

A2 Rosalia

BAD BUNNY

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

29. 4. 2026 ROČNÍK XXII

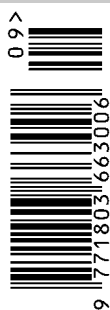
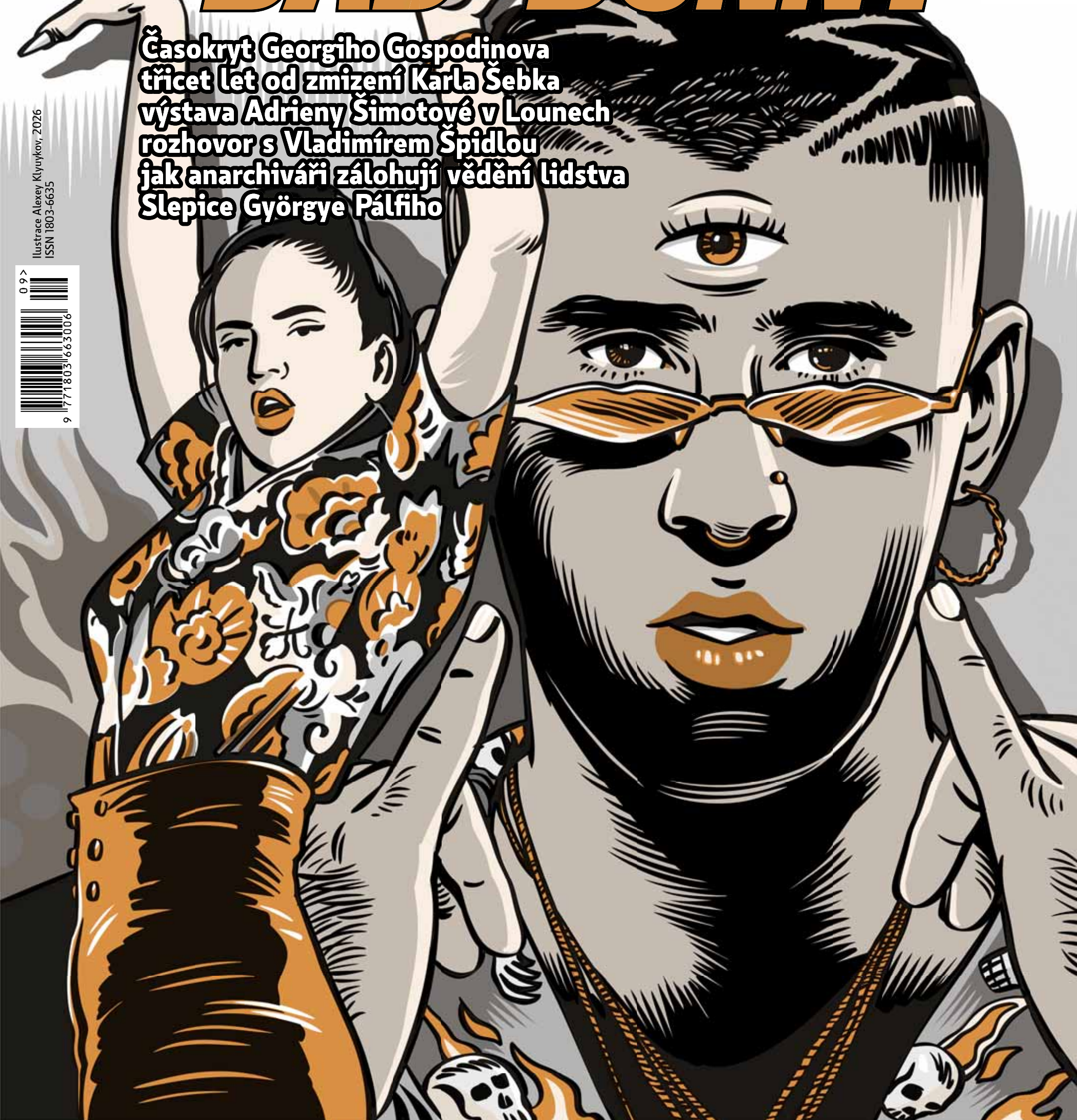
ADVOJKA.CZ

CENA 69 Kč

9

Časokryt Georgiho Gospodinova
třicet let od zmizení Karla Šebka
výstava Adrieny Šimotové v Lounech
rozhovor s Vladimírem Špidlou
jak anarchiváři zálohuji vědění lidstva
Slepice Györgye Pálfiho

Illustrace Alexey Klyuykov, 2026
ISSN 1803-6635



editorial

O jménech Rosalia Vila Tobella a Benito Antonio Martínez Ocasio jste sice možná nikdy neslyšeli, ale o uměleckých pseudonymech Rosalía a Bad Bunny s největší pravděpodobností ano. Oba dva – katalánská zpěvačka a vystudovaná interpretka flamenca i portorický zpěvák a rapper – se v posledních letech propracovali k popularitě, která přesáhla nejen jejich rodné země, ale i španělskojazyčnou sféru. Bad Bunny se jako první neanglofonní interpret stal nejstreamovanějším umělcem na světě a Rosalía dokázala načas sesadit Taylor Swift z čela žebříčku nejpřehrávanějších alb. Do Česka jejich sláva pronikala zvolna, ale po Rosalíině loňském albu LUX a Bad Bunnyho letošním vystoupení na Super Bowlu už je nepřehlíží ani mainstream.

Rosalíu s Bad Bunnym – oba narozené v první půli devadesátých let – spojuje přátelství, španělština a také milostný duet La noche de anoche z roku 2020. V poslední době se ale mluví také o podstatných rozdílech v jejich přístupu. Bad Bunny vyšel z reggaetonu a trapu, do nichž vnáší nejruznější karibské žánry, důsledně však zpívá ve své rodné portorické španělštině, které kvůli přízvuku a nedbalé výslovnosti občas pořádně nerozumějí ani latinos. Když se ho v hudebním podcastu New York Times ptali, jestli mu to nevadí, prohlásil, že je mu to jedno. Rosalía, která od flamencových počátků dospěla ke globální žánrové fúzi a na albu LUX zpívá nejen španělsky a katalánsky, ale i v jedenácti dalších jazycích, v reakci na to uvedla: „Myslím, že jsem Benitův opak. Mně na tom záleží. Je to pro mě tak důležité, že si dám tu práci a zpívám v jazycích, které nejsou moje, i když to zrovna není v mé komfortní zóně.“

Drobný spor mezi oběma sprátenými hudebníky dobře ilustruje širší polemiku



Ilustrace Jiří Franta

kolem témat, jako je globalizace, autenticita, lokální identita, paměť utlačovaných a kulturní apropriace, přičemž Rosalíina pozice jakožto Evropanky je v těchto sporech složitější. I o nich se dočtete v novém čísle Ádvojky – a budeme rádi, když si k četbě hudbu obou interpretů pustíte, ať už to budou plážové hity, tracky o těžkostech života v Portoriku, nebo ambiciózní multijazyčné kompozice.

„Včerejší noc byla něco, co nedokážu vysvětlit,“ zpívají Rosalía a Bad Bunny ve svém roztouženém reggaetonovém duetu. My se vám pokusíme vysvětlit aspoň to, co znamená posledních několik let v globálním popu.

Michal Špína

Durs Grünbein



S červenou čepicí na hlavě zemřel v Porýní-Hesensku Na své vinici (břidlice, jižní svah, Müller-Thurgau) Německý vinař. Byla to sebevražda, jak se brzy ukázalo.

Sousedův vlčák ho našel za pár dní při prohledávání Sklepa, mezi mlýny, lisy a koši se choulil udušený V dřevěném sudu, v embryonální poloze, Somnambulní zahradní trpaslík s pěnou u úst.

K zmizení neměl důvod, mínila manželka, jež ho Nechala hledat regionální televizí, v nejlepším vysílacím Čase: „Můj drahý muži, vrať se brzy domů, čeká na tebe Oblíbené jídlo, zralá réva a tvá žena.“

Muž, v době volání o pomoc již mrtvý, byl považován za uzavřeného. Někteří ho měli za melancholika, jednomu spolužákovi Připadal jako flegmatik. Cholerickým

Ho nazývali pánové z finančního úřadu. Sangvinik To byl, tvrdila doposud matka. O jeho dluzích nevěděla ani manželka.

Báseň v překladu Wandy Heinrichové vybral Petr Borkovec

z obsahu

- 4 Vzpomínky na předpis. Román Časokryt Georgiho Gospodinova / Filip Liška
- 5 Odkryt mateřský kód. Nad debutovou sbírkou Jana Trtílka / Kryštof Mec
- 5 B: Vladimír Burda / literární zápisník Michala Jareše
- 6 Hlavy, kůže, kolínka. Kulinařské vyprávění Anny Beaty Háblové / Karolína Hansalová
- 7 Za posledním fextem. Třicet let od zmizení Karla Šebka / Roman Vyšanský
- 8 Komu patří státní svátky? S uměleckým ředitelem Matyášem Dlabem o sérii Státky a proměně Terénu / Štěpán Truhlařík
- 9 O slepici a lidech. Drůbeží optika ve filmové novince Györgye Pálfiho / Tomáš Stejskal
- 10 No hablo inglés. Historie neanglofonních hitparádových úspěchů v USA / Petr Uram
- 11 Budeme tu pořád. Co Bad Bunny vzkazuje Trumpovým Spojeným státům? / Tomáš Trněný
- 12 Pop po kolonialismu. Rosalía mezi apropriací tradic a hudební autenticitou / Jonáš Kucharský
- 14 Spiritualita, nebo konzervatismus? Proč není náhoda, že se Rosalía převlékla za jeptišku / Noemí López Trujillo
- 15 Hudba pro naše lidi. O několika hitech Bad Bunnyho / Michal Špína
- 19 Kdo má patent na Adrienu Šimotovou? Výstava k nedožitému jubileu v Galerii Benedikta Rejta v Lounech / Zuzana Krišková
- 20 Strana má být politická obec. S Vladimírem Špidlou o osudech sociální demokracie / Matěj Metelec
- 22 Vidět skrze trhliny / Anna Zikratskaya
- 25 Odvaha vidět a psát. Nad knihou Petera Beinarta Být Židem po zkáze Gazy / Lukáš Rychetský
- 26 Která jiná hudba vzešla z jediného sáčku? S antropologem Grahamem St. Johnem o elektronické hudbě, drogách a spiritualitě / Ondřej Daniel, Eduard Adam Orszulik
- 28 Podzemní knihovna knihoven. Jak anarchiváři zálohují vědění lidstva / Honza Šípek
- 29 Na hraně legality. Kniha Zakázaná víra Martina Páchy / Marta Edith Holečková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
13. KVĚTNA 2026

Skrytý půvab těžkopádnosti

JAKUB RÁKOSNÍK

Snad každý z nás si někdy zoufá nad těžkopádností politického systému. Cítí, že je potřeba konat hned a udělat dobré věci, zatímco zkostnatělé instituce tomu brání. Frustrace z nekonečných debat, formalistických procedur a hledání kompromisů často vyvolává obdiv vůči autoritativním formám vládnutí, kde stačí jeden podpis. O jak silnou a široce sdílenou emoci jde, dobře ukazuje dlouhodobá volební úspěšnost hesel o řízení státu jako firmy nebo okřídlené: „Nejsme politici, makáme.“

Dobrý politik se nepozná podle toho, že dělá dobré věci. Ve složitě strukturované pluralitní společnosti ostatně není úplně snadné rozpoznat hned podle obsahu, zda jde o dobrou věc. Zastánci dědičné monarchie mají pravdu v jednom. Dědiční panovníci z Boží milosti byli z podstaty věci nuceni přemýšlet o své zemi v dlouhodobé perspektivě. Byli to totiž oni anebo jejich přímí potomci, kdo sklidili trpké plody vlastních neuvážených činů a rozhodnutí.

Demokracie s relativně krátkými volebními obdobími tuto výhodu nemá. Správce státu motivuje spíše k opatřením majícím krátkodobý efekt, který se ideálně dokáže projevit ještě před zahájením nejbližší volební kampaně. Že budou mít tato opatření dlouhodobě negativní důsledky? To není tak důležité. Bude to někdo jiný, kdo je bude muset řešit, zatímco o mně se bude říkat, jak za mých časů bylo dobře.

Těžkopádnost ústavní demokracie není jejím problémem, nýbrž výhodou. Brzdí totiž přirozenou motivaci správců soustředit se na krátkodobě efektní opatření, jimiž se budou moci pochlubit na sociálních sítích. Nutí je v podmínkách pluralitní společnosti vyvažovat zájmy různých skupin. Společnost se totiž neskládá ze stejnorodých občanů, jež lze zdravit „čau, lidi“, nýbrž z diametrálně odlišných jednotlivců příslušejících k různým skupinám s rozdílnými zájmy. A těžkopádné vyjednávací procedury demokracie spojené se zdánlivě neplodným blábolením v parlamentu jsou obranou – jakkoli zdaleka ne stoprocentně účinnou – proti neuváženým a mnohdy jen na první pohled efektivním řešením.

Pro přípravu dobrého zákona, který by upravoval složitou materii, jako je třeba důchodová reforma nebo vysoké školy, bývá mnohdy

i jedno volební období krátké. Nevadí to. Však takový zákon bude fungovat po další generaci a možná ještě déle, takže není důvod spěchat, nýbrž věci důkladně připravit a prodebatovat. Nutí to autory koncipovat dokumenty tak, aby byly přijatelné také pro opozici v případě, že se dostane po volbách k moci. Jinak by jejich úsilí přišlo vniveč.

Jistě. Něco podobného se může psát v učebnicích, ale život je někde jinde. Šedivá je každá teorie a strom života je věčně zelený. Žádný občan – ani ti nejvzdělanější – nedokáže v případě většiny legislativy vyhodnotit, jestli je dobrá, nebo špatná. Na to je dnešní svět příliš složitý a řešené problémy přespříliš závislé na speciálním expertním vědění. To však není žádný argument proti demokracii, kterou je potřeba nahradit nějakou formou technokratické správy věcí veřejných.

Politika, který dělá dobré věci, obvykle nepoznáme podle toho, že je populární a že mu davy tleskají. Však z potlesků davů se těšily i takové veličiny jako Juan Perón, Adolf Hitler či Gustáv Husák, po jejichž odchodu země vyžadovaly hlubokou restrukturalizaci, pokud nebyly rovnou uvrženy do chaosu. Jedno z mála vodítek, která obyčejný občan má,

aby se mohl orientovat v tom, jaká je kvalita jeho politických zástupců, je jejich respekt k pravidlům hry.

I když svůj druh hrdě označujeme za člověka moudrého či rozumného, naše instinkty a intuice mají kořeny kdesi v hloubi temnoty pravěku. I proto míváme – pravda, někdo více, někdo méně – tendenci vnímat demokracickou politiku jako sportovní zápas. Působí tak naše kmenové instinkty. Když vyhrává můj klub, je to dobře. A že si k tomu pomohl i nějakou falší? Tož, medaile se počítá a je to přece ten nejlepší klub, tak můžeme tu a tam přimhouřit oko. Dělá přece dobré věci.

„Politikům se nevěří. Politici se kontrolují (...) A kdo v něho věří, je idiot.“ Tak znělo jedno z doporučení zpěváka Karla Kryla mladé demokracii na počátku devadesátých let. A jednou z mála možností, jak mohou občané politiky kontrolovat, jsou pravidla hry. Tedy za předpokladu, že občané jsou alespoň ochotni pochopit základy fungování ústavního pořádku.

Žijeme s pocitem, který v nás volební kampaně vždy mohutně rozpumpují, že v danou chvíli je naprosto rozhodující, jestli vyhraje pravice, nebo levice (zde je lhostejno, jaké štěpné linie společnosti vybereme). Je to



Ilustrace Sofia Kolopeniuk

však daleko méně důležité, než se zdá. Při respektu k ústavním pravidlům hry žádná strana není schopna vychýlit existující systém výrazně jiným směrem – alespoň ne hned a rychle.

Jedna ze základních kvalit, kterou potřebujeme jako jednotlivci pro své fungování ve společenském systému, je jeho vypočitatelnost. Od toho máme právě ústavní pravidla hry. Ta nás mají v rámci možností ochraňovat před ničivými důsledky nahodilých rozhodnutí momentálních většin, jež jsou tekuté a proměnlivé. Důsledky jejich rozhodnutí však zpravidla dlouhodobé.

Myšlenku, že demokracie se přežila, protože dnešní svět je už tak složitý, že mu občané stejně nerozumějí, a proto je nutné ji nahradit nějakým lepším systémem, jsme mohli hojně slyšet už před sto lety. A přesto se stále zdá, že lépe fungující režim nikdo dosud zformovat nedokázal.

Navíc je chybná celá myšlenka. V demokracii není potřeba, aby občané rozuměli třeba ovzduší nebo větrným elektrárnám, když se taková věc projednává v parlamentu. Vůdíkem pro ně je, zda a jak jeho zástupci – bez ohledu na to, zda jsou levicoví, pravicoví, nebo jiní – respektují zažitě zvyklosti politického vyjednávání, tj. pravidla hry: například zda a nakolik do přípravy zákona byli zapojeni odborníci, jak probíhaly přípravy zákona, jak se projednávaly v parlamentních výborech, nakolik vláda tlačí své rozhodnutí takzvané „na sílu“. To nevyžaduje velkou práci. Takové informace občanu zpravidla naservíruje na zlatém podnose parlamentní opozice, pokud má zájem.

Chceme-li mít funkční demokracii i v 21. století, nemusí to být zas tak těžké. Vyžaduje to jen ochotu občanů využít tento celkem jednoduchý „test pravidel hry“. Jestli politik skutečně chce dobré věci, to zpravidla nejsme schopni poznat, protože jako jednotlivci rozumíme jen omezené výseči dané problematiky. Ale každý dokáže poznat, jestli respektuje pravidla hry. A ta byla kdysi vymyšlena proto, aby občany chránila před ukvapenými populistickými činy. Tento test může v rámci domácího úkolu každý z nás aplikovat na jakékoli opatření kterékoli vlády. Obstojí v něm třeba rušení koncesionářských poplatků, o něž se bojuje dnes?

Autor je historik.

Zasviněné terárko

PETR BORKOVEC

Už skoro rok žiju v domě sám. Je to vidět. Myslím, že na konci minulého roku, když se blížily Vánoce a já se přiměl k trochu většímu úklidu, nic zvláštního v domě vidět nebylo. Obyčejný, snad trochu větší nepořádek, který bylo možné, ovšem nijak snadné, uklidit. Ale na začátku jara jsem si všiml – ne že by mi někdo něco vytkl, třeba dcera, která mě jednou za čas navštěvuje; opravdu jsem si toho povšiml sám –, že fakt, že v domě se mnou nikdo jiný nebydlí, je patrný a že se z několika důvodů nedá zamaskovat. Nebo dá, ale v žádném případě ne snadno, například důkladným nesnadným úklidem. Jako by v útrobách domu jedné noci něco prasklo a pokoje se vydaly cestou, kterou jim už nedokážu rozmluvit. Nejlépe ze všech místností je na tom kuchyně, zdá se mi od jara – a tak jsem pobývání v jiných prostorách domu omezil. Prasknutím – když už jsem to bez rozmyšlení vyslovil – nemyslím například zvuk dřevěné tyče nebo prkna ani omítky nebo

skla. Mám na mysli – přesněji, spíš to před sebou vidím – něco, z čeho po prasknutí začne něco dalšího proudit nebo se postupně šířit – hadici, trubku, tepnu, nevím. Jak říkám, jde pouze o spontánní pojmenování mého pocitu z té proměny.

Vyčistit terárium jsem se odhodlal, i když jeho místo není v kuchyni. O Velikonocích bych možná mohl mít návštěvu, navíc jsem ho neuklízěl určitě víc než dva roky, a to nejdůležitější – Sáru jsem neviděl už dobře půl roku. O Vánocích, když jsem gruntoval, na terárko nedošlo, nechtělo se mi. Ale přemlouval jsem se, a proto si moc dobře pamatuju, že už tehdy jsem ji neviděl víc než tři měsíce. Takže, když to spočítám, naposledy loni na podzim. Tehdy jsem ale svět spíš nevnímal.

Terárium bylo v tak zuboženém stavu, že jsem si udělal soupis toho zmaru. Jen tak, a taky abych si mohl odškrtnout umyté věci:

Špinavý vodopád, total špinavé kořeny, zasviněný kmen z vinné révy,

špinavé mlžítko, upatlaná světelná lampa na 2 žárovky (i s ramenem na zavěšení), zaslizlá infra žárovka s UVA, olezlé chrastítko, špinavý skládací kelímek, ulepená prasklá noční žárovka, dvě umělé a jedna živá rostlina, obě jako prase, 2× špinavá miska na vodu Exo Terra, flekaté keramické květináče, umazané bambusové tyče (nelze vyčistit, vyzkoušeno), hnus houpačka, umatlaný žebřík.

Stál jsem nad tím a už zase nevěděl, jestli začít.

Dokonce jsem vyšrouboval žárovku z té noční lampičky, polepené barevnými samolepkami. Stál jsem nad tím.

Slabounké světlo denních žárovek vrčelo a jako by zvládalo pouze prosvětlit obrysy zaschlé žabincové špíny a zvýraznit závaný tepla, které jsem odtamtud cítil. V levém rohu se dřevěná štěpka smíchaná s hlínou, povlečenou vrstvičkou slizu, rozestupovala a v otvoru byl vidět malý kousek Sářiny kresby: červenorůžový patrový dort s jednou

CARABUS
CANCELIATUS

miniaturní svíčkou, obtažený tlustou hnědou fixou. Nad zapálenou svíčkou se chvělo světlo, také růžové a načervenalé, ale i oranžové, které bylo nakreslené několika k sobě přiloženými fixkami najednou.

Opatrně jsem se sklonil do tepla a sledoval, jestli Sára dýchá.

Ale ať jsem dělal, co jsem dělal – i když jsem zatajil dech a nahnul se až k průzoru, tak hluboko, že jsem se nosem skoro dotýkal pilin a ucítil nasládlou vůni její kůže – nebyl jsem schopen zahlédnout vůbec nic jistého. Chvílemi se mi zdálo, že se Sářina kůže zřetelně zdvíhá a klesá, ale vzápětí jsem si uvědomil, že je to optický klam. Nakonec – nevzdával jsem se – jsem kresbu pofoukal, ale nepomohlo ani to: světlo dortové svíčky, složené z paralelních vlnovek, se zkrabatilo a zesílilo, ale ten zvláštní plamen se konečně skládal z iluze způsobené vlnkovitou strukturou, z mého nedokonalého oka, těch teplých proudů a z krve, která se mi nahrnula do hlavy.

Autor je básník, prozaik a překladatel.

Vzpomínky na předpis

Inscenovaná historie pro 21. století

Román Časokryt oceňovaného bulharského spisovatele Georgiho Gospodinova vykresluje minulost jako šatník plný starých obleků, do kterých se lze skrýt, když si nevíme rady s přítomností a budoucností. Vysoká míra intertextuality a práce se současnými paměťovými koncepty z něj vytváří vzorový postmoderní román pro 21. století.

FILIP LIŠKA

Spletitý esejistický román o paměti *Časokryt* (Vremeubežišče, 2020) Georgiho Gospodinova nemůže začít jinak než zapomínáním. Jeho hrdina Gaustin, který volně proplová vícero Gospodinovovými díly a zároveň polo-propustně splývá se svým autorem, totiž přichází se svébytnou léčbou Alzheimerovy choroby, která spočívá v „přesunu“ pacientů do minulosti. Nepředstavujeme si ale žádné sci-fi vychytávky; jde o starou dobrou historickou rekonstrukci, kdy se pacientům vytvoří pokojík podle období, v němž se nachází jejich mysl. Na Gaustinově klinice tak vznikají pokoje, oddělení a celá patra, která simulují různá desetiletí 20. století, v nichž se zabydlují mentálně ochořelí jedinci neschopní žít v přítomnosti.

Zde se projevuje Gospodinovův skvělý pozorovatelský talent. Stačí se rozhlédnout ve vlastním pokoji, jakým časem se obklopujeme. Na stěně visí grafika z šedesátých let, kolem se nachází secesní nábytek z přelomu předminulého a minulého století a na polici vyhrává rádio z devadesátek. Sami se stěhujeme do oblíbených časů. Já osobně si to uvědomuji, když se rok co rok cyklím v hudbě, kterou poslouchám. Z počítače mi hraje playlist ze Spotify „Tvoje oblíbené písně z roku 2019“, protože se rád vracím do doby před pandemií covidu a ruskou válkou na Ukrajině. Podobně to mají i Gaustinovi pacienti. Léčba odráží aktuální teorie paměťových studií, které se věnují performativnímu rozměru paměti a zdůrazňují, že minulost nezažíváme, ale inscenujeme. Na klinice historická rekonstrukce a inscenace minulosti podléhá odbornému dohledu a je pouze na předpis. Těžiště Gospodinovova románu ale spočívá v momentě, kdy inscenovaná minulost unikne z klinik, rozšíří se po Evropě a infikuje obyvatelstvo. Konstruovaná paměť, která v malé dávce a pod dozorem působila zdáním léku, se v masovém měřítku stává jedem.

Nákaza minulosti

Gospodinov prokazuje široký přehled v evropské kultuře a s lehkostí cituje mnohá díla, parafrázuje je a propojuje jejich kontexty. Českému čtenáři neuniknou narážky na československé dějiny nebo citace literárních děl, například Haškova Švejka. *Časokryt* svou strukturou nicméně připomíná jiného výrazného českého autora. Při četbě se lze jen těžko ubránit dojmu, že se podobá dystopickým románům Karla Čapka, především *Továrně na absolutno* nebo *Válce s mloky*. V první fázi jistý vědec nebo jiný dobrodruh objeví novou, potenciálně nebezpečnou možnost lidského rozvoje a rozšíří ji po celém světě, což v konečném důsledku vede k pádu civilizace. Gospodinov navazuje na Čapka i fejetonovým stylem vyprávění. Nicméně je znát, že oba autory dělí sto let a jedna světová válka. Gaustinův experiment nevychází z naivní víry v pokrok, ale naopak ze snahy vyrovnat se se ztrátou víry v samotnou budoucnost. „Kromě individuálních diagnóz pozorujeme tendenci ke kolektivnímu strachu nebo odmítání budoucnosti, tzv. futurofobie,“ zapisuje si Gaustin ve svých poznámkách. Gospodinov své alter ego doplňuje: „Ano, minulost je nakažlivá. Nákaza už se rozšířila všude. To ale nebylo to nejhorší, nejhorší byly rychle se měnící mutace, na které nefungovala žádná imunita (...) Virus minulosti se nejrychleji šíří uchem a okem.“ Autor využívá medicínského diskursu, který se stal univerzálně srozumitelným během pandemie covidu. Díky tomu vytváří silnou a neotřelou metaforu minulosti jako nemoci. Minulost, která představuje pro naši společnost zdroj identity, dědictví a tolik vzývaného poučení, se stává chorobou, kdy se identita mění na nacionalismus, dědictví na břemeno a poučení se deformuje v cycklém opakování téhož.

Make Past Great Again

Gospodinov však dokáže ponuré metafory vtipně komentovat. V momentě, kdy epidemie minulosti atakuje evropské země, líčí, jak někteří politici začnou do parlamentu místo v obleku chodit v dobových krojích a místo mercedesů před sněmovnami parkují koně, které smutný měšťák musí krmit zrním. Čtenář se jistě u mnohých absurdních situací prosakující minulosti zasměje. To přece může vymyslet jen spisovatel. Ale s pokračujícím dějem románem, kdy se jednotlivé státy chystají na celostátní referenda o přesunu celé země do konkrétního období z 20. století, začne čtenář rozeznávat vzorce, které dobře pozoruje i v současné politické kultuře.

Vypravěč se v románě vrací do Bulharska, konkrétně do hlavního města Sofie. V něm se chystají mítinky dvou hlavních hnutí. Sociální a trvalé blaho se chce vrátit do socialismu šedesátých a sedmdesátých let a hnutí Bulharů-Bohatýrů sní o Velkém Bulharsku a období pozdního obrození z přelomu 19. a 20. století. Obě hnutí mají stejnou šanci zvítězit v připravovaném referendu a nyní se rozjždí kampaň. „Argumenty se pohybují od bezplatné lékařské péče až po chuť rajčat a babiččina dušeného

přemýšlení o paměti, kterou je komodifikace dějin. Demby si totiž nechává za svá představení dobře zaplatit. Minulost se stává rentabilním oběživem v ekonomické výměně. „Prostě si vydělávám na chleba,“ konstatuje Demby. Kde je ale hranice toho, co se ještě dá prodat? Obří bulharská vlajka pro Bohatýry, oživlý Dimitrov (Georgi Dimitrov byl bulharský komunistický politik) u socialistů, Václav Havel na tričkách, nebo hříčky s Adolfem Hitlerem?

Futurofobie

I přes varování vědců a odborníků z akademií věd referenda napříč Evropou proběhnou a každá země si zvolí epochu, do které se vrátí. Například Česká republika a Slovensko si zvolí „sametové roky“ první poloviny devadesátých let. Jednotlivé země se uzavírají do svých časokrytů a ze dne na den mizí v chaosu inscenované minulosti. Vztah mezi přítomností a budoucností je pro Gospodinova zásadní. Známé okřídlené rčení „kdo nezná svou minulost, je nucen ji opakovat“ se v *Časokrytu* obrací. V jeden moment Gospodinov polemizuje se slavným dílem amerického historika Davida Lowenthala *The Past Is a Foreign Country* (Minulost je cizí země, 1985), když píše, že to



Divadelní adaptaci Časokrytu uvádí Divadlo Na zábradlí

kuřete,“ ilustruje Gospodinov důležitý prvek, který se stává klíčovým elementem nejen ve fiktivních kampaních *Časokrytu*, ale známe jej velmi dobře i z naší reality. Nostalgie jako hybná síla současné politiky.

Ruský diktátor Vladimir Putin útočí na Ukrajinu v nostalgii po „velké ruské říši“ a nevádí mu směšovat dohromady argumenty z carské, pravoslavné nebo sovětské minulosti. Amerického prezidenta Donalda Trumpa vynesla k moci vlna hnutí spojeného s heslem „Make America Great Again“ a Britové si vybrali odchod z Evropské unie na základně sloganu „Take Back Control“. Jako kdyby v minulosti ležel klíč k žití v přítomnosti.

Gospodinov jde ale dál za banální politické paralely a varování před nostalgickým populismem. Postava vypravěče totiž odkrývá i pragmatičtější rovinu celého toho paměťového humbuku kolem referend o minulosti. Protagonista navštíví oba chystané mítinky – socialistů i bohatýrů – a velmi barvitě je popisuje. Performativní rozměr paměti z historických rekonstrukcí na Gaustinově klinice hypertrofuje v gigantické historické eventy a show přímo v ulicích Sofie. Vypravěč zjišťuje, že tyto eventy produkuje jeho starý známý Demby, který monstrózní historické rekonstrukce režiruje také pomocí nejmodernějších technologií. Za zmínku stojí obraz, kdy nad Bohatýry oblečenými v krojích a s dobovými pistolemi prolétá ohromná bulharská vlajka, kterou nesou drony.

Gospodinov se nahlédnutím za organizační závoj dotýká další důležité výzvy současného

budoucnost je cizí zemí obývanou neznámými tváření. Minulost je potom domov, kam se můžeme vrátit a který nabízí komfort, srozumitelnost a iluzi kontroly.

Výsledkem je zvláštní temporalita bez horizontu. Budoucnost mizí a přítomnost se proměňuje v nekonečnou retrospektivu. Pokud se ale v naší minulosti nachází jediný orientační bod, jsme nuceni ji opakovat. Podobně jako u Čapka i v *Časokrytu* lidstvo směřuje ke kataklyzmatu a spolu s ním také postava vypravěče a Gaustina v jednom. Vypravěč podléhá Alzheimerově chorobě a lidstvo se ve své kolektivní historické rekonstrukci dopracuje k inscenaci druhé světové války.

Román *Časokryt* nelze brát pouze jako patetické varování před krizemi evropské politiky. Gospodinov totiž rozkrývá mnohem hlubší vrstvy naší kolektivní paměti a jejich současných výzev. Metafore paměti odpovídá i jeho styl. Text je asociativní a repetitivní, vyprávění je fragmentární, s neustálými odbočkami a návraty. Postavy se rozplývají, vypravěč není spolehlivý a stírají se hranice mezi fikcí a reflexí. Je to cílená strategie, i když je možné, že některé čtenáře tento styl odradí nebo budou minimálně během četby narážet na jeho limity. Díky tomu všemu *Časokryt* představuje vzorový postmoderní román pro 21. století, kdy se otázky po budoucnosti stávají čím dál palčivějšími. Autor je historik.

Georgi Gospodinov: Časokryt. Přeložil David Bernstein. Argo, Praha 2024, 264 stran.

Odkrýt mateřský kód

Nad debutovou sbírkou Jana Trtílka

Básnický debut Jana Trtílka *Zpoza dveří serverovny je slyšet hlasy* lze zjednodušeně popsat jako rozpínavý, přehlčený a entropický. Jeho básně „spojuje snaha uchopit bytí a jeho podstatu skrze něco, co nás přesahuje“, a tak zde najdeme mezopotámskou mytologii, židovskou kabalou, kosmický řád i informační přesycení digitálního věku.

KRYŠTOF MEC

Jan Trtílek (nejen) svou rozbíhavou poetikou učaroval porotě Literární soutěže Františka Halase, což mu vyneslo první vydanou knihu. Tento nezvykle dlouhý debut s nezvykle dlouhým názvem však českou literární krajinou proplul téměř bez povšimnutí – na Cenu Jiřího Ortena je autor příliš stár a v nominacích Magnesie Litery ani Ceny literární kritiky se titul neobjevil, soudě dle jedné z debat CLK, právě pro onu rozbíhavost. Stostránková kniha *Zpoza dveří serverovny je slyšet hlasy* totiž sestává z šedesáti básní tvořících tři díly o dohromady osmi oddílech, z nichž každý tvoří uzavřený systém s odlišnou poetikou: vedle eroticko-šamanské vize se nachází znepokojivá vize společenského kolapsu; naprogramovaný starověký Sumer střídá společenskokritická zpráva o plavbě kolem světa; během jiné plavby jeden z námořníků prolamuje čtvrtou stěnu a komunikuje se svým tvůrcem...

Přesto spolu jednotlivé oddíly vzájemně komunikují, a to i napříč třemi díly – někdy nápadněji (když v prvním z nich zaznívá „text se musí vlnit“ a v posledním se verše doslova vlní), jindy méně (prostřednictvím motivů dechu nebo živlů, které prostupují celou sbírkou). Všechny básně pak spojuje snaha uchopit bytí a jeho podstatu skrze něco, co nás přesahuje. Snížit entropii, nastolit rovnováhu,

rozplést síť, odkrýt mateřský kód. Ten přitom lze vnímat nejen v kontextu digitální metaforiky, ale také jako božskou entitu, přírodní (kosmický) řád nebo jednoduše jazyk, aniž by se tyto možnosti vzájemně vylučovaly. Například splývání mezopotámské mytologie s imaginací digitality v oddílu Sumer tak není jen efektním vtípem (ačkoli vtípem jistě oplývá), ale hlavně příznakem osobitého konvergentního vidění světa, při němž se historie mísí s medicínou a termodynamika s kabalou.

Základem bytí je vlnění

Každý z oddílů také svým způsobem směřuje od stvoření k zániku, přičemž tento proces nabývá vždy zcela odlišnou formu: v Sumeru se zabuguje registr; v Palubě dochází k narušení matrice světa jejím tvůrcem, v oddíle Ztráta včelstev přicházejí slova o samohláskách a „ten muž za prvním rohem shořel / když přestal dávat smysl / jeho popel zuby roztrhaly / do všech světových stran“, v následujícím oddíle Kámen naopak životodárný oheň postupně chladne a utichá, kterýžto entropický vývoj připomíná směřování našeho vesmíru od velkého třesku k tepelné smrti. Řád se rozpouští v chaos.

Ve Slepé mapě zase neuspořádanost roste v důsledku informačního přesycení, jehož se nám dostává na internetu a jež se projevuje nárůstem nejrůznějších konspiračních teorií, které nepříjemně komplexní svět stlačují do jednoduchých schémat. Jejich rukojmím se přitom stávají holistický přístup nebo mystika, které jinak v knize figurují jako prostředky poctivého pátrání po esenci světa, jenže na Redditu jsou deformovány nejrůznějšími věrozhvěstami: „moudrost všech národů / tajemství co se kdysi šeptaly v úkrytech / jsem schopný během chvilky hlásat ze střež / když mám data“. K přehlčení navíc dochází nejen v myslích postav, ale také v samotném oddíle, kde titulní hlasy vysvětlují fakta z básní v míře, která porozumění mnohdy spíše brání, než pomáhá: „hlas! Instagram je sociální síť zaměřená na sdílení fotografií a videí“. Toto přehlčení souvislostmi a fakty kulminuje

dvoustránkou, na níž se hlasy hromadí a cyklí, čímž způsobují zkrat: „hlas¹² Viz ^{hlas¹⁶} hlas¹⁸“.

Po této katastrofě ovšem následuje katarze, když v následující básni přichází „negativní zpětná vazba / systémové vyrovnání přetížení“ a chaos se opět překlápá v řád, ba v jednotu. Podobnou tendenci lze ostatně vysledovat u mnohých z posledních básní oddílů. Zánik totiž nevyhnutelně vede jen k dalšímu stvoření, neboť přece „bez nádechu / není výdech / bez výdechu / není dech / bez do A / nejde z Ž / (...) / a život začíná / na poslední písmeno abecedy“. Základem bytí (alespoň dle této knihy) není nic než věčná oscilace: vlnění (Božího) dechu, elektrické vlny mozku i srdce, vlnění světla, zvuku, hlasy, sítě, vzduchu, vody i ohně, vlnění informací převáděných do digitálního prostředí.

Svět bez konce

Stvoření a zánik jsou nakonec leckdy stejnou událostí, jen z různých úhlů pohledu – ostatně i první a poslední oddíl knihy jsou velmi úzce spjaty: motivikou sítě, ryb a světla (srov. verš „paprsek pročísnul tmou“, jenž se objevuje v obou z nich). Konec jedné civilizace je předzvěstí jiné, klínopis předzvěstí známějších znaků, cesta kolem světa předzvěstí internetu, internet předzvěstí jednoty. Kniha i svět je „ejn sof“ – jeden z mnoha kabalistických odkazů objevivších se ve sbírce, který podle Wikipedie (naštěstí mám data) znamená bez konce. Značí, že stvořitel „sice není v podstatě zcela poznatelný, ale přesto se nechává částečně poznávat skrze své jednání a emanaci ve stvořeném světě“. Tak se stvořitel básní s oblibou nechává poznávat metakomentáři: „jsi snad autor Klubu rváčů?!“ / křičel vzhůru // ne / jsem autor téhle básně“, aby se opět tiše vytratil; ten druhý stvořitel zase na obloze mlčky ukazuje palec nebo spouští lano.

Oba se různě prolínají, doplňují či splývají (vždyť na počátku světa i básně bylo slovo), jak vidno i z úryvku s oním hebrejským výrazem: „nekonečně míchaný galaktický ein topf / dříve než ty jsi byl / jsem ejn sof“. Zde



Sumersko-akkadský bůh války Ninurta

přítomný rým dokresluje ještě jeden podstatný aspekt knihy – ono velkolepé stvořitelské gesto i umanuté ohledávání existence je podáváno s nadhledem a hravostí, kterou amplifikují bláznivé ilustrace Denisy Ponomarevové. Nelze totiž ve vši vážnosti usilovat o popsání světa a nastolení řádu, chaos je také tvůrčím principem. Snad i proto je Trtílkova poetika tak rozbíhavá či snad přesněji rozpínavá, rozprsknutá, entropická – a přesto dokáže pozorné čtenářstvo přivést do „homeoexstatického“ stavu.

Autor studuje literaturu a mezikulturní komunikaci na FF MU.

Jan Trtílek: *Zpoza dveří serverovny je slyšet hlasy.*

Dobry důvod, Nová Říše 2025, 104 stran.

čtení podle abecedy

B: Vladimír Burda

MICHAL JARĚŠ

„Byl úžasně nadaný básník, psal nádherné věci a byl taky dobrý novinář. Jak jsem říkal, Vláda byl alkoholik kvartální. To znamená, že když to na něj sedlo a začal, úplně se ponořil do pražského podsvětí a chlastal s neuvěřitelnými typky, dneska by to šlo srovnat s takovými houlmesáky z nádraží. To ho drželo čtrnáct dnů, tři týdny, a opět se vynořil hladce oholen, perfektně ustrojen, sako, kravata, čistá košile.“ (*Magorův zápisník*, 1997, rozhovor Jana Pelce s Ivanem Martinem Jirousem)

V roce 2005 jsem pro Torst edičně připravil první svazek sebraného díla experimentálního básníka Vladimíra Burdy (1934–1970), nazvaný *Lyrické minimum*. Už jen příběh vydávání tohoto souboru by stál za samostatný článek: původně chystané vydání na konci šedesátých let nebylo realizováno, v devadesátých se Burdův kamarád Josef Hlaváček marně snažil o vydání jeho básnického díla (po Burdově sebevraždě zachráněného ve dvou igelitových taškách) v nakladatelstvích Dialog a Mladá fronta, a nakonec se i díky podpoře tehdy ještě žijícího Jiřího Koláře kniha dočkala své podoby v Torstu. Prodeje *Lyrického minima* byly ovšem

naprosto tragické (podle Jana Šulce jedna z nejméně prodávaných knih nakladatelství), a proto se od realizace chystaného druhého dílu Burdových spisů, zahrnujících teoretické práce i jeho novinářinu, ustoupilo na dobu neurčitou.

Průběžně jsem za těch dvacet let šel po mnohých Burdových stopách – od skenů řady objektů a neznámých závěsných básní z aukcí přes objevy některých časopiseckých článků (jako byly třeba rozhovory v lehce obskurním časopise Bulharsko) až po estébácké zprávy. Ty se týkaly hlavně Burdovy verbovky v roce 1962, kdy pracoval jako správce hradu Křivoklát. Měl tehdy podávat informace o návštěvách cizinců na svém pracovišti, ovšem v roce 1964 byla spolupráce s ním přerušena „na základě trestného činu, kterého se dopustil dne 7. 12. 1963 v Křivoklátě. V uvedený den ve večerních hodinách v podnapilém stavu dopustil se urážky příslušníků VB, přičemž použil i částečného násilí. Za tento trestný čin byl pak později odsouzen na 8 měsíců OS podmíněně na 1 rok.“ Ono „částečné násilí“ zahrnovalo utržení knoflíku nadporučíkovy Bezpečnosti, rozbití telefonu na služebně VB a profackování dalšího policisty, dodejme, že vše v silném stavu podnapilosti.

Burdův boj s alkoholismem byl celoživotní – obecnou školu navštěvoval za války v Úvalech, reálné gymnázium pak v Českém Brodě. Od roku 1952 pracoval v Tesle Hloubětín a v roce 1954 nastoupil na FF UK, již ukončil v roce 1959. Po dvouleté vojenské službě nastoupil jako správce Křivoklátu a v roce 1964 se z rodinných důvodů přestěhoval do Prahy,

kde začal pracovat pro Český fond výtvarných umění. Ve stejné době už vystavoval své experimentální básně (mj. se skupinou Křižovatka ve Špálově galerii), začal rukama nohama psát do nejrůznějších periodik a skončil coby redaktor časopisu Výtvarná práce. Šedesátá léta se rozběhla naplno a Burda vzhledem ke znalosti angličtiny korespondoval se světem: třeba se členy hnutí Fluxus. Chrlil experimentální básně – velmi originální a hlavně velmi vtipné – vedle desítek informačních článků o happeningu, lettrismu a vizuální poezii. Napsal původní a skvělou studii o Závěši Kalandrovi (*Přerušný sen Závěše Kalandry*) a udělal také desítky rozhovorů, od Jaroslava Seiferta po Waldemara Matušku.

Po srpnu 1968 byl Burdův životní styl důvodem k postupnému vyhazovu z Výtvarné práce (působil zde do konce dubna 1970) a k marnému hledání dalšího, alespoň trochu zajímavého zaměstnání v oboru. Navíc byl básník v červnu 1969 zatčen před velvyslanectvím Německé demokratické republiky, kde „vykřikoval hanlivé a hrubé výroky na adresu státních příslušníků NDR. Opakoval je i před zakročujícími orgány VB, přičemž ještě vykřikoval hanlivé výroky na vedoucí činitele dalších socialistických států.“ (Lidová demokracie 31. 10. 1969) Dostal rok nepodmíněně a jakýkoli návrat k umění nebo k psaní byl s tímto cejchem v nastupující normalizaci nemožný: nástup trestu se blížil a vše kromě pítí ztrácelo smysl. Vladimír Burda ukončil svůj život sebevraždou v říjnu 1970.

Dlouhodobě se mělo za to, že po něm zůstaly jen zachráněné strojopisy, které u sebe měl

Josef Hlaváček. Vedle toho se vědělo o několika malých celcích, jako byly rané verše ve strojopisném sborníku z roku 1958 (kde se Burdovo jméno objevuje vedle Hlaváčka, Emila Juliše nebo Ludvíka Felleru), stejně jako například o nikdy nevydaném doslovu ke Kolářovým *Básním ticha*, které se v roce 1970 dostaly do stádia vytištěné, ale už nesvázané sazby. Loni se podařilo libereckému antikváři Tomáši Sanečnickovi úplně náhodou najít (dodejme, že těsně před vyhozením do kontejneru) a vykoupit zcela neznámou část Burdovy písemné pozůstalosti. Některé věci se prostě dějí jen jednou za dekádu. Díky tomuto velmi překvapivému nálezmu můžeme opravit třeba Burdovo datum narození (29. května 1934; leckdy je uváděno 25. ledna) či doplnit chybějící články v časopisech z šedesátých let, které byly nepodepsané a k nimž se básník hlásil v osobní strojopisné bibliografii. Můžeme také číst nejrůznější dopisy (třeba korespondenci s Dickem Higginsem z Fluxu) i některé z dosud neznámých Burdových básnických překladů (George Brecht) či z jeho vlastních experimentálních básní – například existuje verze strojopisné sbírky *52 případů linky* z roku 1968. A konečně můžeme vidět i fotky z Burdova pohřbu... Dohromady s dvacet let sbíraným materiálem lze mluvit o vlastně hotovém druhém svazku Burdova sebraného díla. Robustním, opět asi téměř šestisetstránkovým.

Jenomže ho vlastně po všech těch peripeitiích, nálezech, zapominání, připomínání i žalostných prodejkách nikdo nechce vydat.

Autor je literární historik, básník a editor.

Hlavy, kůže, kolínka

Kulinářské vyprávění Anny Beaty Háblové

Druhá próza architektky a spisovatelky Anny Beaty Háblové by mohla být dobrým sociálním dramatem. Stejně jako ve svém prozaickém debutu autorka staví do centra dění ženu v nelehké osobní i sociální situaci. Příběhu důvěřivé prostitutky, která miluje svého syna a vaření, se ale nedaří překonat předvídatelná kliše.

KAROLÍNA HANSALOVÁ



Ilustrace neznámého autora

Architektka, performerka a básnířka Anna Beata Háblová již ve své první knize *Směna* (2022) ohledávala složitou sociální situaci ženy, jejíž existence se na pracovním trhu, ale i obecně ve světě setkává se značnými obtížemi. Ve svém druhém prozaickém díle *Víry* nabízí příběh ženy, která se pohybuje na hraně dvou světů – v jednom vystupuje jako spořádaná a obětavá matka, v tom druhém, plném drog, násilí a zneužívání moci, jako sexuální pracovnice. Všemi silami přitom bojuje o to, aby se tyto dvě reality nikdy neprotlnuly a aby její pubescentní syn, žijící dosud v nevědomí matčina způsobu obživy, nepoznal pravdu.

Pan farář doporučuje

Název *Víry* odkazuje k ústřednímu tématu knihy – k proudům, které námi zmítají a vychylují naši životní dráhu nepředvídatelnými směry, ale i vyznáním a přesvědčením, jež nemusí být nutně náboženská, stačí, že vycházejí z našich životních zkušeností či ustálených představ. Víra se však střetává s řadou rizik a bez prvků kritického uvažování se z ní snadno může stát přílišná důvěřivost, která zmasakruje celý náš mikrokosmos. S tímto vedlejším účinkem se setkáváme také u hlavní hrdinky Ester – dogmatická výchova silně věřící babičky, která v ní vypěstovala strach ze všeho potenciálně škodlivého (a hříšného), ji paradoxně právě tímto směrem zavede –, jež se ve své nekritičnosti a naivitě stane obětí násilí i podvodů, a nakonec se sama zaplete se světem, který představuje vůči ortodoxním křesťanským hodnotám snad ve všech ohledech pravý opak. „Ano, dokud babička žila, měla Ester Boha na prvním místě. Byla poslušná a všechno, co se v kostele říkalo, se snažila dodržovat. Když byla plnoletá, šla dokonce k volbám, aby zaškrtnula politickou stranu, kterou pan farář doporučoval. O víc se nezajímala, neměla důvod. Babička přece říkala, že pan farář umí rozlišit, co přichází od Boha, a co je od zlého ducha...“

V konfrontaci těchto dvou světů by mohly vyniknout zásadní skutečnosti, které na jejich průseku vystávají, do tohoto bodu však *Víry* bohužel nedocházejí. Spíše se udýchaně zastavují někde na křižovatce mezi přílišnou okatostí, křečovitou snahou držet se „emancipačních“ témat a tušenou literárností.

Lekce feminizmu

Určitou topornost můžeme spatřovat v dialozích. Ačkoli se snaží vystihnout různé situace co nejvěrněji, nechávají nás spolu s postavami stát opodál a zamýšlenou autenticitu spíše znevěrohodňují. Jako například v rozhovoru Ester s další sexuální pracovnicí někde na benzinové pumpě u dálnice: „Pche. To mě netrápí žádněj! mrkne na ni Samanta a prohrábne si dlouhé hnědé vlnité vlasy. ‚Já jsem totiž bohyně. My jsme bohyně! Věř tomu. Jsme bohyně lásky. Je to poslání. Jsme vyvolené!‘ ‚Snad.‘ ‚Vem si Afrodité! Nebo Ištvár!‘ Ester ta jména už někdy slyšela, ale nevzpomíná si, jestli to byla značka sexuálních pomůcek, nebo luxusních olejíčků. ‚Jo, jasně, ty jsem taky měla.‘ ‚Nejen měla. Ty máme stále. V sobě!‘ ‚Aha. Tak to nevím.‘“ Když Samanta začne vysvětlovat problematickou pozici prostitutek, přechází rozhovor v lekce z feminizmu: „To je od té doby, co se k moci dostala církev. A patriarchát. Církvi se nehodilo, aby ženy měly nad chlapama takovou moc. Aby je mohly svou sexuální energií ovládat. Protože církev a chlapi chtěli ovládat lidstvo. A tak začal hon na čarodějnice.“

Tyto dialogy místy vypadají, jako by autorka potřebovala do textu nějak dostat určité informace, a tak je vložila do úst náhodné postavě, která se bez výraznějšího kontextu na chvíli zjeví uprostřed děje, aby udělila svou lekci, a pak z něj zase beze stopy zmizí. Vedle hlavní hrdinky se tu však cítí lektorován hlavně čtenář.

Ani samotnou protagonistku nekonstruuje autorka příliš přesvědčivě. Ester se na jednu stranu chová jako malé dítě – zdá se, jako by měla zvláštní zálibu v poučování od druhých, jako by postrádala jakékoli vlastní názory, myšlenky i identitu, působí extrémně nesamostatně –, avšak na druhou stranu se dozvídáme, že byla schopna sama iniciovat a dovést ke konci rozvod s násilníkem. Nesourodost těchto osobnostních rysů brání ve vystavení koherentní a realistické postavy, která by nějakým způsobem ztělesňovala přisuzované atributy.

Moje tělo, můj sulc

O poznání lépe funguje vyprávění ve chvílích, kdy hrdinka propůjčuje své tělo k ukájení touhy druhých. Často se sama od sebe

odpojuje a utíká k představám o vaření, které je pro ni v osobním životě jednou z nejmýslupnějších činností a podob péče o druhé. Tímto způsobem lze vyjádřit zkušenost disociace, která často provází nepříjemné či traumatické zážitky. „Na chvíli měla před očima jen mžitky. Znovu se roztrásla jako sulc. Jako sulc, který se nejdřív rozpustí teplem a pak ztuhne v chladu ledničky. Mára ji vlekl po schodech nahoru. Jak se dělá sulc? Babička by ho nikdy neudělala z prášku. Vždycky by dala dohromady maso, které klišovatí. Nožičky, hlavy, kůže, kolínka. Mára ji dostrkal do červeně osvětleného salonku, kde na velké kožené pohovce seděl obrovitý, potetovaný chlap.“

V určitém momentu nás však vyprávění těmito asociativními prvky přesytí a zmínky o švestkových knedlicích či bobtnajících ovesných vločkách začnou být poměrně dusivé, přičemž symbolický přesah kulinářských metafor zůstává jen mlhavý. Stejně tak hrdinčiny úvahy, které občas vykazují známky opatrného filosofování, jsou bohužel spíše jakýmsi letným ohledáváním hloubky, přičemž k ponoru nedochází. „*Miluju tě*. Ta slova mají takovou moc. Jako bychom celý život směřovali k tomu, aby nám někdo něco takového mohl říct. Nebo abychom podobná slova mohli někomu říct my sami. Kvůli nim se všichni tolik snaží. Ženy chodí na plastické operace a drží diety, muži trénují v posilovně nebo do noci sedí v kanceláři, aby vydělali horentní sumy.“

Za pozornost určitě stojí krátké básně na začátcích kapitol, které zprostředkovávají různé literární odkazy. K hutnosti stylu vyprávění ale ani ony nepřispívají, s charakterem zbylého textu totiž příliš nekorrespondují, čímž se jejich funkce značně omezuje a symbolika vyčerpává.

Instantní vývar

Mnohem přesvědčivěji vykresluje autorka vztah protagonistky k synovi, kterého považuje za veškerý smysl svého bytí – dochází tu až k jakési jeho heroizaci. Právě úzkostná snaha zajistit mu lepší život, než jaký měla ona sama, vede hrdinku k sebeobětování a nakonec také k profesi, která jí jako samoživitelce zaručeně poskytne dostatečné prostředky v co nejkratším čase. Háblová nenastituje pouze ekonomické pozadí, ale poukazuje také na obecnější nároky, které společnost na roli matky klade, nebo na riziko postupného individuálního vyprázdnění. Matka právě v onom sebeobětujícím gestu syna rozmazluje, nevědomky ho vede přímo do spárů právě oné toxické maskulinity, již vidí všude kolem sebe. Bez nastavování jakýchkoli hranic a neustálými ústupky mu poskytuje veškerou péči, sama sebe redukuje do pouhé příkryvující figuríny a doufá, že jí to syn oplatí třeba jen špetkou náklonnosti. Vytváří tím tak vztah převrácené hierarchie – její výchova jen potvrzuje apriorní genderovou privilegovanost.

Většina zmíněných motivů a témat ale bohužel zůstává pouze načrtnuta, text neklade otázky, neproblematizuje, zůstává na povrchu. Místy se zdá, jako by autorka po různých koutech posbírala všechny náležitosti, které by měly tvořit úspěšný současný román – včetně za poslední roky již poměrně osvědčeného prvku direktivní babičky –, ty po vzoru hrdinčiny záliby ve vaření naházela do hrnce a čekala, že z nesourodých ingrediencí uvaří chutný pokrm, tedy literární dílo. Zjišťujeme však, že to úplně nefunguje, a namísto kompaktního příběhu dostáváme spíše deklarativní, nemastné neslané útržky moderních „pravd“.

Autorka je studentka bohemistiky.

Anna Beata Háblová: Víry. Host, Brno 2025, 272 stran.

Za posledním fextem

Třicet let od zmizení Karla Šebka

Neuchopitelná postava české poezie byla vždy zahalena tajemstvím. Podobně nesnadné je to i s kompletací a interpretací jeho díla, jehož zpracování variuje od komplexních studií po „šebkovsky“ chaotické sbírky.

ROMAN VYŠANSKÝ

Sotva nalezneme v dějinách české literatury záhadnějšího autora, než je Karel Šebek. Narodil se v roce 1941, dětství prožil u babičky v podkrkonošské Jilemnici, načež se stal sanitářem v psychiatrické léčebně v Dobřanech. A právě léčebny tvořily neodlučitelnou kulisu jeho života.

Nutnost přežít?

Poté, co roku 1960 Karel Šebek ukradne auto a pokusí se i s několika chovanci ústavu přejet hranice do západního Německa, stává se ze sanitáře pacientem. Zahazuje tak svou cestu, během níž experimentuje s drogami a střídá pobývání v psychiatrických léčebnách s pobyty na svobodě v nejrůznějších zaměstnáních, v nichž si krátí čas opisováním knih Andrého Bretona, Vratislava Effenbergera a mnoha dalších surrealistů. Pomáhá mu jeho bratranec, psychoanalytik a surrealista Zbyněk Havlíček, který mu psaní poezie naordinoval jako arteterapii, stejně jako experimenty s LSD. Šebek publikuje v časopise Orientace, Pavel Řezníček jej pak dostane do samizdatu Doutník. Během šedesátých let vydává několik rukopisných souborů, píše divadelní hry, a dokonce i filmové scénáře. Ty se však buď nedochovaly, nebo zůstaly ve formě rukopisu.

Po smrti Zbyňka Havlíčka, Šebkova nejbližšího člověka, v roce 1969 se básníkův život hroutí. Autor se propadá do psychóz, které léčí alkoholem a prášky. Ani finančně si nevede dobře, přespává u přátel ze surrealistické skupiny, žije z invalidního důchodu a z příspěvků kamarádů, jimž na oplátku rozesílá své texty a koláže. Snad třicetkrát se pokouší o sebevraždu. Skočí ze čtvrtého patra, ale dopadne na trabant, který náraz ztlumí. Při podřezání žil jej naleznou a zachrání. Po pokusu skočit pod vlak sice skončí na několik minut v klinické smrti, ovšem ani to ho nezabaví života, který posměšně nazývá „chorobou, kterou je nutné přežít“.

Jedenáctého dubna 1995 je typické jarní deštivé počasí. Karel Šebek před několika dny dostal propustku z Dobřan, odkud se vypravil do Prahy. Setkal se s několika přáteli a chtěl po nich peníze. Naposledy byl viděn na Smíchovském nádraží, jak nasedá na vlak, údajně zpátky do Dobřan. Od té doby se po něm slehla zem. Poslední žijící fext, jak jej, inspirován lidovými pověstmi Rychnovska, nazýval přítel Pavel Řezníček pro jeho neschopnost zemřít, se nadobro vytratil. Letos by mu bylo 85 let.

Ztracený básník

Karel Šebek psal naturalistickou a tvrdou poezii, kterou často prokládal černým humorem a sarkasmem: „chodil jsem do továrny dokud z ní ještě něco zbylo / dalo by se to nazvat tlumič na bolení břicha“. Na počátku šedesátých let byl inspirován zejména Vratislavem Effenbergerem a Zbyňkem Havlíčkem, nejspíše na základě opisování surrealistických děl. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let nachází vlastní styl, v němž se odráží nejen černý humor, ale i nenávisť ke světu a k sobě samému: „hledám smrt její stříbro v každém okamžiku života / slova jako mrtvolvy na jedné hromadě / koncentrační tábor štěstí“. Popis běžných denních úkonů kombinoval se snovými scénami nebo výjevy pod vlivem drog: „krok do tmy a zpátky útěk života k životu / od piva k Šebkovi a zpět / nikdy jsem neměl rád přeplněnou hospodu básní / i když mám raději alkohol čili křišťálovou studánku než sebe“. Později, počátkem let devadesátých, je v textech znát Šebkovo zklidnění, patrně i díky práci dobránské psychiatricky Evy Válkové.

Dílo Karla Šebka není a pravděpodobně nikdy nebude kompletní. Básník naprostou většinu své poezie rozeslal přátelům, popřípadě zničil, jak píše v básni věnované Haně Juptnerové: „mě čtyři ruce se chystají spálit to, co jsem za dva dny napsal“. Za jeho života vyšly zásluhou jeho přátel pouze dvě sbírky, *Ruce vzhůru* (1982) a *Karel Šebek – poesie* (1988), vydaná v Paříži. Sám by se zřejmě nikdy nedostal k uspořádání sbírky pravděpodobně i proto, že své básně spíše než za umění považoval za vypisování se ze svých demonů: „Orazítkoval jsem si Šebka na papír jako se píše báseň“. V roce 1996 vychází díky Janu Nejedlymu Šebkova nejznámější sbírka *Dívej se do tmy, je tak barevná*, nicméně jeho dílo pomalu upadá v zapomnění a samotný básník žije zejména ve vzpomínkách svých známých. Alespoň trochu se vrací do veřejného povědomí v roce 2015, tedy dvacet let po svém zmizení, kdy se v Jilemnici, ve Vrchlabí a v Praze konají výstavy jeho básní a koláží. Při této příležitosti vznikají i dvě sbírky, uzoučká *Zítřka je nikdy* a *Sanitka básně*, texty, které v devadesátých letech psal s Evou Válkovou. Válková byla po Havlíčkovi nejspíše jednou z nejbližších Šebkových osob, jak ostatně i sám zmiňuje v jí věnované básni: „prosím tě odejdi zůstaň odejdi navždy“.

Šebkovo dílo pro svou neucelenost a neuchopitelnost nedávalo moc možností, jak s ním pracovat. Navíc samotný autor mnoho svých básní v průběhu času editoval, přepisoval, a tak se můžeme setkat i s vícero verzemi téže básně. Změnit se to pokusili Stanislav Dvorský a Jakub Šofar v roce 2023, kdy se jim povedlo v nakladatelství Dybbuk publikovat doposud nejobsáhlejší Šebkovo dílo v poměrně monumentálním dvojdílném vydání Úzkost je rozkoš. O rok později Jakub Šofar zeditoval další nalezenou část Šebkovy poezie pod názvem *Když chcípát, tak správně*. Hlouběji do jeho mysli je možné proniknout i díky vydané korespondenci mezi ním a básníkem Petrem Králem (*Místo hvězdy komíník*, 2021), jež je datována ještě před smrt Zbyňka Havlíčka, tedy před Šebkův pád do propasti drog, alkoholu a psychóz.

Svíčka z povinnosti

Třicáté výročí zmizení proběhlo o poznání klidněji (i když předchozí roky dosvědčují, že se na posledního fexta nezapomnělo). V roce 2025 vyšla v nakladatelství Koniáš čtyřicetistránková kniha *Otazník vykřičníku naděje*, kterou uspořádali Eva Válková, Vladimír Blažek, Hana Rojtová a Helena Fenclová, přičemž se jedná o Šebkovu tvorbu z let 1993 až 1995. Obsahuje povětšinou básně, které lze nalézt v předchozích sbírkách, zejména pak v *Sanitce básně*, popřípadě v knize Úzkost je rozkoš. Možná i proto zůstalo její vydání, snad kromě jednoho textu od Ivo Fencly, bez povšimnutí. Přestože kniha obsahuje řadu originálních Šebkových výkresů, nelze přehlédnout, že snad neprošla ani typografickou úpravou. Setkáváme se zde s různými typy řádkování a text je na několika místech náhodně odsazen. A zaryté „šebkology“ nepotěší, že ačkoliv je v úvodu napsáno, že básně byly věnovány autorovým přátelům, o tom, komu je Šebek napsal, se nic nedozvíme (přičemž u mnoha textů to editoři dozajista věděli). Celé dílo tak svou chaotičností budí dojem, že je editoval sám Karel Šebek. *Otazník vykřičníku naděje* je příjemnou jednohubkou pro každého, kdo by se chtěl začít topit v Šebkově imaginaci. Jinak ale působí jako povinná brožura k výročí, jakási pomyslná svíčka, kterou chtěli přátelé zapálit na místech, která měl Šebek tak rád – na poli poezie.

Autor je student historie.



Viktor Špaček: Vpád (detail), 2009

Komu patří státní svátky?

S Matyášem Dlabem o sérii Státky a proměně Terénu



Matyáš Dlab. Foto David Konečný

Během sedmi let se Terén stal výraznou součástí domácí scény performativního umění. Umělecký ředitel Matyáš Dlab vysvětluje projekt Státky a popisuje, jak se měnil vztah instituce k veřejnému prostoru, publiku i vlastní dramaturgii.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Bylo by možné čtenářům a čtenářkám přiblížit, co jsou Státky, a vysvětlit, proč jste se rozhodli věnovat právě tématu státních svátků?

Státky jsou aktuálně probíhající série uměleckých projektů a událostí Terénu, které vznikají speciálně pro prostory Klubu zastupitelů města Brna. Spolu s devíti autorskými týmy se v ní kriticky zamýšlíme nad společenským významem českých svátků, nad jejich smyslem, relevancí a praxí slavení. Sérii jsme pojmenovali trochu lidovým neologismem Státky, který svou familiárností předesílá zdánlivou známost nebo prozkoumanost našich svátků. Realita je ale taková, že se k jejich současným podobám slavení stavíme spíše vlažně a někdy až bezradně, což je v pozoruhodném rozporu s tím, o jak významné nástroje formování národní a státní identity jde. Jak oslovovat sametovou revoluci nebo Svátek práce s pocity zklamání z polistopadového vývoje? Jak se ztotožňovat se společenskými a politickými kontexty 9. nebo 10. století? Co si počít s Velikonocemi, pokud je neprožíváme křesťanskou zkušeností?

Jako uměleckou organizaci, která se věnuje současnému živému umění, nás zajímá performativita svátků. Státní svátky, symboly a příběhy jsou přivlastňovány a zneužívány jako nástroje politické soutěže, ale také oligarchizace společnosti nebo imperiálních politik. Věnovat se politice paměti je při současném vzestupu vypjatého nacionalismu a vyprázdněného vlastenectví důležité. Myslím, že je zajímavé ptát se, proč Andrej Babiš, český premiér se slovenským původem a kšiltovkou Silné Česko

na hlavě, Patriot pro Evropu a pseudopatriot, napomíná své politické konkurenty za to, že nedostatečně často nosí odznaky s českou vlajkou, nebo proč se zasazuje o vyhlášení Dne české vlajky. V sérii nás zajímá i vnitřní performativita svátků a jejich slavení. Ceremoniály předávání státních vyznamenání, velikonoční vigilie, pietní akty na Vítkově s přelety stíhaček, projevy nejvyšších ústavních činitelů, ale i silvestrovské mejdany.

Nejbližší události se vztahují ke Svátku práce a Dni vítězství. Oba svátky jako by ztratily část svého někdejšího historického náboje, přestože otázka práce nezmizela a Evropa v posledních letech znovu čelí nárůstu krajní pravice. Jak k nim budou přizváni umělci a umělkyně přistupovat a jaké otázky chtějí dnešnímu návštěvnicku otevřít?

Obě události připravují mladé kolektivy. Návštěvnicku nabízejí komponovaný odpolední a večerní program, v jehož rámci je možné prostrádat vícero rolí – od diváckých, účastnických po vyložené participativní. Tyto dva květnové svátky jsou dny pracovního klidu, ale aktuální česká legislativa je řadí do odlišných skupin svátků. Den vítězství spadá do skupiny tzv. státních svátků, které nesou příběh a legitimitu státnosti na území dnešní České republiky, zatímco Svátek práce je řazen do skupiny tzv. ostatních svátků společně s velikonočními a vánočními svátky.

Ke Svátku práce se vztahuje kolektiv Fasáda, jehož členstvo studuje na fakultách architektury a výtvarného umění VUT. Akce Fasády otevírá diskusi o vstupování na pracovní trh z perspektivy současného studentstva a hodnotách, na nichž dává smysl pracovní život zakládat. Klub zastupitelů se dočasně promění na otevřenou redakci a tiskárnu komunitního zinu, jehož nejnovější číslo se v závěru akce pokřtí. Součástí večerního programu bude také diskuse Studia Alarm s názvem Svátek práce – od masakru dělníků po blokády neonacistů. Den vítězství se v umělecké interpretaci Divadla Setkání vzdaluje od událostí konce druhé světové války. Tvůrčí tým vypráví v performanci inspirované pietními akty skutečné příběhy tří zvířat, která se dostala do bezprostřední blízkosti válečných konfliktů. Program bude pokračovat veřejnou diskusí o proplétání lidských a zvířecích společenství a koncertem Samča, brata dáždovíek.

Když jste v roce 2019 zahajovali činnost Terénu, učinili jste tak téměř manifestačně „přestavbou“ Zelného trhu. Přestože krátce po zahájení vaší činnosti nastala pandemie covidu-19, řada projektů byla výrazně spjata s městským veřejným prostorem. V posledních letech se ale zdá, že se přesouváte spíše do interiérů – aktuální Státky se odehrávají v Klubu zastupitelů. Čím je tato proměna dána?

Několikrát jsme do veřejného prostoru vstoupili kvůli konkrétním potřebám uměleckých projektů, ale sami žádný pravidelný cyklus nebo řadu akcí ve veřejném prostoru nedeme. Když vynechám tu představu veřejného prostoru, že se jedná o městský exteriér, a soustředím na to veřejné, tak Klub zastupitelů města Brna je v tomto ohledu spektakulární. Jde o oficiální městské prostory v areálu Staré radnice, které nejsou veřejnosti běžně přístupné. V roce 2025 jsme je programem Terénu otevřeli pro veřejné setkávání, participaci a umělecké experimenty se symboličností, reprezentativností a propůjčováním autority. Jelikož jsme jako scéna Centra experimentálního divadla součástí městské příspěvkové organizace, vnímám to jako hodně zajímavou trhlínu v systému, ve kterém u nás vzniká současné umění.

Proměna se neodehrála jen ve vztahu k prostoru. Loňský Klub kolektivního snění kladl důraz na hledání nových utopií, participaci, komunitní rozměr i nové formy citění. Souvisí tento posun také s proměnou vašeho chápání politické a společenské role kulturní instituce?

V začátcích Terénu jsme se soustředili na vybudování zázemí pro vznik a uvádění současného živého umění, které vychází z jiných ideových a provozních přístupů, než je běžná praxe ve veřejném nebo zřizovaném umění. Snažili jsme se díla v naší produkci osvobodit od zakázkového, výrobního a někdy i vyložené průmyslového tlaku, s jakým se v divadelním prostředí běžně setkáváme. Když jsme rozběhli pravidelné uvádění programu, začali jsme mnohem více promýšlet smysl a potenciál městské příspěvkové organizace, což v té době zapadalo synergicky do dalších aktivit Centra experimentálního divadla, HaDivadla a Divadla Husa na provázku. Vizi Terénu jako scény pro současné živé umění jsme začali rozvíjet směrem k laboratoři spolupráce, kterou jsme nejvýrazněji rozvinuli přeformulováním dramaturgie průběžné série Nové sady. Aktuálně ji vedeme jako programovou řadu, ve které vznikají vícedenní i několikaměsíční umělecké projekty. Definuje je blízkost vztahů s konkrétními komunitami, organizacemi, městskými prostředními a specifickými společenskými praxemi. Prostřednictvím spolupráce v Terénu hledáme a sdílíme nové autorské přístupy, divácké role a smysl veřejné umělecké organizace.

Terén už sedmým rokem výrazně zasahuje do podoby domácí performativní scény. S jakými představami jste instituci zakládali? A nakolik se je podařilo naplnit?

Terén jsme zakládali jako scénu pro volné umění, a tou dnes jsme. Za téměř sedm let jsme rozvinuli hodně možností, jak může veřejná organizace vypadat. Jako umělecká laboratoř, veřejná služba, ale i městská subkultura a komunita. Praxe nás v leccem usměrnila, zpřesnila a profesionalizovala. Na začátku byla v Terénu silnější prezentérská role, ale v posledních letech se soustředíme hlavně na projekty, které vytváříme nebo produkujeme my. Když se ohlídím zpět do roku 2019, myslím, že jsme původní představy hodně překonali. Podařilo se nám vybudovat dost živou scénu, která objevuje nové možnosti, jak tvořit a zažívat současné umění. Povedlo se nám Terén založit, ale také rozvíjet jako udržitelný a relevantní projekt, což by se nedařilo bez dobré odezvy u diváctva, umělectva a spolupracujících organizací. Na konci roku 2027 skončíme ve vedení Terénu já jako umělecký ředitel a Kristýna Burská jako provozní ředitelka. Předáme vedení novému týmu, na jehož pozici aktuálně vyhlásuje Centrum experimentálního divadla otevřené výběrové řízení.

Matyáš Dlab (nar. 1987) je divadelní a intermedialní umělec. Žije v Brně. V roce 2019 spoluzaložil Terén, scénu Centra experimentálního divadla, kterou vede jako umělecký ředitel a dramaturg. Studoval teorii a dějiny dramatických umění na Univerzitě Palackého v Olomouci a divadelní dramaturgii a činoherní režii na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Od roku 2014 je členem uměleckého kolektivu D'epog. Ve své praxi se věnuje současnému živému umění. Volně propojuje divadlo, performance, hudbu a site-specific přístupy.

O slepici a lidech

Drůbeží optika v novince Györgye Pálfiho



Snímek Slepice hledí na lidský svět z nečekané perspektivy. Foto Aerofilms

Snímek Slepice je celý vyprávěn pohledem jedné nosnice. Zdánlivá černohumorná hříčka je ve skutečnosti především pozoruhodnou studií lidstva i lidství. Právě proto, že nabízí potřebný pohled z jiné perspektivy.

TOMÁŠ STEJSKAL

Kamera v detailu hledí na slepičí kloaku, z níž se právě vynořuje vejce. Tento nečekaně emotivní záběr, jímž začíná novinka maďarského režiséra Györgye Pálfiho *Slepice*, je nicméně povědomý. Už filmařův debut *Škyt* (Hukle, 2002) se odvíjel od úvodního pohledu na šupinaté tělo zmije. Pálfiho groteskní obraz jedné vesnice – vykreslený v rytmu škytání místního staříka – obsahoval řadu scén natáčených z jiné než lidské perspektivy. Nyní se Pálfi rozhodl natočit celý snímek očima nosnice leghornky, které se podařilo uprchnout z drůbežího velkochovu.

Očima zvěře

Filmy vyprávěné z nelidské perspektivy nejsou v posledních letech na festivalovém okruhu vzácností. Viktor Kossakovskij v černobílém snímku *Gunda* (2020) sledoval stejnojmennou prasnici s potomstvem, jednoohou slepici či stádo krav. Trpělivě, beze slov a – pomineme-li jeden záběr na kola jedoucího traktoru – bez lidské přítomnosti. Režisérka Andrea Arnold ve svém prvním dokumentu *Kráva* (Cow, 2021) v podobném duchu sledovala dobytek na mléčné farmě. Obě díla rezignují na snahu běžných přírodopisných dokumentů vyprávět příběh, jde o čistě observační počiny, které lze snadno vnímat jako specifický druh sociálního realismu. Jen se tentokrát netýká lidí. Stejně jako se Arnold pokoušela dát hlas a důstojnost svým lidským aktérům v hrané tvorbě, nyní dává veškerý prostor zvěři a vtahuje publikum do přímé konfrontace s pobytem v těsné blízkosti jiného živočišného druhu.

Mnohem expresivnější je Jerzy Skolimowski ve svém podobenství *Íá* (Eo, 2022), které skládá poctu snímku *A co dále*, *Baltazare* (Au hasard Balthazar, 1966) Roberta Bressona a sleduje útrapy jednoho oslíka v lidském světě. Hrdina, který byl propuštěn z cirkusu díky novým zákonům na ochranu zvířat, putuje od jednoho pána k druhému a podobně jako Bressonův předobraz klade publiku otázky, nakolik je jen pozorovatelem lidského dění a nakolik do něj sami máme tendenci vkládat lidské vlastnosti.

Lidství v druhém plánu

Pálfi ve *Slepici* nachází pozoruhodný způsob, jak se pohybovat na pomezí zmíněných metod, jak stát na hraně mezi čistou observací a žánrovým podobenstvím. Jeho novinka je bajka, černá komedie i mrazivá tragédie, a všechny tyto polohy nabývají jedinečné podoby právě

proto, že vše sledujeme čistě optikou zvířete, které je „naprogramované“ na fungování v jasném režimu, jež lze vyjádřit několika imperativy: zobat, klovat, krmit, chránit, přežít.

Protagonisté předchozích zmíněných filmů vždy vybízeli publikum i samotné tvůrce k různým druhům antropomorfizace. Už Bresson uvažoval o svém oslovi jako o dokonalém herci, který přesně odpovídal jeho minimalistickému pojetí filmového herectví, v němž byli aktéři jen stoickými modely, opakem herectví divadelního. Odvážnějších příměrů se pak dostalo Gundě, která byla titulována „Meryl Streep mezi prasaty“. Nutkání používat lidskou optiku při sledování děl, jejichž hlavní kvalitou je její absence, jen podtrhuje fakt, že je těžké najít adekvátní slovník při jejich interpretaci. Takový, jenž jejich protagonistům nepřisuzuje lidské vlastnosti, ale zároveň je neredukuje na zdroj zemědělských produktů.

Slepice je mlčenlivé dílo, které mísí nezúčastněnou observaci s drobnými vpády různých žánrů. Zprvu sleduje dění ve velkochovu, kde Pálfi díky své pečlivé práci se střihem a rytmem vykresluje syrovou realitu mechanizace „výrobních procesů“. Zároveň však ukazuje, kterak je dospívající hrdinka vystavená prvnímu útlaču od dalších nosnic kvůli své černé barvě perí. I poté, co se jí podaří uniknout, zůstává nadále tvorem poháněným pudy a instinkty, který se vizuálně zas tolik neliší od mechanických úkonů strojů, jež s vejci či kuřaty manipulovaly v průmyslovém závodu. Pálfi mu se daří učinit ze své slípky hrdinku, která poutá veškerou naši pozornost, ale zároveň je to nezúčastněný „mechanický strojek“, jenž ze své přízemní perspektivy sleduje lidské dění, které tu a tam, v druhém či třetím plánu proniká na scénu.

Zobající automat

Na rozdíl od dokumentů je však pochopitelně u Pálfiho observační optika iluzí. Samotnou protagonistku jeho snímku ztvárnilo osm různých leghornek – každá měla schopnosti na různé typy scén a zvládla natáčet po dobu maximálně třiceti minut. To vyžadovalo mimo jiné značnou trpělivost. Snímek je tak navzdory zvolené optice nahodile pobíhajícího tvora poměrně sevřeným, pečlivě vystavěným dramatem, které sleduje pout titulní hrdinky z velkochovu do odlehlé řecké taverny, a je nejen univerzálním podobenstvím o lidské krutosti, ale také současným společenským komentářem. Pálfi mu ostatně

nebylo umožněno natáčet v Maďarsku právě kvůli obavám, že by jeho alegorie mohla být kritikou tamního společenského uspořádání.

Pálfi ve svých filmech, z nichž asi nejznámější je *Taxidermia* (2006), vždy pracoval se silnou stylizací a velmi často také nahlížel na soužití lidí a zvířat. I tady vede diváky k určitým výkladům chování kvokající hrdinky vhodnou volbou písně a dalšími formálními prvky – ví, kdy a do čeho nechat slípku či její potomky klovat, aby se černá komedie proměnila v mnohem mrazivější žánrovou polohu. Jeho dílo hledá paralely mezi tím, jak jsou lidé schopni být krutí ke zvířatům, ale i sami k sobě, což není originální téma, ale vyznívá s novou intenzitou právě proto, že z lidského konání tu vidíme jen střípky. *Slepice* se i tak mezi řádky – či spíše mezi hřady – dovede dotknout třeba otázek spojených s migrací či pašováním lidí.

Jedná se zároveň také o zdařilou situační komedii, která se překlápí v tragické podobnosti; je to vtahující a v jádru velmi divácké dílo, v němž nechybí ani vražda. Přesto nejde jen o povedenou hříčku nebo velkou režijní výzvu. Pálfi nás neustále nutí přemítat nad tím, co sledujeme a z jaké perspektivy se na děj máme dívat, nikdy nezůstává u jednoduchých dichotomií.

Autor vždy vyprávěl jednoduché, univerzální, místy až archetypální příběhy. Avšak způsob vyprávění a zvolená forma věci komplikovaly. Třeba jeho snímek *Final Cut: Dámy a pánové* (Final Cut: Hölgyeim és uraim, 2022) byl klasickou milostnou historkou, ovšem sestavenou z několika stovek různých filmů, což vedlo mimo jiné k nečekaným kontextům, ale také k náhlým změnám nálad, ke zvláštní směsi radosti a diváckého diskomfortu. *Slepice* je pozoruhodný počín právě proto, že díky svým nečekaným vypravěčským a formálním zákrutám nutí k hledání nových vymezení tradičních žánrů komedie, tragédie či bajky. Ale také k novému vymezení, jakou optikou se na svět díváme my lidé. Potměšilý, leč také notně jízlivý snímek sugeruje, že onen bezohledný zobající automat je nakonec takový hrdina, jakého si coby lidstvo zasloužíme. Možná právě proto, jak se nám podobá.

Slepice (Tyúk). Maďarsko, Řecko, Německo, 2025, 96 minut. Režie György Pálfi, scénář György Pálfi, Zsófia Ruttkay, kamera Giorgos Karvelas, hudba Szabolcs Szőke, hrají Yannis Kokiasmenos, Maria Diakopanayotou a další. Premiéra v kinech 16. 4. 2026.

No hablo inglés

Historie neanglofonních hitparádových úspěchů v USA

Ještě před deseti lety se zdálo nemožné, že by hudebním žebříčkům ve Spojených státech mohl dominovat jiný jazyk než angličtina. Ohlas portorického rappera Bad Bunnyho či španělské zpěvačky Rosalíi však ukazuje, že se fungování globálního popu proměnilo. Jakou roli v tom hraje hudba latinoamerické provenience?

PETR URAM

Španělsky se na území dnešních Spojených států hovoří nejspíše od 16. století. Z Floridy a Portorika se španělština rozšířila přes Louisianu až do států, které byly ještě v 19. století pod správou Mexika, jako třeba Texas, Kalifornie, Arizona či Utah. Zeměpisné názvy typu Los Angeles, El Paso, Rio Grande, Sierra Nevada či Albuquerque ostatně o přítomnosti hispánské populace, čítající dnes přinejmenším pětinu obyvatelstva USA, jasně vypovídají. Přes svou početnost se však této menšině dlouhodobě nedařilo proniknout do kulturního mainstreamu takovým způsobem, jakým to dokázali třeba Afroameričané. Až v posledních letech to vypadá, že se španělskojazyčné hudební produkci blýská na lepší časy.

Speak American

Zlom pro hispánské – a vůbec iberoamerické – hudebníky a hudebnice nastal v roce 2017 s vydáním hitu Despacito od portorického dua, zpěváka Luise Fonsiho a rappera Daddyho Yankeeho. Vydavatelství Universal Music Group vědělo, že popová skladba s prvky reggaetonu má šanci na úspěch také ve Spojených státech, ale obávalo se (snad i kvůli vítězství Donalda Trumpa, který v té době hodlal na hranici s Mexikem vybudovat zeď proti imigrantům), jak bude americké posluchačstvo reagovat na píseň nazpívanou ve španělštině. Proto ve Státech raději vydalo remix, v němž úvodní pasáž skladby přezpíval Justin Bieber. Tato verze záhy ovládla světové hitparády a stala se jednou z nejstreamovanějších skladeb všech dob. Menší úspěch, ale podobný osud měl tentýž rok i singl Mi Gente od kolumbijského zpěváka J Balvina, na němž hostovala pro změnu Beyoncé.

Poangličtění podlehla – ovšem už před dvaceti lety – i proslulá Macarena. Do taneční verze písně dua Los del Río, kterou vytvořila španělská elektropopová skupina Fangoria, přimíchali miamští producenti Bayside Boys anglické vokály, protože tamější rádio Power 96 odmítalo hrát původní, hispanofonní verzi. Ke stejným jazykovým kompromisům se koneckonců předtím i poté museli uchýlovat prakticky všichni neangličtí hudební tvůrci a tvůrkyně, pokud chtěli oslovit americký hlavní proud. Největší hvězdy

takzvaného latino popu, mezi nimiž bychom našli Shakiru, Jennifer Lopez, Rickyho Martina, Enriqua Iglesia a před nimi třeba Gloriu Estefan, Sergia Mendese či Julia Iglesia, musely zpívat aspoň zčásti v angličtině.

Ne vždy ale tato snaha přinesla ovoce. Kupříkladu králi brazilské hudby Robertu Carlosovi se tímto způsobem do USA proniknout nepovedlo a podobně pohořely pokusy o jazykový crossover mexických zpěvaček Pauliny Rubio a Thalíi nebo „španglická“ předělávka The Ketchup Song (Aserejé) od španělské dívčí skupiny Las Ketchup. Americká obliba bilingvních interpretů a interpretek je tedy vrtkavá – což naznačují i starší příklady. Tak například španělští Mocedades, kteří se v roce 1973 umístili na jako druhí v Eurovizi, svůj hit Eres tú sice přezpívali do pěti dalších řečí včetně angličtiny, ale za velkou louží stejně více uspěl originál. A pak je tu specifický případ dvou veleslavných hispanofonních písní: kubánské Guantanamery a mexické La Bamby.

Vrcholky hitparád

Guantanamera vznikla v roce 1929, když muzikant Joseíto Fernández zhudebnil vlastenecké verše básníka Josého Martího napsané údajně krátce před jeho smrtí v kubánské válce za nezávislost na Španělsku. Chytlavá melodie si našla cestu mezi americké folkaře – v šedesátých letech ji hráli The Weavers a později sólově Pete Seeger. Obě verze ponechávají text v původním znění a pouze doplňují mluvenou anglickou vsuvku osvětlující význam slok. Seeger až na tuto pasáž odmítal song poangličtět, poněvadž prý chtěl uspišit dobu, kdy se Spojené státy proměnil ve vícejazyčnou zemi. Jeho slova si nejspíš vzalo k srdci americké vokální trio The Sandpipers, jehož coververze Guantanamery z roku 1966 se stala prvním (z větší části) hispanofonním singlem v horní desítku americké hitparády.

Také cesta La Bamby na vrchol žebříčku byla klikatá, zato se však na něj píseň vyšplhala dvakrát. Veracruzská lidovka přes hranice USA pronikla prý už po druhé světové válce a oblíbili si ji především v newyorských tančírnách. V roce 1958 ji rokenrolově předělal šestnáctiletý chicanský zpěvák Ritchie Valens, ale než s ní stihl pořádně prorazit, zahynul

při letecké havárii (po boku Buddyho Hollyho a J. P. Richardsona). Později píseň získala na popularitě díky životopisnému filmu *La Bamba* (1987), věnovanému právě Valensovi. Titulní skladba snímku se v podání mexicko-americké kapely Los Lobos ocitla na první příčce žebříčků jako teprve čtvrtý zcela neanglofonní hit ve Spojených státech.

Jako první tohoto úspěchu dosáhl v roce 1958 italský zpěvák, herec a politik Domenico Modugno se slágrem Nel blu, dipinto di blu; podruhé v roce 1963 japonský zpěvák a herec Kjú Sakamoto. V tomtéž roce zabodovala ještě belgická dominikánská jeptiška Sœur Sourire s francouzským chvalozpěvem Dominique. La Bamba ovládla americkou hitparádu až skoro o čtvrtstoletí později. Jak je vidět, americké posluchačstvo se k neanglickým písníčkám před Despacitem stavělo dost rezervovaně. Po Macareně to trvalo šestnáct let, než se k vrcholu alespoň přiblížil jihokorejský rapper Psy díky nečekanému úspěchu singlu Gangnam Style a Gentleman, jimiž předznamenal pozdější K-popovou invazi.

Tak se nám to líbí

Ani největší tahoun K-popu, boy band BTS, dosud se čtyřmi zářezy v TOP 10, však nedokázal to, co v posledních letech předvádí v amerických žebříčcích Bad Bunny (byť je třeba uznat, že členové BTS museli dobývání Spojených států přerušit kvůli povinné vojenské službě). Pomyslnou válku o trůn neanglofonního vládce hitparád spolu BTS a Bad Bunny svádějí od roku 2018, kdy se čistě španělská spolupráce portorického rappera s Drakem nazvaná Mía umístila mezi nejpoužívanějšími singly na páté pozici. O dva roky později to Bunny v kolaboraci se Jhayem Cortezem dotáhl až na čtvrté místo a od té doby jeho skladby každoročně s výjimkou roku 2024 obsazují některé z prvních deseti příček amerických hitparád, přestože v nich povětšinou není ani slůvko anglicky. Jak se to Bunnymu povedlo?

Poněkud opomíjenou hrdinkou tohoto příběhu je americká rapperka karibského původu Cardi B, která v roce 2018 svým masivním hitem I Like It s hostujícími Bad Bunnym a J Balvinem potvrdila, že Despacito ani Mi Gente neuspěly jen šťastnou náhodou. Píseň sampluje skladbu ve stylu bugalú I Like It Like That od Petea Rodrigueze, jenž importoval latinskoamerické rytmy do Spojených států už v šedesátých letech. Obě skladby spojuje to, že podle osvědčeného vzorce protlačily do mainstreamu hispanofonní tvorbu v anglofonním hávu.

Zásadní faktor Bunnyho vzestupu nicméně spočívá ve streamování hudby. Když hitparádová platforma Billboard od roku 2005 začala postupně zahrnovat počty digitálních stažení, zhlédnutí na YouTube a poslechů přes služby typu Spotify, Apple Music či Tidal, katalpulovalo to k výšinám hudebního průmyslu do té doby nevídané interprety a interpretky. Éra streamingu znamená, že posluchačstvo má mnohem větší vliv na prosazení svých oblíbenců a oblíbenkyň. To dává vyniknout novým hlasům, jež by se dříve musely při honbě za úspěchem jazykově asimilovat.

Bad Bunny zosobňuje kulturní převrat v amerických hitparádách a dopad je zřetelný. V roce 2023 uspěla Shakira v TOP 10 hned se dvěma španělskými skladbami. Brzy nato prorazila díky TikTok mexická dvojice Eslabon Armado a Peso Pluma singlem Ella Baila Sola. Celosvětově úspěšná je také španělská zpěvačka a producentka Rosalía (viz A2 č. 11/2022), která začínala fúzí flamenca a elektroniky. Španělština je dnes druhou nejčastěji zaznívající řečí v hudebních žebříčcích Spojených států – těžko ovšem říct, nakolik to z nich činí Seegerovu vysněnou vícejazyčnou zemi...

Autor je překladatel.



Loňské album Bad Bunnyho zdobí fotografie dvou plastových křesílek pod banánovníkem

Budeme tu pořád

Co Bad Bunny vzkazuje Trumpovým Spojeným státům?



„Nejsme divoši, nejsme zvířata, nejsme vetřelci.“ Bad Bunny během vystoupení na Super Bowlu. Foto YouTube

Portorická hudební hvězda Bad Bunny výrazně promlouvá do americké politiky. Přestože zpěvákova show během Super Bowlu měla poklidný průběh, vyslala směrem k Trumpově administrativě jasný vzkaz. Dokážou demokraté získat zpět přízeň latinos, kteří současnému prezidentovi pomohli k návratu do Bílého domu?

TOMÁŠ TRNĚNÝ

„Bůh ochraňuj Ameriku,“ pronesl během poločasového vystoupení na americkém Super Bowlu portorický interpret Bad Bunny (vlastním jménem Benito Antonio Martínez Ocasio) a následně vyjmenoval státy Severní, Střední i Jižní Ameriky. Svůj výstup zakončil vzkazem „seguimos aquí“, což znamená „jsme pořád tady“, ale i „budeme tu pořád“. Komu tato slova adresoval, není těžké uhadnout. Americkému prezidentovi Donaldu Trumpovi koneckonců „věnoval“ prostor i v klipu k úvodní písni svého posledního alba *DeBí TiRAR MAs FOToS* (2025), kterým ovládl světové hitparády i hudební ceny Grammy. Zatímco ve videu ke skladbě NUEVAYoL, zveřejněném příhodně 4. července, se ale úřadující americký prezident hlasem vytvořeným umělou inteligencí imigrantům omlouvá („Udělal jsem chybu. Chci se omluvit imigrantům v Americe, tedy ve Spojených státech. Víím, že Amerika je celý kontinent.“), ve skutečnosti americký prezident od svého návratu do Bílého domu v postupu vůči přistěhovalcům přitvrzuje.

Americký imigrační úřad ICE nadále pokračuje v raziích napříč Spojenými státy. Vraždy dvou amerických občanů v Minneapolisu sice vyústily v konec ministryně vnitřní bezpečnosti Kristi Noem, postupy úřadu se ale příliš nezměnily. Zpěvák kritikou imigrační politiky Bílého domu nešetří od začátku Trumpova druhého prezidentského období. „Než poděkuju Bohu, říkám: pryč s ICE,“ pronesl letos v únoru při přebírání ceny Grammy. „Nejsme divoši, nejsme zvířata, nejsme vetřelci. Jsme lidi a jsme Američani,“ vzkázal Ocasio Trumpově administrativě. „Dostali spoustu lidí. Místo toho, aby je nechali v pokoji pracovat, parchanti,“ komentoval jindy Bad Bunny zákroky imigračních agentů v jeho rodném Portoriku. Kvůli obavám z masových deportací na jeho koncertech se dokonce rozhodl ke kroku, který je u hvězd jeho formátu nevídaný: z turné zcela vynechal Spojené státy. „Hrozilo, že by venku mohli hlídkovat zasraní agenti ICE. To bylo něco, o čem jsme mluvili a co nás hodně znepokojovalo,“ řekl zpěvák magazínu iD.

Cukrová třtina a výpadky proudu

Na rozdíl od citovaných výroků na adresu imigračního úřadu byla poločasová show vcelku umírněná a na očekávanou explicitní kritiku současné politiky Bílého domu nedošlo. Symbolika třináctiminutového vystoupení ale nemohla být výmluvnější. Ať už šlo o scénu, v níž Bad Bunny předal svou cenu Grammy dětskému herci Lincolnu Foxovi, jenž je až nápadně podobný pětiletému Liamu Conejo Ramosovi zadrženému agenty ICE, nebo o moment, kdy zpěvák a tanečníci vyšplhali na sloupy elektrického vedení, který zjevně odkazoval na dodnes trvající výpadky v dodávkách elektřiny po ničivém hurikánu María v roce 2017. Právě tehdy americká vláda v čele s Donaldem Trumpem přispěchala podle mnohých kritiků s pomocí pozdě a sám prezident se při návštěvě Portorika zmohl jen na vhození několika rolí papírových utěrek do davu, zatímco se tamní obyvatelé potýkali s výpadky elektrického proudu a nedostatkem pitné vody.

V poločasovém vystoupení nemohla chybět ani cukrová třtina, symbol otroctví, ale i pevného sepětí Portorikánců se zemědělskou půdou a také připomínka americké operace Bootstrap ze čtyřicátých let minulého století. V rámci ní Spojené státy ve jménu rozvoje průmyslu a otevření ostrova zahraničním investicím zruinovaly tamní zemědělství i infrastrukturu. Působení americké federální vlády na takzvaném nezačleněném území doprovodily nucené sterilizace žen jakožto opatření reagující na přelidňenost ostrova a operace měla i další důsledky: vysokou nezaměstnanost a s ní související exodus Portorikánců do Spojených států, tedy do země, kde se dnes protiimigrační razie zaměřují právě na latinos.

Souběžně s tím, jak rostou imperiální ambice Donalda Trumpa – po únosu venezuelského autoritáře Nicoláse Madura a útoku na Írán nyní pomocí blokády usiluje o pád kubánského režimu –, se v Portoriku zvyšuje napětí mezi podporovateli připojení k USA a zastánci nezávislosti. Připomeňme, že Portoriko je pro Washington důležitým spojencem pro svou strategickou polohu, což

potvrdily úderý proti údajným obchodníkům s drogami u venezuelských břehů vedené právě z amerických vojenských základen na ostrově.

Nevzdávej se vlajky

Předloni se zpěvák ve vyostřených guvernerských volbách zapojil do volební kampaně: sponzorováním billboardů pro Novou progresivní stranu (Partido Nuevo Progresista) se postavil budoucí vítězce – a obdivovatele Donalda Trumpa – Jenniffer González-Colón. Bad Bunny se už tehdy stal hlasem mladé generace v boji proti všudypřítomné korupci, ekonomické nestabilitě i postupu- jící gentrifikaci.

„Chtějí si vzít řeku a také pláž. Chtějí, aby moji sousedé a babička odešli. Ne, nevzdávej se vlajky a nezapomeň na ‚lelolai‘ [tradiční portorický popěvek – pozn. TT], protože nechci, aby ti udělali to, co se stalo na Havaji,“ vyzývá Ocasio v refrénu písně LO QUE LE PASÓ A HAWAii s odkazem na připojení Havaje k USA v roce 1959. I díky podobným sdělením sklízí Bad Bunnyho tvorba podle historika a zpěvákova spolupracovníka Jorella Meléndez-Badilla uznání napříč globálním Jihem, od domorodých aktivistů, venezuelských migrantů i vysídlených Palestinců.

„Zabíjeli lidi za mávání vlajkou, proto ji teď všude беру s sebou,“ zpívá Bad Bunny v písni LA MuDANZA s odkazem na zákon z roku 1948, který mimo jiné postihoval vlastnictví a vyvěšování portorické vlajky či aktivity podporující nezávislost ostrova. Ve videoklipu k této skladbě se střídají záběry hudebníka s původní portorickou vlajkou (se světle modrým klínem), která je spojována právě s hnutím za nezávislost, s výjevy z demonstrací proti americké základně na portorickém ostrově Vieques, k jejímuž uzavření došlo po dekadách odporu kvůli toxickým látkám v ovzduší i smrtelným nehodám v roce 2003.

Facka Americe

Bad Bunnyho popularity nejen mezi latino komunitou ve Spojených státech si během dění okolo Super Bowlu všimli i politici a političky z Demokratické strany. Právě američtí latinos se v roce 2024 ukázali být jednou z klíčových skupin pro návrat Donalda Trumpa do Bílého domu. Zatímco ve volbách v období od roku 2006 do roku 2020 se na stranu demokratů přiklonilo vždy nad 65 procent latinos, v roce 2024 už to bylo jen 52 procent, naopak podpora republikánů vystoupala z hodnot okolo 30 procent na 46. Nyní ale Trump přízeň latinskoamerické komunity v důsledku ekonomické situace i bezohledných deportací ztrácí.

Zástupci Demokratické strany serveru Politico přiznali, že jim zpěvák svým vystupováním ukázal možný způsob, jak si podporu latino komunity získat zpět. „To, že Bad Bunny dokáže spojit Portorikánce, Mexičany, Guatemalce a Dominikánce a všichni mají pocit, že jsou slyšet a že je zpěvák může reprezentovat, hodně vypoovídá o tom, kým je,“ uvědomuje si kongresmanka za Illinois Delia Ramirez. Jak s tím strana, která může do příštího klání o Bílý dům vyslat známou tvář s portorickými kořeny Alexandrii Ocasio-Cortez, naloží, to se ukáže až časem.

Jisté je, že portorická hvězda vyslala do Bílého domu vzkaz, že už nebude omezovat svou pozornost pouze na dění na rodném ostrově, ale zaměří se i na americkou pevninu. Když Donald Trump následně poločasovou show označil za facku Americe, zřejmě nebyl daleko od pravdy. Možná šlo o políček, který trumpovská Amerika s bezradnou opozicí v současné chvíli nutně potřebuje k tomu, aby se probudila.

Autor je publicista.

Pop po kolonialismu

Katalánská zpěvačka a producentka Rosalía, aktuálně nejposlouchanější umělkyně zpívající ve španělštině, dokázala načas sesadit Taylor Swift z čela celosvětového žebříčku. Od interpretace španělského flamenca se propracovala ke svébytnému globálnímu popu, který svým žánrovým chameleonstvím budí jak obdiv, tak kritiku.

JONÁŠ KUCHARSKÝ

Čtrnáctiletá dívka z průmyslového městečka Sant Esteve Sesrovires jede s kamarády z práce. Z reproduktoru auta zní Camarón de la Isla. Čtvrt je plná přistěhovalců z Andalusie, flamenco zde není exotikou nebo nostalgií, je součástí každodenní žité zvukové reality. Dívka slyší poprvé v životě *cante jondo* a něco v ní sepne. Následuje osmileté formální studium na konzervatoři, operace hlasivek, rok ticha, oceňovaná závěrečná akademická práce, úspěch u mezinárodní kritiky a nakonec i zářezy v hudebních hitparádách. Rosalía Vila Tobella, zpěvačka, producentka a umělkyně, kterou dnes celý svět zná jako Rosalíu, před pár lety působila jako zjevení. Za jejím úspěchem ale stojí dekády tvrdé práce a pečlivě promyšlených rozhodnutí, která v mnoha případech vyvolala i vlny kritiky.

Už od prvních tracků Rosalíu obklopuje mlha obviňování z kulturní apropriace a nedostatku autenticity. Flamenco, žánrový domov katalánské zpěvačky, je pro španělskou kulturu přibližně totéž, co je blues pro afroamerickou populaci nebo samba pro Brazílce: umělecká forma zakořeněná v historickém utrpení konkrétních komunit, v případě flamenca andalusických *gitanos*. Katalánská dívka z předměstí Barcelony, která studuje andalusický kánon a dosahuje díky němu mezinárodní slávy, se v tomto kontextu nevyhnutelně dostává do prostoru, kde její tvorba nese i politické konotace.

Hitparáda z univerzity

Rosalíino první album *Los ángeles* (2017), natočené s katalánským producentem Raúlem Refreem, bylo v tomto ohledu ještě poměrně bezproblémové. Deska je plná minimalistických variací na flamencové klasiky, naplňuje ji jen kytara a zpěvaččin hlas. Ačkoliv tehdejší kritika ocenila rigoróznost přístupu ke zdrojovému materiálu, k širokým masám posluchačů deska nedolehla. Průlom přišel až s druhým albem *El mal querer* (2018). Pro Rosalíinu kariéru je symptomatické, že vzniklo jako diplomová práce, výsledek jejího studia na Escola Superior de Música de Catalunya pod vedením flamencového mistra Josého Miguela Vizcayi, jednoho z nejvýznamnějších učitelů *cante jondo*. Závěrečnou práci předložila Rosalía ve formě konceptuálního alba a komise ji ohodnotila nejvyšší možnou známkou *matrícula de honor*.

El mal querer je cyklus strukturovaný podle anonymního okcitánského románu ze 13. století, příběhu ženy uvězněné žárlivým manželem ve věži. Každá z jedenácti skladeb odpovídá jedné kapitole. Celé album nahrála Rosalía s producentem El Guinchem v jeho barcelonském bytě. Jako chudá studentka do projektu investovala takřka veškeré vlastní peníze, později celý proces popisovala jako posedlost materiálem, nutkavou touhu ukázat světu žánr, který ovládl celý její život. Výsledek byl technicky minimalistický a esteticky radikální: flamencové tleskání a vokální ornamenty v kombinaci s elektronickými smyčkami, tichem a střihy, které připomínaly spíše alternativní elektronickou hudbu než andaluské klasiky.

Kritická odezva překvapila i samotné hudebníky. Nadšené recenze otiskla většina vlivných společenských a kulturních médií transatlantického prostoru, od Guardianu po Pitchfork. New York Times překřtily Rosalíu na „Rihanu flamenca“ a album se dostalo i na žebříček pěti set nejlepších alb všech dob časopisu Rolling Stone jako nejvýše umístěná španělsky zpívaná deska v historii.

Kulturní dopad byl okamžitý. Ikonický kromník španělské queer a popkultury Pedro Almodóvar obsadil Rosalíu do filmu *Bolest a sláva* (2019) po bok Penélope Cruz a Antonia Banderase. Její přítomnost zde funguje jako symbol nastupující generace. O něco později ji Pitchfork zařadil mezi nejdůležitější

umělce posledních pětadvaceti let, a to jako první španělskou zpěvačku. Flamenco, do té doby vnímané spíše jako okrajový žánr, se znovu dostalo do globálního oběhu.

Rosalíin vpád do záře reflektorů mainstreamu měl ohlas i daleko za hranicemi popkultury. Akademická sféra začala řešit dopad *El mal querer* na španělský kulturní kontext: časopis Romance Notes vydal speciální číslo The Rosalía Effect, úspěch desky rozproudil etnomuzikologickou debatu o žánrových hranicích flamenca (viz např. skvělou studii Petera Manuela v Ethnomusicology č. 1/2021) a na madridské univerzitě Complutense vznikaly práce věnované konstrukci její umělecké identity. Paralelně s tím vyšla i nová španělská edice středověkého románu *Flamenco*, propagovaná jako raně feministický text ze 13. století.

Gitanos, Katalánci a exploatace

A právě zde se začínají komplikovat otázky Rosalíiny identity a kulturní apropriace. Rosalía je bílá katalánská umělkyně ze střední třídy s přístupem ke konzervatoři, mezinárodním tisku i labelu Columbia Records, tedy k institucím, které zůstávají pro velkou část gitanské populace obtížně dostupné. Debatu o těchto nerovnostech výrazně rozproudila aktivistka Noelia Cortés, která ve virálním vlákně z roku 2017 označila Rosalíinu práci za formu antigitanismu a později v rozhovoru pro El Español shrnula svou výtku: „Používá nás jako něco cool, jako kostým, ale sociálně jí na nás nezáleží.“

Tato kritika, jakkoli vyostřená, odkazuje k širší strukturální realitě španělské společnosti. Podle dat Agentury EU pro základní práva čelí 86 až 94 procent španělských Romů riziku chudoby a organizace jako Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad (Sdružení gitanských feministek za diverzitu) dlouhodobě upozorňují na omezený přístup romských umělekyní a umělců k institucím a médiím. Nejde tedy jen o symbolickou reprezentaci, ale o nerovnost v samotných podmínkách kulturní produkce. Skutečnost, že mezinárodní uznání za flamenco sklízí bílá absolventka elitní konzervatoře, působí v tomto kontextu jako zřetelná ilustrace systémové disproporce.

Kritika apropriace přitom nestojí jen na samotném využívání žánru marginalizovaných *gitanos*. Lingvistická studie z University of Illinois (2022) ukazuje, že Rosalía při zpěvu přechází v naprosté většině zkoumaných písní na andaluský přízvuk *seseo*, zatímco v běžné řeči jej nepoužívá. Autorka studie ovšem tento jev nevysvětluje jako vědomou apropriaci, interpretuje jej jako „enregistrační“ – proces, v němž se určité fonetické rysy *sesea* stávají přirozeným znakem žánru a jeho performativity. Z téhož zjištění ale část kritiků vyvozuje závěr o vědomé stylizaci, která si selektivně přivlastňuje kulturní znaky bez jejich sociálního kontextu.

Právě koncept enregistrační dobře popisuje i širší princip Rosalíiny práce s flamencem. Nepřijímá folklor andalusických Romů jako neměnný fakt nebo statickou masku, ale pracuje s ním jako se souborem přenositelných rytmických, melodických a výrazových tropů, které adaptuje do jazyka současného popu. Sociální a historický kontext, z něhož tyto prvky vyrůstají, přitom zůstává do značné míry stranou. Tento postup může z perspektivy marginalizovaných komunit působit jako vyprázdňení, není ale nutně důkazem individuálního selhání umělkyně, jako spíše příznakem mechanismů kulturního průmyslu. Ten již od svých prvopočátků čerpá energii a stylovou inspiraci z domén stojících mimo monolit středního proudu, ať už jde o projevy folkloru, nebo antisystémových subkultur.

Rosalía na tuto kritiku kulturní apropriace reaguje důsledným akcentováním svého obdivu k flamencu a jeho otevřenosti. V rozhovorech opakovaně zdůrazňuje, že flamenco není výhradním dědictvím Andalusie, například webu Billboard v roce 2019 vysvětlovala, že součástí flamencové tradice jsou i žánry latinskoamerické hudby, jako třeba guajira nebo rumba. Svůj vztah k žánru vždy popisuje jako přirozený, rámovaný dětstvím v prostředí andaluské diaspory v katalánském Baix Llobregat. Flamenco v jejím podání není uzavřeným dědictvím jedné komunity, ale živou a sdílenou kulturní praxí.

Motomami: globální žánrová koláž

Album *Motomami* (2022; viz A2 č. 11/2022) tuto debatu přesunulo do širšího kontextu. Rosalía opustila flamenco jako hlavní referenční rámec své tvorby a začala pracovat s koláží globálních žánrů: vedle sebe stojí reggaeton a dembow z afrokaribské diaspory, dominikánská bachata, prvky free jazzu i hyperpopu. Tento posun se odráží i v okruhu spolupracovníků od Noaha Goldsteina (producenta Kanyeho Westa nebo Franka Oceana) přes Pharrella Williamse nebo Tainyho až po The Weekndu.

Vydání alba doprovázel unisono obdiv publicistiky i rostoucí fanouškovské základny. Spolu s úspěchem se ale proměnila kritika. Zatímco u flamenca šlo o vztah k folkloru *gitanos*, *Motomami* otevřelo otázku práce s hudebními formami spojenými s afrokaribskou diasporou. Část latinskoamerické kritiky upozorňovala, že úspěch evropské umělkyně v těchto žánrech reprodukuje starší mocenské asymetrie. Reggaeton, stejně jako jiné odnože afroamerických hudebních žánrů, totiž zhusta vychází z melodických a rytmických motivů, které se do Nového světa dostaly na palubách otrokářských lodí. Rosalíin úspěch na latinskoamerickém trhu pak v mnoha ohledech připomínal starou koloniální dynamiku: hudebnice ze Starého světa využívá kulturu, ke které má přístup díky svému historickému privilegiu, a může z jejích projevů pouze profitovat, aniž by prožila příkoří, která jsou s daným žánrem bytostně spjatá.

Tento mechanismus není specifický pouze pro Rosalíu – je výrazem napětí, které globalizovaný pop principiálně reprodukuje. V obdobné pozici se ostatně už o dobrou dekádu dříve nacházel například Rosalíin krajan Enrique Iglesias, který se do celosvětového povědomí zapsal svým superhitem Bailando, jenž přenesl reggaetonové postupy do globálního popu v komerčně přijatelnější podobě a dodnes hraje z reproduktorů plážových barů od Buenos Aires po Okinawu. Přejímání latinskoamerických žánrů španělským popem je dnes již tak samozřejmé, že se Latin Grammy, nejprestižnější předávání cen za populární hudbu v Latinské Americe, konalo v roce 2023 ve španělské Seville, čímž se uzavřel začarovaný kruh globalizace postkoloniálního světa.

Podobnou logiku ilustruje i globální úspěch hitu Despacito z roku 2017. Původní verze portorických hudebníků Luise Fonsiho a Daddy Yankeeho dominovala latinskoamerickým žebříčkům, skutečně globální dosah ale získala až ve chvíli, kdy se k ní připojil Kanadan Justin Bieber. Jeho účast fungovala jako distribuční zkratka, skladba vstoupila do anglofonního mainstreamu, aniž by musela měnit svůj základní jazyk nebo rytmickou strukturu. Právě tento moment dobře ukazuje, jak globální pop přerozděluje viditelnost – nikoli nutně podle původu, ale podle přístupu k publiku.

Zatímco Rosalíinu tvorbu doprovázejí debaty o využívání hudebních tradic marginalizovaných komunit, sama umělkyně se vůči této dynamice vymezuje jinak. Na rozdíl od mnoha svých španělsky mluvících předchůdců programově odmítá využívat angličtinu

Rosalía mezi apropiací tradic a hudební autenticitou



Ilustrace Alexey Klyuykov

jako primární jazyk svých písní. Naopak nutí anglofonní umělce přizpůsobit se španělštině, jako například The Weeknda na singlu La Fama nebo Billie Eilish v tracku Lo vas a olvidar.

S dalším vývojem její kariéry je čím dál tím zřejmější, že jde o programové rozhodnutí. Rosalía ve svých písních stále častěji sahá po dalších jazycích, angličtině se ale až na výjimky vyhýbá. S tím se pojí i žánrový eklekticismus, který se naplno rozvinul na *Motomami*, kde zní ohlasy například hudební avantgardy druhé poloviny dvacátého století nebo východoevropský folklor, a dodnes zůstává definujícím principem její tvorby. Hudební a lingvistické chameleonství je tak v důsledku možné číst jako odmítnutí povrchního přejímání regionálních žánrů a jako snahu o propůjčení vlastního hlasu tradicím, které se do kotlíku globálního popu nedostávají tak často.

LUX: obrat a válka žebříčků

Čtvrté album *LUX* (2025) představuje dovršení žánrově všežravých tendencí naznačených na *Motomami*, zároveň ale ukazuje radikální posun v jejím sonickém jazyce, tentokrát směrem k monumentalitě a kompoziční ambici. *LUX*, nahrané ve spolupráci s Londýnským symfonickým orchestrem, opustilo fragmentární estetiku předchozí nahrávky a místo ní vystavělo rozsáhlý, téměř barokně klenutý celek. Album je členěno do čtyř částí inspirovaných mystickými autorkami napříč náboženskými tradicemi a využívá výraznou jazykovou a žánrovou pluralitu. Rosalía zde zpívá španělsky, arabsky, latincky nebo třeba ukrajinsky. Expanzivní vize

desky se odráží i v širokém okruhu hudebníků, kteří se na nahrávce podíleli: Björk, Yves Tumor, flamencové hvězdy Estrella Morente a Sílvia Pérez Cruz nebo legenda breakcoru Venetian Snares.

Kritický ohlas byl okamžitý a prakticky konsenzuální: *LUX* se takřka přes noc etablovalo jako jedno z nejlépe hodnocených alb roku. Nebyla by to ale Rosalía, kdyby otázka reprezentace nehrála v recepci desky alespoň nějakou roli. V tracku Magnolias vystupuje dětský sbor Escolania de Montserrat, jeden ze symbolů katalánské kulturní identity, který zde ale zpívá španělsky, nikoliv katalánsky. Strhla se vlna kritiky: Josep Lluís Alay, šéf kanceláře exilového předsedy katalánské vlády Carlese Puigdemonta, napsal na sociální síti X, že „pošpanělšťující úpadek Montserratu je jednou z nejhorších zpráv, které letos zemi postihly“. Katalánský rozhlas vysílal komentáře o ponižování Katalánců. Tato rána byla pro nacionalisty o to palčivější, že Rosalíin singl *Milioniària* byl v roce 2019 zpíván po celém Katalánsku jako gesto kulturního vzepětí katalánštiny.

Rosalía tím zároveň otevřela debatu o své pozici v rámci krajiny globálního popu, tentokrát už ne primárně skrze otázku kulturní apropiace, ale skrze vztah mezi ambiciózní esteticou vizí a realitou současného hudebního trhu. Hned v debutovém týdnu soupeřilo *LUX* o čela světových žebříčků s Taylor Swift a jejím albem *The Life of a Showgirl*. Na Spotify jej *LUX* sesadilo na krátkou dobu z pozice celosvětově nejstreamovanějšího alba týdne, přičemž Rosalía nastavila rekord pro španělsky zpívající umělkyni s 42,1 milionu streamů

za 24 hodin. Odpověď Taylor Swift a jejího týmu na sebe nenechala dlouho čekat – obratem vydala nové varianty své desky a hbitě zmobilizovala své fanoušky, aby opět zaujala čelní pozici. *LUX* tak obnažilo bezútěšný a postapokalyptický ráz krajiny žebříčkového popu. Jak poznamenal publicista Carlos Marcos pro El País: „Srovnávat *LUX* s alby na špičkách streamovacích žebříčků je jako předstírat, že obdivovat moře je totéž co pozorovat modrý karton.“

Vítězství chameleonky

V těchto dnech a týdnech objíždí Rosalía svět se svým vyprodaným *LUX Tour*, hraje v třetí sérii *Euphorie* na HBO, vyhrála BRIT Award coby zahraniční umělecká osobnost roku 2026 a je všeobecně považována za horkou favoritku na Grammy 2027, kde by mohlo být *LUX* prvním španělsky zpívaným albem ženské umělkyně nominovaným v kategorii Album roku, do níž se španělštinou prorazil teprve nedávno Bad Bunny.

Rosalíina trajektorie se vzpírá jednoznačnému a lineárnímu čtení. Nedefinuji ji ani tak žánrové škatulky, jako spíše specifický způsob práce založený na rigoróznosti, autorské kontrole, odmítání jazykové a stylistické podřízenosti a ochotě experimentovat, a to jak se zvukovou paletou, tak s rozličnými kulturními identitami.

Zároveň se v posledních letech profiluje jako výrazná kritička využívání umělé inteligence v hudbě. Zatímco streamovací platformy dlouhodobě homogenizují popový zvuk a automatizace produkce začíná zasahovat i do samotného procesu tvorby, *LUX* působí

v tomto kontextu téměř anachronicky. Jde o rozsáhlé, kompozičně ambiciózní makarónské dílo inspirované mystickou tradicí, které se nepřizpůsobuje logice současného trhu.

Rosalía kolem sebe vědomě buduje vlastní mytologii, obraz autorky, jejíž práce stojí na řemeslné disciplíně a kontrole, nikoli na optimalizaci pro logiku platform a sociálních sítí. Kontroverze ji přitom pravděpodobně neopustí. Debata o apropiaci flamenca a dalších žánrů nezmizí, protože nezmizí ani strukturní nerovnosti, z nichž vyrůstá.

Vedle toho se ale stupňuje i jiné napětí. Rosalía dnes zároveň funguje jako globální značka, spolupracuje s nadnárodními značkami jako Dior, Coca-Cola nebo Nike a pohybuje se v prostoru, který má k jejímu akademickému zázemí stejně daleko jako k tradicím, z nichž čerpá. Právě tady se nejzřetelněji ukazuje rozpor mezi projektem umělecké autonomie a rolí globální celebrity. Rosalía není přesvědčivá jako politická figura. Její síla leží jinde: v tom, jak dokáže uvnitř systému pracovat s materiálem, který ho zároveň problematizuje. Každý průchod cizí tradicí má svou cenu, ale i svůj výsledek.

Příběh čtrnáctileté dívky, která poprvé z reproduktorů auta slyší Camaróna, se neodvíjí jako jednoduchý příběh talentu, ale jako série vědomých rozhodnutí, která z ní udělala jednu z největších globálních hvězd španělsky zpívaného popu. Ne proto, že by se vyhýbala riziku, ale proto, že její tvorba stojí na vědomém překračování hranic mezi žánry, kontexty a identitami, a to i za cenu konfliktů, které z toho nevyhnutelně vyvěrají.

Autor je hudební publicista.

Spiritualita, nebo konzervatismus?

Proč není náhoda, že se Rosalía převlékla za jeptišku

Album LUX představuje v estetickém stylu katalánské zpěvačky zásadní obrat – místo hyperfeminity vsadila na cudnost, střízlivost a religiózní prvky. Musíme si ale spiritualitu nutně spojovat s askézí? Přetiskujeme polemický příspěvek španělské feministické publicistky.

NOEMÍ LÓPEZ TRUJILLO

Rosalía se rozhodla povznést nad smrtelníky jinak než patnácticentimetrovými podpatky ve stylu drag queens – místo nich zvolila duchovní vzestup. Zatímco dřív se zdálo, že se zpěvačka snaží přiblížit božství pomocí umělých řas a přičesků, neuvěřitelně vysokých bot a nehtů ostrých jako skalpel, teď se celé této estetiky zřekla a vsadila na transcendenci v doslovném smyslu. Na obálce nového alba *LUX* (2025) je vyobrazená jako řeholnice. Celá v bílém, se zakrytými vlasy, bez šperků. V rozšířené verzi je vidět, že sedí na trávniku, který celý tento dojem přirozenosti rámuje. Jako by Rosalía pochopila smysl života a už nepotřebovala zhmotňovat svou duši prostřednictvím žádné umělosti.

Jenže pokud je transcendence schopností vykročit za materialitu života, pak se rigidní přístup, jenž znamená zbavit se make-upu, přičesků a ozdob, ukazuje nejen jako nepříliš kreativní, ale i jako lživý. A to nejen kvůli tomu, že celá ta údajná přirozenost vyžaduje hodiny a hodiny příprav, čímž se idea asketismu hrouští, ale také proto, že takové chápání spirituality je ústupkem zatuchlé představě, že upravovat se neznamena ukázat naši nejčistší podobu, ale naopak skrývat své já za maskou.

Pokud je diva k něčemu na světě, pak k tomu, abychom mohli nahlédnout do protikladů uvnitř života a dobře se při tom bavit. Diva tu není od toho, aby byla koherentní, má naopak sama sobě odporovat, abychom my, divačky pohodlně usazené na gauči s vědomím, že nepřijde nikdo, kdo by nás *vyhlásil*, mohly pochopit, že i ta nejvznešenější bytost trpí stejnými nedostatky jako ostatní smrtelníci. Jenže Rosalíina idea stojící za albem *LUX* podle mě nemá co do činění ani s kontradikcemi, ani s popřením – spíš jde o vědomé přijetí teze, že to, co je konzervativní, je subverzivní.

Rosalía sesedá z motorky

Rosalía po pravdě už nějakou dobu dává najevo, že je připravena vplout se svou estetikou do konzervativního proudu. Skvěle to v časopise Vogue vystihuje novinářka Alexandra Lores, která se zaměřuje na módu: „Tato její kulturní etapa se shoduje s konzervativním trendem, v němž se značky a firmy přikláníjí k minimalismu a střízlivosti. Není to náhoda. Rosalía musí nabídnout něco nového, protože módní průmysl je velmi náročný. A čím se může odlišit od své předchozí estetické image, která se zpočátku vyznačovala lascivní a přehnanou feminitou? No přece střízlivostí a zdrženlivostí.“

Zapojení religiózních motivů samozřejmě ještě nemusí znamenat příklon ke konzervativním postojům. Může jít také o způsob provokace, jako to svého času dělala Madonna (která se ostatně dočkala obvinění z rouhání). Po vydání alba *LUX* budou Rosalíiny záměry zřejmější, její estetický obrat nicméně zjevně směřuje k cudnosti a umírněnosti, jak jej charakterizovala Alexandra Lores.

Je pravda, že Rosalía s náboženskou ikonografií pracuje od svých prvních alb a že téma božství představuje v její kariéře konstantu. Jenže zatímco dřív na obálce alba *Motomami* (2022) pózovala skoro nahá a zpívala „za druhé tě ošukat, za prvé Bůh“, teď se objevila v převleku za lehce smyslnou jeptišku a označuje se za „volcelku“ – tedy za osobu žijící v dobrovolném celibátu.

Alexandra Lores, která Rosalíin obrat předvídala už v roce 2023 v článku s názvem „Rosalía sesedá z motorky. Od extrémních nehtů ke střízlivému puritánství“, vysvětluje, že za módními trendy *nucore* a *clean face* i čím dál méně odvážnými kolekcemi stojí vzrůstající se antifeminismus. „Excesivní ženskost ztrácí kredit a vyhledávaná je aspirativní estetika, která nebude budit přílišný rozruch,“ dodává novinářka. Nakonec tedy jde o homogenizaci žen na základě umírněné feminity.



Rosalía jako řeholnice na obalu alba LUX

Dvě ženy, dvě gesta

To vše mě vede k úvaze, proč se Rosalíin mnišský styl na albu *LUX* těší širokému a nadšenému uznání, kdežto Sabrině Carpenter byla předhazována propagace genderově podmíněného násilí.

Americká zpěvačka ohlásila své poslední album *Man's Best Friend* (2025) zveřejněním obálky, na níž klečí v černých minišatech před mužskou postavou, která ji tahá za vlasy, jako by ji ovládala. Pro určitý proud feminismu to bylo neodpuštělné, protože si to vykládal tak, že Carpenter nahrává mužům, objektifikuje se, nebo dokonce romantizuje podřízenost.

Kdo zná tvorbu Sabriny Carpenter, dokáže to vnímat bystřejším a náležitějším způsobem: v posteli s tebou můžu být čubka, ale mimo ni ti nepatřím. Zpěvačka vsadila na zábavný přístup, ve kterém nechybí drzost ani *camp*, a to v době, kdy je ženská sexualita opět odsuzována víc než dřív, pokud neslouží k plození potomstva.

Nezaznamenala jsem přitom prakticky žádné hlasy, které by říkaly, že Rosalía propaguje náboženský fundamentalismus a službu Bohu/Manželovi. Zato silná, divoká, lascivní a nestydatá hyperfeminita, jak ji ukázala Carpenter, byla opět penalizována tím, že se na ni ukazovalo jako na něco hanebného, neslušného a nevhodného.

Ovšemže ani Sabrina Carpenter ani Rosalía samy o sobě nejsou nijak odpovědné za existenci antifeministické agendy, ale zaujalo mě, jak se na jedno hyperfemininní gesto útočí, zatímco druhé, založené na cudnosti a umírněnosti, sklízí potlesk. A je zřejmé, že Rosalía vědomě nasedá na globální proud poznamenaný konzervativností, zatímco Carpenter představuje výzvu pro hegemonní maskulinitu. Sexualitou, jakou ukázala, muži opovrhují a tolerují ji pouze tehdy, pokud ji mohou sexuálně fetišizovat.

Yasss queen. Amen

To mě opět vrací k myšlence estetického odríkáni jako ideálu ženského osvobození. Jako bychom se mohly osvobodit od mužského pohledu a zůstat pouze pod milosrdným zrakem Všemohoucího. A říkám „mužského“, protože ne náhodou Rosalía mluvila o tom, že teď žije v dobrovolném celibátu – pohrává

si tak s myšlenkou, že skutečně feministické je nevstupovat do vztahů s muži a že právě to nás přibližuje k určité formě spirituality.

Takový heteropesimismus nás má spojovat s božstvím, protože v době všeobecné ženské nespokojenosti, ve světě sužovaném mužským násilím, kde se opuštění naděje jeví jako jediné východisko, potřebujeme víru. Ivone Gebara ve své knize *Caminhos para compreender a teologia feminista* (Cesty k porozumění feministické teologii, 2023) poukazuje na to, že víra vzniká, „aby uklidnila nejistotu a obavy“. A já tuto potřebu víry chápu a sdílím. Co však odmítám, je konkrétní narativ, podle kterého nás duchovno vzdaluje od estetické extravagance a zjevné, nespoutané sexuality.

Jako někdo, kdo se vrací ke Starému zákonu od svých čtyř let, v něm sama nacházím útěchu – třeba když se v Knize přísloví říká, že poučení je „půvabným věncem na hlavě a náhrdelníkem na tvém hrdle“, anebo když se v Písni písní mluví s vášní a erotismem o lásce – ať už k Bohu, nebo k milenci, což nakonec vyjde nastejno. Nejenže náboženství neodmítám, ale přijímám ho za své, abych mohla obývat tento svět. Ale na rozdíl od toho, s čím přichází Rosalía, pro mě duchovno nevychází *per se* z Boha Všemohoucího nebo z Pisma svatého, ale z nás samých.

Spiritualita totiž není nějaká vyšší dimenze, která by od nás byla oddělená. Je to dimenze nás samotných. Dimenze, již mnohé z nás dosahují v latexovém kostýmu, s parukou a na podpatcích, zatímco voláme *yasss queen*, místo abychom říkaly *amen*. Klášť rovnítko mezi vzestup k božství a opuštění prvků, které jsou pro mnoho žen zásadní – a které jsou pronásledovány nebo penalizovány právě proto, že je krajní pravice považuje za nebezpečné –, mi připadá jako porážka. Pokud se má spiritualita něčím vyznačovat, pak je to „čistší vzduch“, jak o něm píše Gebara, díky němuž si můžeme promítat mír a štěstí ne do zásvětí, ale sem, do tohoto světa.

Autorka je novinářka a feministka.

Ze španělského originálu *Espiritualidad o conservadurismo? Rosalía se viste de monja y no es casualidad en pleno auge de la extrema derecha*, publikovaného na webu newtral.es (21. října 2025), přeložil Michal Špina.

Hudba pro naše lidi

O několika hitech Bad Bunnyho

Plážové večírky, nalakované nehty, drag, melancholie, lokální identita a politická rezistence – to vše jsou motivy, které prorůstají tvorbou světově populárního portorického hudebníka. I když o něm v Česku donedávna nebylo moc slyšet, na západní polokouli mění podobu popu už skoro deset let.

MICHAL ŠPÍNA

Culo fenomenal – fenomenální zadek – a *estudiosa, puesta pa’ ser doctora* – pilná, připravená na doktorát. Už nevím, kde jsem poprvé slyšel Bad Bunnyho a jeho hit Dákiti (nejspíš doma, protože vyšel za druhé vlny lockdownů na podzim 2020), ale sousedství těchto slov mě zaujalo. Písníčka, jejíž tajuplný název nic konkrétního neznamená, mi nicméně nejdřív přišla celkem otravná – byl jsem totiž připraven ji vnímat prizmatem o tři a půl roku staršího a mnohem otravnějšího globálního hitu Despacito, který v té době ještě zněl prakticky odevšud. No co, říkal jsem si, další Portoričani si užívají moře, drinky a sex, jen už to není Luis Fonsi a Daddy Yankee, ale Jhay Cortez a Bad Bunny.

Něco podstatného tu ale bylo jinak, což naznačují i zmínky o zadku a doktorátu. Despacito se až komicky drželo prostoduchého machismu: muž zpívá ženě, co s ní bude či hodlá dělat, přičemž verše jako „chci se podepsat na zdi tvého labyrintu / a z tvého těla učinit rukopis“ by klidně už před desítkami let mohly figurovat v úvodu do feministické kritiky představ o psaní jakožto inherentně mužském aktu. I v Dákiti se muž obrací k ženě a představuje si, co spolu prožijí, ale má pro ni aspoň základní uznání; a zatímco v Despacitu se sloveso *quiero* – chci – objevuje osmkrát, zde ho Bad Bunny vysloví jen jednou, a to ve druhé osobě: „řekni mi, co chceš pít“. Nechybí tu samozřejmě ani dávka namachrované rétoriky a nezbytné zmínky o okázalé konzumaci, ale v rámci plážového flirtu se tu přece jen děje něco o dost lidštějšího než v hitu Luise Fonsiho.

Melancholická party

Pro leckoho je to možná málo, ale pro reggaeton – základní žánrový rámec, v němž se Bad Bunny pohybuje – to zas tak málo nebylo. Žánr, který vznikl mísením různých karibských vlivů v Panamě kolem roku 1990 a o deset let později, v době Bad Bunnyho dětství, zažil boom na Portoriku, byl od začátku plný chlapáctví, ať už šlo o sex, násilí, nebo drogy. Prvním skutečně globálním hitem, jenž z reggaetonu vycházel a díky němuž se většina lidí v naší části světa s tímto žánrem setkala poprvé, se ale stalo až Despacito. Sice toho nejspíš dosáhl i díky naředění latino popem a omezení na „milostné“ téma, na něž jsou hitparády zvyklé, tuhý sexismus si však pořád vlekl s sebou.

Na Dákiti je pak nápadná ještě jedna věc, která vynikne hlavně v klipu. Ne že by v něm chyběl hédonismus (první ženské zadky se objeví okolo třicáté vteřiny), ale celkové vyznění je oproti rozjuchanému Despacitu o dost nejednoznačnější a temnělejší. Odpovídá tomu i barevné ladění: i když se tu mihne pláž se zbytky slunce, vidíme hlavně večerní oblačné nebe nad mořem, a jak soumrak postupuje, nostalgické tóny přecházejí až k melancholii – navzdory tomu, že zároveň běží večírek a zpívá a rapuje se mimo jiné o sexu. V závěru pak můžeme sledovat Jhay Corteze a Bad Bunnyho, jak kdesi v indigových hlubinách moře řídí každý svou jednomístnou ponorku. Snad to souvisí s pandemickou dobou vzniku skladby, snad s nástupem generace Z, ale možná je to odrazem hlubší změny. Despacito z roku 2017 jako by pořád ještě představovalo veselý pop z konce dějin; Dákiti z podzimu 2020 už ne.

Teprve když jsem potlačil předsudky o reggaetonu, došlo mi, že skladba má co nabídnout i po hudební stránce. Minimalistický zastřený beat připomínající srdeční tep odpovídá „podmořskému“ rozměru skladby, stejně jako úvodní instrumentální motiv, který si vystačí s tlumeně hvízdavým syntezátorovým zvukem, šesti notami a jen čtyřmi tóny. Abych naposledy sáhl po srovnání s Despacitem: obojí je jednoduchá čtyřakordovka, kde se harmonické schéma opakuje dokola ve slokách

i refrénu. Přesto ale starší plážový hit působí proti Dákiti jako odrhovačka.

Vrtět zadkem sama

Tehdy jsem ještě nevěděl, že Bad Bunny má za sebou i odvážnější tracky. V březnu roku 2020 vyšel na albu *YHLQMDLG* (jde o počáteční písmena věty „dělám si, co se mi zlíbí“) hit Yo perreo sola. V klipu se zpěvák objevuje nejdřív jako drag queen v červeném latexovém úboru a kozačkách nad kolena, potom celý v růžovém na kapotě kabrioletu zaparkovaného uprostřed záplavy květín, ze kterých se vynořují antropomorfní trsy růží a začínají vrtět zadkem – odkazují tak na reggaetonový tanec *perreo*, který je většinou párový a evokuje sex zezadu. Bad Bunny tu ale v ženském rodě zpívá, že „tancuje *perreo* sama“. Poselství je jednoduché: pokud si chce žena užívat lascivní tanec sólo, muži ji mají nechat na pokoji („ať se na ni žádný slizoun nelepí!“).

V několika okamžicích klipem probleskuje světelný nápis *Ni una menos* (Ani o jednu míň), což je odkaz na široké feministické hnutí, které se zformovalo v roce 2015 v Argentině jako reakce na několik genderově podmíněných vražd žen a rozšířilo se po celé Latinské Americe. Bez předcházející práce tisíců aktivistek by Bad Bunnyho hit buď nevznikl, nebo by se tak neproslavil. Zároveň ale ukázal, že vzít vážně feministickou kritiku na poli reggaetonu neznamená zřít se otevřeně projevované sexuality a dělat věci nudné. Je pravda, že v žánru spojeném s machismem se prosadily i ženy – Portoričanka Ivy Queen už v roce 2004 zpívala „můžeš mě provokovat / ale neznamená to, že s tebou půjdu do postele“, ale to bylo v době, kdy reggaeton ještě zcela neměl mezikontinentální dosah.

Ani dobře, ani špatně

S reformulací maskulinity je nicméně Bad Bunnyho tvorba spojená od začátku. Klip k trapovém tracku Caro z jeho debutového alba *X100PRE* (2018) začíná výjevem, jak sedí v bílém županu uprostřed růžovo-modrého pokojíčku a nechává si od dívky lakovat nehty načerno, načež se na okamžik promění v jakousi ženskou verzi sebe sama. Od té doby měl v klipech, na vystoupeních nebo fotkách nehty v nejrůznějších barvách, často pastelových nebo zářivých.

Růžové nehty má Bad Bunny například v klipu ke skladbě Ni bien ni mal z téhož alba. Ta je zajímavá mimo jiné tím, že trapový základ kombinuje s akordy hranými na ukulele v rytmu reggae, zatímco postupně sílí syntezátorové plochy a echa dodávají zvuku temný a ke konci až psychedelický nádech. Písníčka pojednává o rozchodu, který partnerka zpěvákovi

oznámí ve chvíli, kdy ji zve na výlet na úplně obyčejném a trochu ušmudlaném člunu. Celkový dojem ale není zas tak vzdálený pozdějšímu Dákiti, kde se přitom místo o konci vztahu zpívá o jeho možném začátku. Jestliže v plážovém veselí zůstává silná příměs melancholie a Bad Bunny jako by setrval v jakési odloučenosti, funguje to i obráceně: ani žal po rozchodu není bezbřehý. Latinskoamerická hudba je plná nejrůznějších bolet, sals i novějších písní, kde si odmítnutý muž připadá tak zrcený, že nemůže žít dál – za všechny můžeme jmenovat třeba Por tu maldito amor od krále mexických *rancheras* Vicenta Fernándeze. Bad Bunny ale v refrénu opakuje, že „bez tebe mi není dobře, ale ani špatně“.

Mezi svými

Podobnou figuru můžeme najít i na nejnovějším albu *DeBí TIRAR MAs FOToS* z roku 2025, které oproti předešlým přineslo výraznější obohacení reggaetonového a trapového základu zapojením tradičnějších žánrů z Portorika a Latinské Ameriky, jako je salsa, bomba nebo música jíbara. Klip k písni PITORRO DE COCO je tvořený jediným záběrem, v němž sedí Bad Bunny na plastové židli v levném polovenkovním baru, na sobě má oblek, žabky a beranici (na nehty mu přes rukavice není vidět), popíjí titulní kokosový koktejl a zpívá o osamělých Vánocích a silvestru bez své bývalé partnerky. I když má píseň tklivé vyznění, důležité je, že zpěvák ve skutečnosti není úplně sám: několik místních lidí kolem se ještě baví, a když jedna žena pár metrů od něj začne zničehonic twerkovat, dají mu s legrační ohleduplností ruce před oči.

O albu *DeBí TIRAR MAs FOToS*, které v karibské žánrové fúzi probírá i témata, jako je gentrifikace a turistifikace Portorika nebo jeho podřízený vztah vůči Spojeným státům, se často píše jako o oslavě lokální identity. Je vlastně dost netypické, aby hvězda globálního popu kladla takový důraz na místo, z něž pochází – anglofonní celebrity jako by navíc často byly tak trochu odnikud. Plastové židle, na jakých sedávají obyčejní Portoričané, se dostaly i na obal desky. Jsou ale prázdné, protože mnoho (zejména mladých) lidí z ostrova odchází, a ne vždy dobrovolně. Téma samoty, individuality a společenství se vine celou Bad Bunnyho tvorbou, ať už jde o lovesongy, nebo tracky s politickým obsahem. Nevím, jestli portorický hudebník svým důrazem na místní komunitu nabízí lék na pandemii osamělosti, ale jeho poslední album ukazuje, jak k ní přispívají ekonomické a politické tlaky mocných. Což je relevantní nejen pro Portoričany a Latinoameričany, ale pro každého.



Bad Bunny v klipu Yo perreo sola

„Vytrhávám keř s trny, který kolem tebe vyrostl, a odnáším ho dál. Vytržením kořenu nesu riziko jeho zahubení. Zaměřuji se na díru, která zůstane na místě jeho zrodu. Zocelí se natolik, aby skrz sebe nepustila další? Kořen plevelu, který do sebe nechal prorůst křehkou květinu. Kořeny dokážou probourat vrstvy a vrstvy hlíny. Rostliny vykvést na místech, kde nemají podmínky. Vytrhávám keř s trny a odnáším ho dál. Sešívám k sobě vrstvy po vytržení. Snažím se, aby se propojily a nenechaly v sobě prostor pro zapuštění nového kořenu. Každý vpich a narušení materiálu zanechávají jizvu. Přistupuji blíž, dívám se na malé kousky, které se skutálely dolů, a nechávám je tam ležet, protože květiny dokážou přežít v těžkých podmínkách. Lehám si a pozoruji, jestli se necháš prorůst, nebo spolu pokvetete.“

Marie Hrachovcová studuje navazující magisterské studium v Ateliéru malířství 3 na FaVU VUT v Brně. Ve své tvorbě se věnuje práci s různorodými textilními materiály. Klade důraz na detail, prostřednictvím něhož diváka nabádá k intimnímu, soustředěnému pozorování a navazování dialogu. Vyšívání pro autorku představuje hluboce meditativní proces spojený s vnitřním rozjímáním. Její práce byly vystaveny například na Festivalu Tehláreň v Liptovském Mikuláši (2024) nebo v rámci série Y events v Kutné Hoře (2024).





Marie Hrachovcová: Mezi trny hledej svět, instalace tvořená textilními objekty, 2024

ZASTUPITELŮ MĚSTA BRNA

MEČOVÁ 5



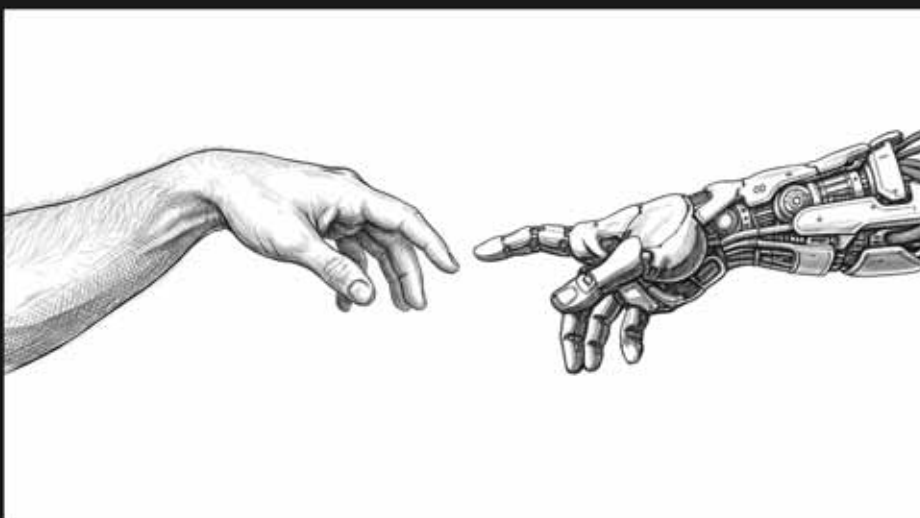
AUTORSTVO:
DIVADLO SETKÁNÍ

JASUŠERÉ.N.CZ

PERUŤ ODŘAD DIVIZE.
PERFORMANCE INSPIROVANÁ PIETNÍMI AKTY.
PŘÍPOMENKÉ SI SYSTOČNĚ S NÁMI PŘÍBĚHY JINÝCH
NEŽ LIDSKÝCH BYTOSTÍ, KTERÉ SE STALY HRDINY
A HRDINKAMI PROTI SVÉ VŮLI. ČTVRTÝ DÍL STÁTKŮ,
SÉRIE UMĚLECKÝCH PROJEKTŮ NA MÍRU STÁTNÍM
SVÁTKŮM ČR

Proměna společnosti v éře AI

Umělá inteligence otřásá našimi individuálními i kolektivními svobodami, vyvolává otázky ohledně našich etických a morálních hodnot a zásadně přetváří budoucnost našich společností.



Datum: 16. května 2026 v 10:00 hodin

Místo: Francouzský institut v Praze (Štěpánská 644/35, Praha 1)
Délka: 10:00–13:00
Jazyky: Francouzština a čeština (simultánní tlumočení)

Moderátor diskuse: Pavel Smetana

Hosté: Aissa Khelifa (F),
Stanislav Mikeš, (autor knihy „Intelligentní stroje a právo“) (CZ)
Dita Malečková , (autorka knihy „ANIMAL“) (CZ)

Pořádá: z.lóže "Masaryk, Evropa et Humanismus" (Veliký Orient Francouzský)

NEJLEPŠÍ HEREČKA
V HLAVNÍ ROLI

GOLDEN
GLOBES

**NEJLEPŠÍ HEREČKA:
DRAMA**

ROSE BYRNE **CONAN O'BRIEN** **A\$AP ROCKY**

KDYBYCH MĚLA NOHY, TAK TI NAKOPU

V KINECH OD 23. DUBNA

MEDIÁLNÍM PARTNEREM JE **A2**



GARDEN SESSIONS |.: OPENING

16. 5. 2026 / 15.30–22.00

ft. Glory Affairs & Azolla Collective



U Českých loděnic 2158/4, Praha 8-Libeň
Více informací na www.studioalta.cz.

Hlavní město Praha podporuje celoroční činnost Studia ALTA v roce 2026 grantem ve výši 5 200 000 Kč. Akce jsou pořádány ve spolupráci s Městskou částí Praha 8.



Kdo má patent na Adrienu Šimotovou?

Výstava k nedožitému jubileu v Galerii Benedikta Rejta

Letos si připomínáme sto let od narození Adrieny Šimotové. Jubilejní výstava v Lounech otvírá otázku, jak dnes přistupovat k dílu výrazných osobností českého umění a co od podobných výročních výstav vlastně očekávat.

ZUZANA KRIŠKOVÁ



Adriena Šimotová: Židle, 1995. Foto Barbora Kovářová

V srpnu letošního roku by malířka, grafička, tvůrkyně objektů a experimentátorka s papírem, v němž objevila nečekané výtvarné možnosti, Adriana Šimotová oslavila sté narozeniny. Volně provázaná trojice výstav – v Galerii Benedikta Rejta v Lounech, Museu Kampa v Praze a v brněnském Domě umění – uspořádaná při této příležitosti otvírá otázku, jakým způsobem je dnes možné interpretovat dílo jedné z nejvýraznějších osobností českého poválečného umění. První z nich, výběrová retrospektiva s názvem *Adriena Šimotová – Rozhraní*, je aktuálně k vidění v lounské galerii pod kurátorským vedením Pavla Brunclíka. Jak artikuluje autorčino dílo, formované stejně jako u ostatních příslušníků její generace jednak zkušeností šedesátých let, jednak nuceným ústupem do privátní sféry během tzv. normalizace a opětovným návratem do kulturního provozu po roce 1989? Do jaké míry opakuje, či naopak překračuje zavedený interpretační rámec soustředěný na existenciální výpovědi v její tvorbě? A konečně, jakým způsobem konstruuje obraz Šimotové, jejíž život byl – vedle vnějších omezení – poznamenán i hlubokými osobními ztrátami?

Začít od konce

Pokud bychom očekávali, že nás první z trojice výstav seznámí s ranými grafickými pracemi či závěsnými obrazy, budeme záhy vyvedeni z omylu. Výběr vystavených děl se soustředí především na velkoformátové perforace a na frotáže vznikající od počátku sedmdesátých let, které však umělkyně plně rozvinula až později. V nich podle doprovodného textu „radikalizovala existenciálně formulované téma lidské personalitu spolu se soustředěným vymezováním podmínek a vztahů pro ni podstatných“.

Výstavu otvírá fotografie Adrieny Šimotové a obsáhlý kurátorský text, který poněkud „wikipedickým“ způsobem seznamuje návštěvníky s jejím životem. Vedle něj je zde uveden také soupis jejích výstav – domácích i zahraničních – a zastoupení ve sbírkách.

Již toto naznačuje, že se ocitáme na výstavě, která nebude její dílo aktualizovat, nýbrž spíše konzervativně fixovat již utvořený obraz, na jehož podobě se kurátor Brunclík – coby dědic a ředitel Nadace Adrieny Šimotové a Jiřího Johna – podílí již několik desetiletí. Výčet výstav, který je možné chápat jako výčet institucionálních úspěchů, však diváctvu neprozrazuje nic o vnitřních motivacích umělkyně ani o jejím prožívání či osobním nastavení. Místo toho poskytuje pouze snadno dohledatelné informace o galerijním provozu a dobových preferencích. Totéž lze konstatovat o úvodním textu. Skutečnost, že se kurátor rozhodl lounskou výstavu věnovat pozdní fázi autorčiny tvorby – tedy dílům vznikajícím převážně v osmdesátých, devadesátých a nultých letech –, je zcela legitimní, zůstává však bez bližšího vysvětlení. Lze proto očekávat, že tento kurátorský krok bude objasněn v komparaci s dalšími dvěma plánovanými výstavami.

O blízském a vzdáleném

Komorní výstava *Rozhraní* je soustředěna do přízemního patra galerie, které kromě omezených prostorových možností znamená i řadu dalších překážek pro recepci výtvarných děl. Jednou z nich je tmavá první místnost, která řadu děl doslova pohlcuje. To ovšem není problém jen této výstavy. Je proto škoda, že tvorba Adrieny Šimotové nedostala v galerii – jak by se v případě jubilejní výstavy nabízelo – více prostoru, zatímco nižší patro, pro výstavní účely výrazně vhodnější, zaujímá divácky nevděčná přehlídka galerijních akvizic za posledních pět let *Přirůstky*. Ta přitom ani zdaleka netvoří důstojný pandán k prezentaci Šimotové, spíše naopak. Situace tak vyvolává otázku po galerijní dramaturgii. Výstavy se nejenže nedoplňují, ale ani spolu nekomunikují, jako by se v rámci jedné instituce ani nepředpokládalo, že by k takovému dialogu mělo docházet. Ale zpět o patro výš. Již při vstupu do výstavy na diváka padne tíseň. Otisky věcí, otisky těl na bílých papírech – objekt z hedvábného papíru *O blízském a vzdáleném* (Čtení, 1994), jedno z hlavních děl výstavy ze sbírek lounské

galerie – navozují v kombinaci s šedými zdmi galerie rozpolcený pocit: jako bychom se ocitli v sakrálním či funerálním prostoru. Nemohou za to díla Šimotové, jinak citlivě nainstalovaná, ale samotný prostor, který jim paradoxně nesvědčí. Esteticky i emocionálně silné práce jako *Střevíce* (1991), *Návrat ztraceného syna* (1985) nebo část *Z cyklu Mapování prostoru – Tělo kláštera* (Hostinné) *XIII, Klenby* (1989) jsou vlivem potměného prostředí a nasvícení oslabeny. Stávají se z nich artefakty, ve kterých je jejich křehkost a efemérnost potlačena, čímž jsou zbaveny své nepochybné působivosti a především živosti. Objekt *O blízském a vzdáleném* tento dojem dále umocňuje – pozitivní otisk dvou bílých figur, stop přítomnosti někoho, kdo tu již není (v tomto případě autorčiny matky a babičky), v kombinaci s projekcí dopisu, která objekt zahaluje do nečitelných znaků, nenechají diváka či diváčku na pochybách o existenciální povaze díla. Stejně tak objekt prázdné *Židle* (1995), na níž nikdo nesedí a ani by to vzhledem k jejímu nepatrnému naklonění nešlo, navozuje téměř depresivní pocit navždy opuštěné věci. Zároveň však nijak neusnadňuje porozumění dílu Adrieny Šimotové ani celkové koncepci výstavy. V druhé, tentokrát již světlé místnosti nelze mít pocit smysluplného celku. Práce na papíře mohou být jakkoli zajímavé a hodnotné, ale při absenci myšlenky, která by je propojovala, jako by nebyly schopny sdělit to podstatné. Citlivé a jemné exponáty zde spíše mlčí, uzavřeny v kruhu zdůrazňování existenciální tísně. Šimotové tvorba má přitom i řadu dalších rovin čtení, které bohužel lounská výstava nijak neotevívá, a ani neinspireje k jejich objevování. Autorčino dílo tak redukuje na stávající narativ existenciální tísně ženy, která ztratila životního partnera i syna, aniž by poukázala také na další polohy v něm obsažené – vnitřní sílu, nezlomnost ducha, či dokonce radost z tvorby.

Rok zapomenutých jubileí

Šimotová není jedinou osobností generace, kterou si spojujeme s šedesátými léty a jejíž jubileum připadá na letošní rok. Vedle ní by to byl i Mikuláš Medek či Olbram Zoubek. A na konci loňského roku oslavil, téměř bez povšimnutí, své sté narozeniny Stanislav Kolíbal. Je smutnou bilancí, že ani u jednoho z těchto jmen jsme se nedočkali reprezentativní výstavy, která by jejich dílo znovu hodnotila a zasadila do širšího kontextu. Proto je skutečnost, že si Šimotovou připomínáme, navzdory výše popsaným nedostatkům záslužným činem, který by se vzhledem k významu autorky měl, stejně jako u Kolíbala a ostatních, odehrávat na půdě Národní galerie. To, že se tak nestalo, neukazuje pouze na neutěšený stav českých státních institucí a kulturního provozu obecně, ale zároveň zvýrazňuje fakt, že jsme se dosud nenaučili k těmto autorům a autorkám adekvátně vztahovat. To je i případ Šimotové – jejímu dílu se od devadesátých let věnuje převážně jediná osoba, kurátor Brunclík, autor většiny jejích výstav a publikací. I přes jeho nepochybnou erudici a detailní znalosti by bylo žádoucí, aby se její tvorbou zabývali i další kurátoři a kurátorky, což by mohlo vést k novému pochopení jejího odkazu. Totéž by se mělo týkat nejen jí, ale celé její generace. Poslední retrospektivu měla Šimotová v roce 2006 v Muzeu umění v Olomouci. Od té doby jsme neměli možnost spatřit její dílo jako celek, což je přitom jedním z předpokladů jeho nového zhodnocení. Nezbyývá než doufat, že výstavy na Kampě a v Brně to alespoň částečně napraví.

Autorka je historička umění.

Adriena Šimotová – Rozhraní. Galerie Benedikta Rejta, Louny, 20. 3. – 31. 5. 2026.

Strana má být politická obec

S premiérem a bývalým předsedou ČSSD jsme si povídali nejen o chystané nové straně, minulosti sociálnědemokratického hnutí a úpadku levice, ale také o kulturních válkách, které je nutné vybojovat.

MATĚJ METELEC

Myšlenka na založení nové strany, kterou byste měli představit symbolicky 1. máje, přišla po sérii porážek v boji o sociální demokracii. Nebojíte se, že vznikající strana kvůli tomu svým způsobem ponese už předem cejch porážky?

Nebojím. U jakékoli strany záleží na tom, jestli má důvody k existenci, nebo ne, to je klíč ke všemu. Že Socdem bohužel politicky zbankrotovala, je jasná věc, ale to neznamená, že zbankrotovala i sociálnědemokratická politická koncepce. Stávající jednoduchá úvaha je: osvobodit aktiva ze zbankrotovaných pasiv – a dál se uvidí.

Bylo pro vás těžké si připustit, že v Socdem už není o co bojovat a že z ní budete muset odejít?

Samozřejmě, že to nebylo lehké. Proto jsem tak dlouho zůstal a snažil se situaci změnit. Ale když vidíte, že se to už dlouho nedáří a sám nemáte tolik času, a když je zřejmé, že pokud něco neuděláte, tak nezanikne jen nějaká strana – takových už bylo –, ale že zanikne idea, tak se musíte rozhodnout. A ideu sociální demokracie tady nikdo v úplnosti nést dál schopen není.

Proč se Socdem po selhání pokusu o spojenectví se Stačilo! nepočula a do čela si v Jiřím Nedvědovi zvolila představitele té neúspěšné linie?

Myslím, že hlavní důvod neúspěchu sociální demokracie je hlubší a jde daleko za poslední volby. Ta strana, která v současné podobě existuje už jen více méně formálně, byla jedním z tvůrců současné společnosti. Byla to vlastně historicky ojedinělá situace, kdy sociální demokracie utvářela liberální kapitalismus. Po třiceti letech se u nás vyvinula nespravedlivá, krutá třídní společnost – a sociální demokracie patří k těm, kteří za to nesou odpovědnost. Zatímco v případě pravicových stran lze říct, že realizovaly svůj program, my jsme pomohli uskutečnit něco, co nemá se sociálnědemokratickým programem nic společného. Občas jsme stav věcí nepochybně trochu vylepšili, ale postupně jsme se stali až přílišnou součástí establishmentu.

Dá se říct, že právě to se pokusilo reflektovat i předchozí vedení Socdem a vymezit se antiestablishmentově. Jenže ne sociálnědemokratickým způsobem. Můžete se vymezit antiestablishmentově, ale ne vytvořením gamblerské koalice

s lidmi, o kterých je možné oprávněně říci, že stojí blízko fašismu, s obskurními představiteli krajní pravice a zbytky ochromených komunistů.

V Česku existuje aktuálně několik malých levicových stran, třeba Budoucnost nebo Levice. Neobáváte se, že vytvoříte další podobnou mikrostranu? Nebyl by dobrý nápad tyto malinké strany integrovat do nějaké „nové lidové fronty“, po vzoru koalice, která uspěla v předloňských francouzských volbách? Nemyslím, že by to byl dobrý nápad. Ty skupiny jsou tak malé, že i když je dáte dohromady, nepředstavují žádnou politickou sílu a neexistuje v nich dynamika, která by svědčila o vzniku něčeho většího. A rozhodně se nějakým spojováním nedá začínat. Nejde přece o to, připít si na bratrství; spojenectví nebo dokonce jednotu můžete budovat jen ve společném zápase, až během toho se ukáže, jestli to půjde, nebo ne. Až se budou blížit volby, povede se boj o něco konkrétního, tak se třeba možnost takového spojenectví vynoří.

Komunální volby se už blíží...

Když někde Budoucnost nebo Levice sestaví kandidátku, nabídne nám na ní nějaká místa a budeme mít vliv na program, je možné se na něčem takovém dohodnout. Ale k tomu bude docházet situačně. Základ je budovat strukturu strany a tam, kde se ukáže, že to je možné, půjde se do všech zápasů, které se objeví. Přijdou nepochybně i porážky, k těm v politice dochází, ale když ten politický boj vedete důsledně a poctivě, tak žádná porážka není nula, je to vždycky jen menší plus než vítězství.

ČSSD byla jednou z posledních velkých levicových stran v postkomunistických zemích. Všechny je potkal vlastně podobný osud. Vidíte v tom, že se z tohoto prostoru levice do značné míry vytratila, souvislost nebo společné příčiny? Všechny byly příliš spojeny s vytvářením „nového světa“, to byl jejich společný „dědičný hřích“. Problém nebyl v tom, že se do toho pustily a participovaly na transformaci. Měly ale být daleko radikálnější. V jedné chvíli jsme měli v České republice asi 800 tisíc lidí v exekuci, s přičtením rodinných příslušníků to tvořilo skoro čtvrtinu obyvatelstva republiky, a my jsme se neodvážili ne prosadit, protože bychom to patrně neprosadili, ale aspoň bojovat za to, aby byla na exekuce amnestie.

Problém nebyl v tom, že jsme nepřinesli výsledky, to mnohdy skutečně nešlo, ale nepředvedli jsme ani ten zápas.

Zároveň úpadek levice představuje do značné míry globální fenomén. Myslíte, že šlo o to, že krach sovětského projektu za sebou nakonec strhl i ten sociálnědemokratický, nebo spíš o vnitřní problém, důsledek příklonu sociálnědemokratických stran, po vzoru Tonyho Blaira, k neoliberalismu? Jednou z příčin tohoto vývoje ve střední Evropě bylo, že komunisté přesvědčili všechny ostatní, že to oni jsou výhradními představiteli levice. Když pak komunistický projekt totálně historicky zkrachoval, cokoli, co jim jen trochu zavánělo, včetně levicové politiky jako takové, bylo oslabené. Jsou ale země, kde tohle neplatí: španělští socialisté udatně bojují, ve Skandinávii se drží také. Ve Francii měly socialistické strany vždy poněkud nepevný charakter a propad socialistů po Hollandovi má spíš konkrétní místní příčiny, než že by souvisel s obecným krachem levice. Zajímavý a důležitý je případ Německa. SPD se v době Gerharda Schrödera skutečně přizpůsobila blairismu. Tamní stranická levice je přesvědčena, že přijetím Hartz IV [reforma pracovního trhu, která znamenala oslabení sociálního státu, jejímž hlavním autorem byl personální šéf koncernu Volkswagen Peter Hartz] strana prokázala, že nestojí na straně pracujících. Ostatně ne náhodou se Schröderovi říkalo Genosse der Bosse, tedy Kámoš šéfů.

Vždycky jsem měl dojem, že české sociálnědemokratické vlády byly v mnohem progresivnější než sociálnědemokratický elektorát, a vlastně i členstvo. Byla to vládnoucí sociální demokracie, která tlačila zákon o registrovaném partnerství, zřídila funkci zmocněnce pro lidská práva atd. Neukázala se nakonec právě malá oddanost voličů sociálnědemokratickým hodnotám jako důvod, proč je tak jednoduše přetáhl Andrej Babiš? Voliči většinou nejsou žádným hodnotám oddáni příliš pevně. Spíš jsou pevně vázání na toho, koho považují za svého reprezentanta. Pokud tomu tak je, má potom dotyčný subjekt poměrně velký manévrovací prostor. Registrované partnerství v té době představovalo pro sociální demokracii z hlediska elektorátu spíš prospěch než problém – naproti většina byla pro. My jsme byli progresivní a jsem na to hrdý, ale nešlo o nic, co by nám

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 Truhlárně v Táboře!
Tabook bude: 3.—6. 9. 2026



S Vladimírem Špidlou o osudech sociální demokracie



Vladimír Špidla. Foto Daniel Ort

dělalo potíže. V jistém okamžiku ale lidé přestali mít pocit, že je reprezentujeme. To má řadu důvodů, včetně toho, že jsme nevedli některé zápasy tak odhodlaně, jak jsme měli, nedokázali jsme udržet stranu jako fungující strukturu s odpovídající výměnou kádrů a postupně jsme se spotřebovali. Když jste se podíval do našich programových materiálů a volebně je testoval, zjistil jste, že by to snad více než polovina lidí volila, ale nikdo už si ta témata a ty zápasy nespojoval se sociální demokracií jako s někým, kdo je schopen ty cíle naplnit, nebo se jim aspoň přiblížit.

Nechyběla České republice v zemích západní Evropy obvyklá část podporovatelů a voličů sociální demokracie: středoškolští a vysokoškolští učitelé, státní úředníci, zkrátka vzdělaní profesionálové, kteří mají zároveň silné a tradiční, skoro až stavovské vazby k levicové politice? U nás se tihle lidé zpravidla identifikují jako liberálové – i když často jsou to skutečně jen „nevyoutovaní“ sociální demokraté...

Sociální demokracie má být masová strana, která má početné členstvo a dělá obsahové a osvětové, nikoli PR kampaně. Myslím, že tento typ strany se u nás nepodařilo vytvořit. Zřejmě proto, že po porážce komunistické diktatury u nás panovala obava, že masová levicová politika je něco nebezpečného. Když se podíváme na současnou politiku, lze říci, že je to vítězství představy Václava Havla, protože je to nepolitická politika.

Mizení masových stran ale není jen český fenomén, úpadek politického stranictví je globální a v politologii se zpravidla spojuje s hlubokými

strukturálními změnami ve fungování moderních společností...

„Masová“ ta strana musí být, i když nebude mít desítky tisíc členů. Buď máte totiž stranu, která je orientovaná na volby a PR, tedy tak asi padesát lidí a tři sta milionů, za které si nakoupíte marketingové agentury, AI agenty a vytváříte manipulativní kampaně, v podstatě produkt, protože jde více méně o obchodní podnik – a nemusí v něm jít jenom o peníze, ale také o prestiž nebo vliv. Nebo budujete stranu, která je strukturálně demokratická, ať má, kolik chce členů, a politiku vytváří procesem důkladné vnitřní diskuse – to je strana jako politická obec. Důležitá je ta struktura: strana jako PR agentura, nebo strana jako politická obec. Ta může fungovat na velkém zaoceánském parníku, kde pracují stovky mužů, nebo na malém člunu, kde je patnáct chlapíků. V obou případech je to loď a její posádka.

K významnému nástupu vlivu politického marketingu došlo někdy v desátých letech a od té doby se stal dominantním aspektem politiky. Právě proto není lehké se ubránit myšlence, že obnova levice v Česku bude muset počkat na odchod Andreje Babiše z politiky, protože dokud tu bude on a jeho miliardy, bude to hodně obtížný úkol.

Jasně, že to je těžké a že to skoro nejde. Ale co se dá dělat? Nemůžete čekat na Godota. Až odejde Andrej Babiš, vynoří se někdo jiný. Miliardářů s politickými ambicemi je dost.

Babišův úspěch ale spočívá přece v tom, že se do politiky odhodlal jít sám, a zároveň se rozhodl být amébou, posouvat se podle těch PR průzkumů.

Myslím, že k tomuto nasazení má většina oligarchů daleko a vyhovuje jim působit přes prostředníky – což je vlastně užitečné i pro demokracii. Andrej Babiš je nepochybně originální produkt a sociální demokracie patří mezi ty, kdo jej vytvořili. On je totiž skutečně améba, a myslím, že je to jeho imanentní vlastnost, kterou nepředstírá, a tím pádem je pro něj velmi snadné se proměňovat, protože nic mu není zatěžko opustit. Během spolupráce s námi v určitý moment přišel na to, že podstatné části sociálnědemokratické politiky, ty spíše konzervativní, tradiční a neprogresivní, lze výhodně zabudovat do vlastního politického projektu. Část jeho politické koncepce je tak převzatá od sociální demokracie, což mě nijak zvlášť nevzrušuje, protože politika neznamená tvorbu originálních děl a nedají se v ní vést autorské spory. Sociální demokracie Andreji Babišovi zkrátka poskytla podstatnou část jeho politického úspěchu. V jisté chvíli mně došlo, že Babiš postupně napodobuje slovenský SMER, a tehdy mě zalil studený pot, protože jsem viděl, jak to tam se sociální demokracií dopadlo.

Taková tradiční levicová otázka je: Kdy se to pokazilo? Kdy se to pokazilo se sociální demokracií? Bylo to vstupem do Babišovy vlády? Nebo už mnohem dříve?

To byla myslím už pozdní fáze degenerace. Problém podle mě začal v éře Jiřího Paroubka, a tím nemyslím, že on jej způsobil. V té době se přistoupilo k velkým PR kampaním, a strana přestala být potřeba jako politická struktura a stala se z ní struktura mocensko-lobbistická, která fungovala podobně jako v raném středověku družiníci, kteří rozhodovali o tom, kdo se stane knížetem.

Nechtěl ale Jiří Paroubek měnit stanovy, omezovat vnitřní demokracii a stranu víc centralizovat? A nevytvářel kolem sebe tu kluku poradců, kampanérů a PR expertů, kteří nakonec rozhodovali namísto stranických orgánů?

To se postupně rozvíjelo, já tomu říkám řízení ze zadního sedadla. Ale skutečně k tomu docházelo pozvolna a prohlubovalo se to teprve časem. Třeba samotná centralizace nemusela být problém, ve své době byla horší decentralizace na úrovni krajů, kde se utvářely autonomní „baronáty“, které nebraly ohled na politiky strany a nedalo se s nimi nic dělat. Kámen úrazu byl podle mě to, že Paroubek včas rozeznal význam politického marketingu, pustil se do něj naplno, a vedlejším výsledkem byla degenerace strany.

Dá se říct, že neúspěch Stačilo! (a podobně také třeba Sahry Wagenknecht v Německu) ukázal, že levici nepomůže přibližování se ke krajní pravici? Samozřejmě. Můžete navázat spojení s leickým, podobně jako Churchill za druhé světové války se Stalinem, ale musí být jasné, že je to na krátkou dobu a za konkrétním účelem. Když se ale s někým takovým začnete sbližovat na rovině idejí, je to problém, mimo jiné protože těžko můžete čekat, že krajní pravici přesvědčíte o základním článku víry každého sociálního demokrata, že lidé jsou si rovni, i když nejsou stejní.

Vy jste zmiňoval SMER, kterému se ovšem ta hybridizace levice a pravice povedla – drží pořád nějakou sociální politiku a vypjatý nacionalismus...

To je sice pravda, ale v případě Stačilo! tam nebyl ten moment poměrně radikálního národního socialismu, který najdete u strany SMER. Jenom se opouštěly emancipační postoje, které byly levici vždycky vlastní.

Jedním z nemnoha úspěchů levice na globální, nebo řekněme západní scéně je zvolení socialisty Zohrana Mamdaniho starostou New Yorku. Vidíte v tom nějaký prostor pro inspiraci?

Že musíte mít politiku, která je vidět a je do jisté míry „kulturní válkou“, tedy ukazuje konflikty ve zřetelných barvách. Ale konkrétní inspiraci tam spíš nevidím. Pro nás bude zajímavější, jestli se v Británii podaří uspět Zeleným. New York je přece jen jedno město, i když obrovské a s enormním kulturním vlivem.

Na Mamdaním vnímám jako důležité, že ukázal, že levicový populismus může fungovat, aniž by tíhl k nacionalismu, a nenechal se zatahovat do kulturních válek.

Ale do jakých kulturních válek se nenechal zatahovat? Já to vnímám tak, že vyjednávání o spravedlivé odměně je kulturní válka par excellence, protože většina pravice vám řekne, že o odměně rozhoduje šéf a nad tím rozhodnutím už nic nestojí. Kulturní války jsou taková floskule. Emancipace je svým způsobem kulturní válka, emancipační témata mají kulturní charakter a nemůžete od nich utíkat. Když utíkáte od kulturních válek, které za to stojí, ztrácíte tvář a přestáváte být vidět.

I pravicově smýšlejícími lidmi jste vnímán jako patrně nejautentičtější sociální demokrat a asi nejslušnější premiér, jakého jsme tu po listopadu měli. Čím myslíte, že to je?

Nevím, ale samozřejmě mě to těší. Myslím, že se v tom projevuje, že vláda, kterou jsem vedl, je dnes vnímána jako „staré zlaté časy“.

Možná s podobnou frekvencí se ale také objevuje názor, že sociální demokracie byla vlastně vždycky tím, co vidíme v její poslední inkarnaci, tedy stranou tíhnoucí ke spolupráci s krajní pravici. Přitom se zapomíná, že to byly právě vlády vedené sociálnědemokratickými premiéry, které nás dovedly do Evropské unie a prosazovaly spoustu progresivních politik v oblasti lidských práv. Možná proto, že se o to ještě tehdy nevedly tak všeobecné kulturní války.

Jak se to vezme. Když o mně říkali, že jsem kříženec mezi Berijou a Stalinem, byla to kulturní válka dosti svižná, ale vedli jsme ji s větším odhodláním. Když se hned stáhnete, tak vaše hodnoty ztrácejí na váze a vy působíte jako agent s teplou vodou.

Vladimír Špidla (nar. 1951) je český politik. V letech 2001 až 2004 byl předsedou České strany sociálně demokratické, od července 2002 do června 2004 premiérem České republiky. Od listopadu 2004 do února 2010 byl evropským komisařem pro zaměstnanost, sociální věci a rovné příležitosti. V současnosti působí coby předseda think tanku Masarykovy demokratické akademie a připravuje založení nové sociálnědemokratické strany.

Vidět skrze trhliny

„Když tě naplní ta podivná teplá a měkká hmota, máš chuť se schoulit do klubíčka, máš chuť někoho obejmout,“ píše autorka, která se ve své osobní, výrazně emocionální tvorbě vrací k tématům blízkosti, hledání jazyka, emigrace či překonávání traumat z dětství. Následující ukázka zachycuje krizi přátelského vztahu spojenou s tělesným prožitkem prázdnoty.

A pak zmizel.
Začnu tady.
Spadl do propasti, kam jsem nedosáhla, a mně zbývalo jenom házet do prázdna pruhy se vzkazy. Mrkal na mě z útočiště svého ticha zeleným okem *online* – a mlčel. Jak jsem měla rozluštit tuhle morseovku, kde jedinými symboly byly vzdálenosti mezi nenapsanými slovy?
Moje první zpráva, s níž jsem se snažila prozkoumat prázdnotu jako bílou holí (i když se mi tehdy zdálo, že šlapu po pevné zemi a chodidly cítím něco teplého), byla upřímná, živá a dětská. Dlouho jsem ji převalovala na jazyku, hnětla ji v dlaních jako plastelínu, aby byla teplá a měkká, aby slova nenarážela na rohy čárek a mezer, aby mně samotné moje opravdovost nepřipadala tak děsivě nahá. Sebrala jsem slova do hrsti a vysypala je před něj.
„Ahoj! Jak se máš? Už jste se vrátili do Česka? Nechcete vyrazit někam spolu? U mě nic nového, jen jsem ti chtěla napsat, že se mi po tobě a po K. stýská a že se těším, až se zase uvidíme.“
A pár dalších zbytečných slov.
Neodpověděl. Ani na tuto zprávu, ani na několik dalších mých *Děje se něco? Mám strach*, odeslaných o pár týdnů později. Dva letní měsíce se postupně proměňovaly v obsedantní očekávání a vtíravou úzkost z neznáma a já jsem se snažila neudusit ve vakuu, které vzniklo absencí komunikace a prázdnotou, jež po jeho zmizení zůstala.

Považovala jsem ho za svého nejlepšího kamaráda. Tedy pokud se dá mluvit o nejlepších kamarádech, když je ti dvacet a několik let žiješ v emigraci. Pokud jsme náhodou neukradli toto slovní spojení z dětských písniček a pokud *nejlepší kamarád* nemá stát v jedné řadě se slovy typu *jednorozec* nebo *kiš kiš*.
Seznámili jsme se na semináři z antropologie.
„Máš krásný přízvuk. Je italský?“ A trochu později: „Nechtěl bys mi dávat lekce italštiny?“ Po první lekci, když si zapínal v předšní kabát, jsem se zeptala, kolik mu je a jak se vyslovuje jeho příjmení. A když se zasmál, zaslzely mi oči a moje tělo mi řeklo: „Jsmě doma.“
Příští den jsem pro něj vyrobila koláč s nápisem: *Domov je tam, kde se někdo upřímně směje* a pak za týden, na další hodinu italštiny: *Děláš můj život krásnějším*.

Jednou jsem si na tebe vzpomněla u večeře, když jsem seděla sama za stolem, a zničehonic mi do misky s mlékem začaly kapat slzy. Najednou jsem se cítila šťastná, že jsem tě poznala, že jsem se ten první den, co jsem tě viděla, tak strašně nudila na přednášce, že jsem dostala chuť se s tebou seznámit. Nezáleží mi na tom, jestli na mě vzpomínáš, jen bych si moc přála, abys byl v pořádku. Ale nemám žádnou možnost, jak ti to dát najevo. Mrzí mě, že neovládáme telepatii. Stesk po blízkém člověku je nejkrásnější bolest, jakou je člověk schopen zažít.

Moje tělo dokáže cítit samotu. Když mě někdo opouští nebo když mě blízký člověk zradí, projede mi tělem elektrická vlna: od hrudníku podél ramene až do pravé dlaně a tam mě to píchne. Vždycky předem vím, kdy to přijde. Občas bych chtěla, abys taky něco cítil, když na tebe myslím. Jen nechci, aby tě to bolelo. Ať tě zašimrá levá ruka nebo ať dostaneš chuť si upravit vlasy – takhle bych ti dala najevo, že bych si moc přála být tu pro tebe.

Ve všech paralelních vesmírech tohoto krutého světa bych si přála, aby byl součástí mého života. Protože byl ztělesněním té nejpřirozenější upřímnosti a vedle něj jsem pokaždé cítila, že svět může být bezpečný. Jako by bylo možné nakreslit křídou na chodník čtverec, postavit se do něj a na chvíli si oddechnout. *Jsem v domečku*.

Připomínal mi, že slova mohou být stejně jednoduchá jako čísla 2, 17, 293 – dělitelná jen jedničkou a sebou samými. Že občas můžu sundat neprůstřelnou vestu, odložit pancíř a nadechnout se naplno. Byl rádkem z *Kroniky ptáčka na klíček* od Harukiho Murakamiho, který zní nějak takto: „Na shledanou a ať tě vždycky někdo bezpečně ochrání.“
Zdálo se mi, že jeho láska je přirozená a bezpečná, že její jazyk je srozumitelný pro každého. Nikdo u něj nepotřeboval učebnice ani tlumočníky. Kdežto moje láska mi připadala těžká a hranatá, cínová, ostrá, zranitelná, hloupě odvázná. Moje upřímnost byla neleštěná, nelakovaná, jako by ji právě vytáhli z pece – jako hliněný hrnec – tak pravdivá, až děsila svou nahou syrovostí.
Byla tak opravdová, že jsem měla pocit, že začíná vypadat falešně. Všechny projevy mé lásky byly absurdní, směšné, vytržené z kontextu. Byla jsem si jistá, že lidé kolem mě o ně zakopávají. Zakopávají o rohy mých koláčů, o věty jako *Můžu tě obejmout?* a *Napiš mi, kdyby ses chtěla vidět*.
Posledních pár let – od chvíle, kdy jsem nechala část sebe v jiné zemi, kam se stále

nemohu vrátit – se jen bojím, že se někdo bude cítit špatně z toho, jak dávám najevo svou lásku, nebo že někomu ublíží to, že ji nedávám najevo vůbec. Pobíhám mezi dvěma extrémy, přemýšlím o tom, mluvím o tom, píšu texty, nahrávám hlasové zprávy, vystřihuju koláže.
Ale on byl tak bezpečný, že bych ho jedla lžící.

Dohodli jsme se, že se sejdem v kavárně na náměstí Republiky a promluvíme si.
– Takže?
– Nevím, kde začít.
– *The beginning is a very good place to start*. Ale já když nevím, kde začít, začínám uprostřed a sleduju, kam mě to zavede. Vyber si.
– Možná máš nějaké otázky?
– Jo. Co se sakra stalo? Všechno bylo v pořádku, a pak jsi najednou skoro na dva měsíce zmizel.
– Nevím, jak to vysvětlit... Bylo léto a moje dny byly dost chaotické... Prokrastinace a úzkost mě pohlcovaly jako černá díra. Sotva jsem dokázal vstát z postele. Je to jako deprese, ale trochu jiné... Věděl jsem, že mi píšeš. Četl jsem tvoje zprávy. A opravdu jsem ti chtěl odpovědět. Ale nemohl jsem. Prostě mě zachvátila panika a neuvěřitelná úzkost – všechno mě to obklopilo jako kokon. Je mi to líto. Moc se omlouvám. Opravdu jsem nevěděl, že ti na tom tolik záleží. Jednou jsem ti napsal, že mám chřipku. Byla to pravda. Myslel jsem, že se ti uleví, že tím odpovím na tvé otázky. Omlouvám se, nechtěl jsem ti dělat takové starosti.
– Problém je, že když zmizíš, nevím, co se děje. Jsem ve vakuu, bez informací a nemám o co se opřít. Je to nekonečné utrpení. Dny se vlečou jako týdny, šírají mě vlastní myšlenky. Jsem smutná, bojím se o tebe, cítím, jak moc tě mám ráda, jak moc mi na tobě záleží, a zároveň mám pocit, že mě nepotřebuješ, že už nejsme kamarádi. Je potřeba s tím něco udělat. Pochop, že se mnou nemusíš mluvit, pokud nechceš nebo nemůžeš. Ale zkus mi aspoň dát vědět, že jsi zase *tam*. Nemusíš odpovídat na moje zprávy, ale aspoň mi napiš třeba „cítím se špatně“, a já budu vědět, co se děje. A budu čekat. Jednou týdně mi můžeš napsat update typu: „Pořád jsem tam.“ Nebo mi aspoň pošli smajlíka.
– Třeba černou díru?
– Třeba černou díru.

A přesto mi bylo smutno. Myslela jsem, že když si s ním promluví, pomůže mi to. Že když budu znát odpovědi na všechny své otázky, začnu se cítit lépe. Ale otázky skončily a nebylo to o nic snazší. Seděli jsme proti sobě a mně se tak strašně chtělo křičet, brečet, zatřást mu rameny, požádat ho, aby mi vrátil ty měsíce čekání, aby všechno zahrál jinak, aby přijal aspoň polovinu mé křivdy, aby vytáhl peněženku a zaplatil mi za mou frustraci, aby mi setřel slzy, které odmítaly téct. Věděla jsem, že jeho omluvu nepotřebuju. Že nejde o odpuštění, ale o rozbitý vztah, o ztracený pocit bezpečí, o neznámo.
Jak můžu vědět, že všechno, co jsi řekl a napsal, než jsi zmizel, je pravda? Jak můžu ověřit pravost všech našich společných vzpomínek? Stalo se to doopravdy, nebo jsem si to všechno vymyslela? Pořád mě máš rád, když mizíš? Pořád mě máš rád, když ignoruješ mé zprávy? Pořád mě máš rád, když se vrátíš a sedíš tu přede mnou a díváš se na mě svýma hnědýma očima?
Jak to poznám? Jak to mám vědět?
Jak mám vědět, jestli tě znám?
Co jsi vůbec zač?



Ádvojku nedáme!
Podpoříte nás v záchranné kampani?
www.darujme.cz/advojku-nedame

Anna Zikraskaya

Když mi byly dva roky, zemřela mi matka.

Když mi bylo osm let, otec se podruhé oženil. Jeho manželce jsem říkala mami a rychle jsem k ní přilnula. Pekla báječný jablečný závin, znala spoustu zajímavých filmů, uměla zpívat a plést a byla vtipná. Povídalý jsme si o škole, o knihách, o hudbě, snily jsme o společné budoucnosti, o společné šťastné rodině.

A pak jsem jednoho dne přišla ze školy – a ona mě ani nepozdravila.

Vzpomínám si, jak se moje *ahoj* rozplynulo v prázdnotě. Bylo mi osm let. Dospělá žena přede mnou se dívala skrze mě, neodpovídala na můj pozdrav, přenášela tíhu světa na moje ramena. Stála jsem v předsíni a cítila bolest v pravé dlani: opustili mě.

Nikdy mi neřekla, co se stalo. Najednou začala odmítat mou existenci. Záměrně mě ignorovala. Bouchala dveřmi, ohřívala jen jednu porci oběda – pro sebe, vrážela do mě ramenem, když jsme se míjely na chodbě nebo v kuchyni.

Teprve později, z rozhovorů, které ke mně doléhaly z ložnice, jsem zjišťovala, že to bylo kvůli tomu, že jsem špatně vyluxovala, snědla poslední porci pohanky nebo že jsem macechu neupozornila, že se vrátím ze školy později. V takové dny křičela: „Jsi tak sobecká!“, „Svět se netočí kolem tebe!“, „Nenávidím tě!“ a „Už mi nesmíš říkat mami!“

Až mnohem později jsem zjistila, že měla hraniční poruchu osobnosti.

Jak mám tedy vědět, že když zmizíš, stále mě považuješ za svou kamarádku?

Byla to hra na otázky. Zeptala jsem se ho: „Čeho se bojíš?“

Já se například nebojím hloubky a výšek, nebojím se pavouků, nebojím se létat letadlem, telefonovat nebo se ptát kolemjdoucích na cestu. Dříve jsem se však bála vlastního odrazu a bolesti v břiše. Teď se bojím tmy, hororů, mužů a také se neskutečně bojím, že se někomu z mých přátel něco stane – že se někdo zabije nebo bude mít nehodu. Život mi pořád přijde tak křehký, jako kdyby moje tělo v sobě nosilo vzpomínku na svoji či cizí smrt, na bolest odloučení.

On se bál hmyzu, ohně, výšky a – někoho zklamat. Od toho dne, kdy jsme hráli hru na otázky v nočním vlaku, který nás vezl z jednoho českého městečka do druhého, na to myslím velmi často.

Bojím se já, že někoho zklamou? Pravděpodobně ne. Určitě ne. Celý život mám pocit, že nikoho neokouzluju, nezajímám, nezdám se být výjimečná ani milovaná; že do mě nikdo nic nekládá – žádné naděje, žádná očekávání, žádnou důvěru. Vždycky jsem zbytečná, nikdy nejsem dost dobrá, pořád jsem navíc. Jsem hlavní hrdina filmu Françoise Truffauta *Les Quatre cent coups*, který se v češtině jmenuje *Nikdo mě nemá rád*.

Nebojím se, že někoho zklamou, jsem předem připravená na porážku. Nebojím se být hlasitá a odvážná, protože mě nerozhodí ani nepřekvapí, když mi někdo najednou řekne: „Jsem zklamáný.“ Protože něco ve mně ví, že nikdy v životě nebudu něčí nejlepší dcera, něčí nejoblíbenější studentka italštiny, něčí nejlepší, nenahraditelná kamarádka.

Ale bojím se někomu ublížit. V tomhle velkém světě, kde si někdy nepřeju nic jiného než se schovat někomu do náruče a plakat, se bojím, že budu příčinou a zdrojem bolesti někoho jiného.

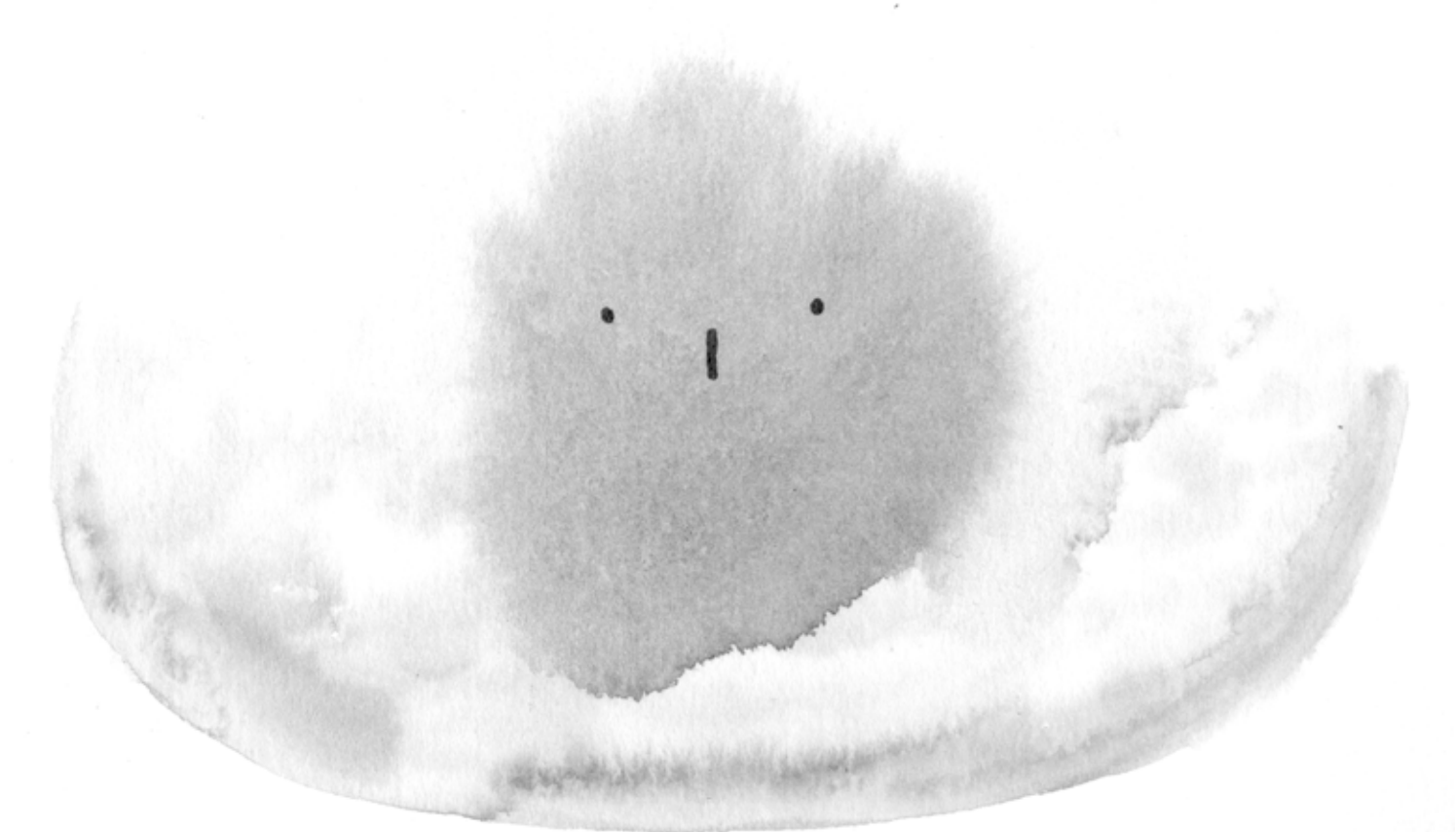
– Už jste si vybrali?

Kavárna na náměstí Republiky. Servírka si přišla pro naši objednávku.

– Ano. Dala bych si růžové chai latte, prosím.

– Já si dám hořkou čokoládu.

– Hořkou, nebo mléčnou?



Ilustrace Lucie Lučanská

Čas se zastavil. Podívala jsem se na kluka, který seděl přímo přede mnou, a řekla jsem si: *Co já o něm vím? Kdo to je?* Má rád zelenou barvu, pomerančový džus, podzim, výlety do malých měst, moře. Zase má nový účes: teď vypadá stejně, jako když jsem ho viděla poprvé, na hodině antropologie. Když je zima, nosí trička s dlouhým rukávem a sluší mu to. Pořád má moc hezké prsty – přesně takové, jak jsem si je zapamatovala z doby, kdy jsem ho viděla naposledy. Ale on zmizel a já teď před ním zase sedím, mám na sobě neprůstřelnou vestu a ruce natažené před sebou, připravená se bránit. Na vteřinu od něj odtrhnu pohled, přivřu oči a v duchu uzavřu sázku: *mléčná čokoláda!* Ten kluk, který mě seznámil se svým přítelem K., který byl mým nejlepším kamarádem, kterému jsem přinesla své koláže, se kterým jsme se cestou na nádraží smáli až k slzám, vedle kterého jsem usnula v kině na filmu v italštině – ten kluk by si vybral mléčnou čokoládu.

Otevřu oči.
– Mléčnou.
– Ještě něco?
– Ne, děkujeme.

Tenhle příběh je o lásce. Koneckonců mám pocit, že všechno, co dělám, je o lásce. Když brečím, čistím si zuby nebo vystříhuju koláže, když se hádám, píšu někomu zprávy, mluvím – to všechno je o lásce. Všechno kolem mě mi klade otázky: jak mohu lépe vyjádřit lásku, lépe ji cítit, lépe ji pochopit? Nebo: co znamená *lépe* a co znamená *láska*?

O rok později L. zmizel zas. V ten den měl špatnou náladu, urazil se kvůli nějaké drobnosti, nenechal mě pořádně se ospravedlnit, odložil telefon, přestal odpovídat na moje zprávy a – zmizel.

Když jsem si to všechno uvědomila, byla jsem naštvaná až k pláči. Půl hodiny jsem seděla v knihupectví v Holešovicích s telefonem v ruce a bojovala s nutkáním napsat mu dlouhou zprávu o tom, jak je to všechno nespravedlivé a zraňující. Věděla jsem, že se teď může cítit špatně, ale *já* jsem se cítila špatně *taky*. Chtěla jsem, aby věděl, jak moc to pokazil.

Na druhou stranu jsem si uvědomovala, že zprávou svého cíle nikdy nedosáhnu. Přečetl

by si ji a nic by neodpověděl, a to by mě naštvalo ještě víc.

Chtěla jsem mu zavolat a řvát na něj, dokud to netípne. Chtěla jsem napsat jeho příteli K. a požádat ho, aby mu řekl, jak jsem zklamaná a že jsem v něj tolik věřila, a on zradil všechny moje naděje. Chtěla jsem, aby cítil alespoň polovinu té zášti a bolesti, kterou jsem cítila já, ale zároveň jsem věděla, že je to, jako bych házela žhavé uhlíky: nikdy nedoletí k tomu druhému, a já si jen pálím ruce. Půl hodiny jsem bojovala s nutkáním hodit po něm alespoň jeden žhavý uhlík – a najednou to bylo pryč.

Znovu a znovu se to snažím vysvětlit.

První, co cítím, je vztek. Vztek se mi v hrudi rozhoří jasnou jiskrou, exploduje, spálí kyslík. Netrvá to však dlouho, protože v následujícím okamžiku se energie z výbuchu přesune do mého žaludku a postupně rychle naplní všechny dutiny mého těla teplým vzduchem. Mé tělo ochabne, stane se slabým, poddajným, zranitelným, stane se bezbranným a nechráněným. Když tě naplní ta podivná teplota a měkká hmota, máš chuť se schoulit do klubíčka, máš chuť někoho obejmout. Možná je to jedna z tisíce podob, kterou na sebe bere láska.

Seděla jsem v křesle naproti své psychoterapeutce a vyprávěla jí o mém nedávném konfliktu s přítelem. Řekl nějakou hloupost, která mě ranila, a já na něj začala křičet a on křičel na mě. A v určitém okamžiku, když jsem se cítila tak slabá, zoufalá a bezmocná, že jsem mu chtěla dát facku, jsem se k němu otočila a objala ho.

– Objala? Moje terapeutka si zjevně myslela, že jsem zvolila špatné slovo, protože čeština není můj mateřský jazyk.

– No jo, pokrčila jsem rameny.

– Ale proč?

– Nevím. Co jiného se dá dělat?

Nejspíš jsem to zdělila. Později jsem zjistila, že moje teta dělá totéž. Říká tomu *peřina lásky*. Protože když někoho milujeme, nechceme mu ublížit. Protože když někoho milujeme, najdeme v sobě sílu milovat znovu a znovu, ať se děje cokoli. Ne abstraktně, ne narozeninovými dárky, ale tady a teď – objetím a vstřícnými kroky, i když je to těžké.

Moje teta žila polovinu života v Anglii a vídaly jsme se jen jednou za několik let.

Ale po celou tu dobu, kdy jsme byly daleko od sebe, jsme bojovaly se vztekem a dalšími destruktivními emocemi stejným způsobem: používaly jsme něhu jako zbraň.

Proto se na milované lidi nemůžu doopravdy zlobit. Proto jsem vždycky na jejich straně barikády. Protože když po sobě budeme házet žhavé uhlíky a trestat se navzájem pokaždé, když se někomu něco nepovede, co se s námi stane? Milovat někoho znamená pořád vidět milovaného člověka, i skrze úzké trhliny v krunýři jeho nemoci, skrze matnou vrstvu jeho úzkostí, depresí, sklonů k sebepoškozování, špatné nálady, neschopnosti ovládnout emoce. Bránit se láskou jako kouzelným patronem, vyvolávaným nejšťastnější vzpomínkou.

Proto když zmizel, postavila jsem před sebe prázdnou židli a začala mluvit: „Ahoj. Tvoje chování mi občas ubližuje. Jsem na tebe naštvaná. Co by mi pomohlo? Pomohlo by mi, kdybys mi řekl, co se stalo a co můžeme udělat, abychom se oba cítili dobře, pokud se to stane zas. Pomohlo by mi, kdybys věděla, že tě to mrzí a že se omlouváš a že moje pocity mají ve tvém světě místo. A také by mi pomohlo, kdybys tě mohla obejmout.“

Anna Zikraskaya (nar. 2004) je básnířka a emigrantka. Studuje bohemistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Její texty byly publikovány mj. v časopisech A2, Host, Revue Prostor a Tvar. V roce 2025 získala Literární cenu Vladimíra Vokolka. Kromě psaní se věnuje tvorbě koláží, které sdílí na instagramovém účtu @anin.cukier.

Distorted Image
 Kapitoly z počátků videoartu
 Dům umění města Brna
 29. 4. – 16. 8. 2026

Distorted Image
*CHAPTERS FROM THE
 BEGINNINGS OF VIDEO ART*
 House of Arts Brno
www.dum-umeni.cz



05 05 2026

Public House

MeetFactory 

(Theatre + Music + Galleries + A-i-R)

Odvaha vidět a psát

Nad knihou Být Židem po zkáze Gazy



Martin Luther King s rabínem Abrahamem Joshuou Heschelem na pochodu proti rasismu v Alabamě v roce 1965

Je možné překlenout názorovou propast, kterou uvnitř americké židovské komunity způsobil masakr 7. října a následná destrukce Gazy, jež si vyžádala desetitisíce civilních obětí? Co v těchto časech znamená být Židem? Peter Beinart opět hledá odpovědi na otázky, které se ostatní bojí vyslovit.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Populární americký profesor žurnalistiky a politologie Peter Beinart jako by se vymykal veškerým kategoriím, kterými se s nevidanou myšlenkovou leností šermuje vždy, když se objeví další veřejný intelektuál židovského původu, jenž neváhá kritizovat počínání státu Izrael, případně organizací jako Americký židovský výbor, Liga proti hanobení či Americko-izraelský výbor pro veřejné záležitosti. Nejsem zvyklý a nejloupější způsobem, jak se vypořádat s takto nepohodlným myslitelem, je vřadit ho i s jeho argumenty do účelové kolonky „sebenenávistných Židů“, která sice nikdy nedávala valný smysl, zato vždy spolehlivě odvracela pozornost od diskutovaného tématu a zabíjela jakoukoliv smysluplnou debatu.

Tak trochu jiný příběh

U praktikujícího Žida a bytostného liberála i demokrata Beinarta, jehož dílo je bez ohledu na otevřenou kritiku státu Izrael prodchnuto láskou (neplést s tribalismem) k židovskému společenství, kultuře i náboženství, podobná kategorizace drhne ještě více než jindy, což samozřejmě neznamená, že by jí byl ušetřen. Tohle zkrátka není radikálně levicový – a v něčem až obsesivně antiamerický – Noam Chomsky, jehož fixace na kritiku USA může vést k idealizaci režimů, které si to ani v nejmenším nezaslouží. Když v roce 2012 Beinart vydal knihu *Crisis of Zionism* (Krise sionismu), byla to událost, která především ve Spojených státech, ale částečně i v Izraeli rozproudila debatu o potřebě znovuoživení liberálního a demokratického sionismu a otevřela téma krize identity u mladé a liberálně smýšlející generace amerických Židů, která už nedokáže bez mrknutí oka přijímat vše, co stát Izrael provádí na okupovaných palestinských územích. Zatímco liberálové knihu vítali, z konzervativního židovského prostředí zaznívala slova rozhořčení, jež v několika případech zaváhlo touhou po exkomunikaci. Citlivě napsaná kniha ovšem nebývale rezonovala mezi americkou židovskou mládeží, a navíc byla jaksí preventivně empatická i k očekávaným nepřátelským reakcím. O zřeknutí se něčoho, kdo žádá něco tak veskrze židovského, jako je polemická debata, sám je součástí minjenu ortodoxní synagogy a ještě mu prudce vzrůstá obliba u nastupující židovské generace, nemohla být řeč. Na jedné věci se nakonec shodli Beinartovi zastánci i někteří kritici: otevřít Pandořinu skříňku vztahu americké židovské komunity ke státu Izrael chtělo odvahy, a pokud se dál nemá prohlubovat už tak velká generační propast, byl vskutku nejvyšší čas.

Něco podobného se Beinartovi podařilo i s posledním knihou *Být Židem po zkáze Gazy* (Being

Jewish After the Destruction of Gaza, 2025). „Jádrem židovství je univerzalizmus spravedlnosti a partikularismus lásky,“ hlásá známý výrok rabína Jonathana Sackse a zároveň motto knihy, jež začíná třístránkovým „vzkazem někdejšímu příteli“, který v malém demonstuje „rozkol uvnitř naší komunity, rozkol mezi Američany a Izraelci, mezi levicí a pravicí, mezi mladší a starší generací“.

Způsob, jímž se autor vztahuje k současnému Izraeli, je stejně tak přístupem historika a politologa, jako židovského myslitele, který sleduje, jak se v průběhu existence Izraele proměňuje také samotný judaismus, jak se etnická nadřazenost stává součástí náboženství, které tu bylo dávno před sionismem i židovským státem, jak se z pozice „věčné nevinných obětí“ stává univerzální alibi, které nepřipouští, že by se po všech útrapách a pronásledování, které na Židy po staletí dopadalo, sami mohli ocitnout v roli původců zla. Autor nepřichází se zcela novými informacemi, nicméně způsob, kterým je předkládá, analyzuje a interpretuje, přičemž nevynechává teologickou perspektivu, jedinečný rozhodně je. Beinart provádí svého druhu dekonstrukci „příběhu, který si Židé vyprávějí“, aby „vytěsnili křik“ palestinských obětí. Je to vyprávění, které přičiněním značné většiny mainstreamových médií dobře známe i v Česku. Mluví se v něm o nejmorálnější armádě na světě, o státu, který je jedinou výspou demokracie na Blízkém východě, o bezpečnosti, která se neobejde bez apartheidní politiky a etnického čištění, či o právu na obranu, jež po strašlivém masakru ze 7. října dovoluje srovnat Gazu se zemí, vyvolat v ní v podstatě řízený hladomor a zabít desetitisíce civilistů včetně dětí.

Dekonstrukce falešných zaklínadel

Autor se nevyhýbá ani analýze povědomých „zaklínadel“, ať už jde o nesmyslnou analogii, která staví okupované Palestince bez vlastního státu i armády naroveň s nacistickým Němcem, mechanicky opakovanou mantru o používání živých štítů, která má ospravedlňovat masové zabíjení civilistů, ztotožňování Hamasu se všemi Gazany, kteří si přece fundamentalistické islamisty v roce 2006 sami zvolili (co na tom, že voleb se tehdy účastnila pouhá čtvrtina současné populace), nebo zpochybňování počtu civilních obětí. Kam podobné argumentační přešlapy vedou? To víme i v České republice; každý z nás někdy slyšel zdánlivě neprůstřelnou větu „Izrael nemá na vybranou“. Beinart není první ani poslední, kdo se rozhodl podrobně rozebrat mechanismy, které faktickou nadvládu nad Palestinci prezentují

jako součást nezadatelného práva na sebeurčení Izraelců. Ojedinelá je spíše jeho kombinace akademického přístupu, který se odvolává na množství studií i dat, s publicisticky esejistickým stylem, v němž zbývá prostor i pro osobní stanoviska a zkušenosti včetně apelu směřujícího ke všem Židům v Izraeli i diaspoře. Bez zajímavosti není také to, že nepřivírá oči ani nad přešlapy, jichž se dopouští část propalestinských aktivistů a intelektuálů, když například ve světle hrůz, k nimž dochází v Gaze, není schopna empatie s oběmi a rukojmími ze 7. října a zůstává vůči nim lhostejná. Sám se přitom několika příběhům izraelských obětí věnuje, což nakonec koresponduje s univerzalizmem spravedlnosti, v němž spatřuje morální a etický základ judaismu i možnou cestu z bludného kruhu násilí. „Přesto bych byl rád, kdyby levicoví aktivisté častěji připouštěli, že existuje i tradice kulturního sionismu,“ píše Beinart s odkazem na Martina Bubera, který odmítal myšlenku etnické nadřazenosti a prosazoval princip občanské rovnosti před zákonem. Autora nelze tedy označovat za náboženského antisionistu, jakými jsou například desítky tisíc satmarských chasidů v New Yorku, kteří odmítají samotnou existenci Izraele, a není náhoda, že mezi rabíny citovanými v knize se žádný ultraortodoxní učenec tohoto typu nevyskytuje. Nemluví o nelegitimitě státu, ale systému. Vzhledem k tomu, že sám vyrostl v Jihoafrické republice, Beinart dokáže nejen spolehlivě rozeznat apartheidní režim, ale také dobře ví, že pouze jeho pád může vést k ukončení oboustranného násilí.

Boj proti jakémukoliv rasismu?

Když Beinart detailně popisuje, jakým způsobem se po šestidenní válce proměnila agenda Ligy proti hanobení a jiných amerických židovských organizací, stejně jako další akademici si všímá, že hlavním indikátorem nenávisť vůči Židům přestává být xenofobie a stává se jím antisionismus. To ovšem znamená, že boj proti novému antisemitismu přestává být součástí většího tažení proti jakémukoliv druhu rasismu a působí spíše jako nástroj obhajoby systémové diskriminace založené na etnickém principu: „Využívají obvinění z antisemitismu, aby umlčeli kritiku války, jejíž morálnost nemohou obhájit.“ Pryč je zřejmě doba, kdy například v knize často zmiňovaný rabín Abraham J. Heschel kráčel v pochodu proti rasismu v Alabamě bok po boku Martina Luthera Kinga. Dnes naopak sledujeme, jak se americké židovské organizace myšlenkově sbližují s tamní krajní pravicí a nacionalistickými evangelikály, což není pěkný pohled. Univerzalistický odpor vůči jakémukoliv xenofobii se vytrácí. Znamená to, že by nový (čti levicový či propalestinský) antisemitismus neexistoval? Nikoliv, sám Beinart uvádí několik takových příkladů, jenže také na řadě výzkumů dokládá, že „drtivá většina progresivních vysokoškoláků rozlišuje mezi Židy a Izraelem“. *Být Židem po zkáze Gazy* je další v dlouhé řadě knih židovských autorů, která se snaží o nemožné v době, jež jakémukoliv smíření nepřije. Kritiku si ostatně vysloužila i z propalestinských kruhů, protože se prý až příliš fixuje na otázku židovské identity, místo aby se více věnovala palestinskému osvobození. Podobný soud směřovaný na věřícího Žida, který se programově obrací především k židovské komunitě, působí až nejpapně. Ve srovnání s arrogancí, kterou předvedl český novinář Jakub Szántó, jenž Beinarta označil za „figurku, pro kterou je touha po uznání antiizraelských kruhů silnější než vlastní židovská identita“, ovšem blednou i ty největší koniny. I proto je dobře, že tak brzy po originálním vydání máme k dispozici povedený český překlad.

Peter Beinart: Být Židem po zkáze Gazy. Přeložila Magdaléna Jehličková. Rybka Publishers, Praha 2025, 184 stran.

Která jiná hudba vzešla z jediného sáčku?

S intelektuálním dobrodruhem Grahamem St. Johnem, který propojuje antropologii s digitální spiritualitou, jsme hovořili o jeho mapování „neviditelných krajin“ novodobé kontrakultury. Coby přední světový expert na rave kulturu a psychedelika zkoumá taneční parkety nejen jako místa zábavy, ale i jako novodobé rituální prostory, v nichž se technologie setkává s mysticismem.

ONDŘEJ DANIEL
EDUARD ADAM ORSZULIK

Dává vůbec smysl hovořit o současném raveu jako o kulturním či společenském fenoménu, nebo se stal historickým pojmem spojeným s konkrétním obdobím? Je možné, že se rave proměnil v simulakrum, v reprezentaci odtrženou od svého původního kontextu?

Je dnešní rave pouhou simulací původního fenoménu, jenž se možná vydal stejnou cestou jako disko? V mnoha případech by se pro takové tvrzení našly pádné důvody, ale já bych se paušalizujícím závěrům radši vyhnul. Podle mě rave přetrvává i dlouho po období své největší síly mezi koncem osmdesátých a polovinou devadesátých let. Tehdy souběh historických okolností a jedinečného propojení technologií interagujících s lidskými smysly vedl ke vzniku toho, co dnes nazýváme ravem, z něhož vzešly rozličné metažánry s přidruženými kulturami, které si dodnes žijí svým vlastním životem – například psytrance, jungle, drum'n'bass. Tyto žánry a kultury navzdory nepůvodnímu charakteru, lavině překážek kladených státy a komerčním i represivním snahám prosperují v mnoha lokalitách po celém světě, často obohacené místními kulturními a stylovými vlivy (třeba australské doof parties). Místo paušalizování by měl být každý případ hodnocen podle vlastního přínosu a v závislosti na historickém, sociálním a kulturním kontextu. V posledních třiceti letech si radikální podoba liminality zvaná rave prošla fázemi odlivu i přílivu, poznala ochočení (napodobováním nebo potlačováním) i osvobození (originální a povědomou socio-akustickou estetikou).

Já mám tyto navazující afterparties spojené s festivaly a setkáními, na nichž se to hemží rozmanitými kulturními vlivy: Burning Man, transformativní festivaly a tradiční psychedelická vizionářsko-umělecká setkání, která jsou úzce spjata se střídáním ročních dob, za mnohé vděčí indickému svazovému státu Goa a tamním full moon parties. Ve snaze navodit účastníkům goanský „stav mysli“ vznikají desítky let po původních parties na pláži Anjuna další festivaly v mnoha rozličných podobách s různými styly řízení, posláními a cíli, a názory na ně se liší. V přístupu k akcím, včetně těch, které nazývám „trans-festivními“, se mi osvědčilo uplatňovat koncept „heterotopie“. Čím větších rozměrů festival nabude a čím déle funguje, tím pestřejší se v něm objevuje škála diskursů a praktik. Stává se pak místem střetu vícero zúčastněných stran, které se rozcházejí v motivacích a očekáváních. Předmětem sporů mezi skupinami s odlišnými zájmy je často samotné vymezení události. V tomto kontextu je pak obtížné udržet zastřešující narativ „degenerace“. Pokud se na akci prodávají vstupenky, můžeme v tom spatřovat zjevné známky komercializace, ale měli bychom vzít v potaz zásadní překážky vytvářené správními orgány, které vyžadují povolení, licence a pojištění. Takové akce samozřejmě zajišťují obživu a životní styl hudebníkům, výtvarným umělcům, technikům, řemeslníkům a mnoha dalším pracantům, a to zejména v regionech jako Evropa, Brazílie a Austrálie, kde se mejdanů a festivalů koná značné množství.

Velká část vaší práce se zaměřuje na témata propojující elektronickou taneční hudbu se spiritualitou. Spojitost těchto dvou oblastí nemusí být vždy zřejmá. Můžete nastínit roli posvátna v tak rozmanitých žánrech a scénách, jako jsou rave, trance nebo jungle? Má to souvislost s počátky kultury sound systémů na Jamajce, kde rastafariánství hrálo významnou roli při vzniku dubu, nebo jde o něco jiného?

Pro mě je zásadní vibe, tedy socio-akustická estetika, kterou můžeme pokládat za vcelku

univerzální jev napříč všemi kulturami elektronické taneční hudby, a stejně tak se jím vyznačují akce a prostory, které se tyto kultury snaží vytvářet nebo na ně navazovat. V mnoha ohledech se jedná o okultní záležitost, a sice v tom smyslu, že akce se konají v prostorech, které jsou obvykle skryté, okrajové, utajené před zraky veřejnosti a oficiální kultury; stojí na undergroundových technikách a macgyverovských praktikách (třeba dub, remix, koláž), které hackují existující nástroje a prostory (například parties v budově gestapa ve Frankfurtu) a dávají jim nový účel (což nazývám spiritechnicou); účastníci se dostávají do hraničních situací zahrnujících experimentování se stavy mysli a těla včetně užívání drog, rostlin a molekul (typicky kontrolovaných látek) a pochopitelně se do nich také zapojují nezávislí hudebníci, producenti a labely. Často dochází k prolamování tabu a překračování hranic zákona i morálky, to vše v souladu s anarchistickými principy, které vyznávají individuální svobody, a společně vytvářenými konsenzuálními decentralizovanými strukturami. Každý vibe má svou vlastní historii, charakter a materiální zapeklitosť. Nebudu samozřejmě uvádět vyčerpávající výčet, ale řekl bych, že stejný vliv jako technické citění jamajských sound systémů mají na vibe pravděpodobně i surrealismus, punk a DIY.

Mnoho svědectví z tanečního parketu, ať už vnitřního, nebo venkovního, vypovídá o léčivé povaze tance. Je v tomto ohledu elektronická taneční hudba něčím specifická? Kromě prožitku, který je založen na pocitech jednoty a harmonie v davu, bývají zmiňovány také rytmické a basové vibrace, které mohou uvolňovat svaly i mysl. Jak je tato otázka pojímána ve výzkumu elektronické taneční hudby?

Já jí zvláštní pozornost nevěnuji, ale některé přístupy se na psychosociální dynamiku well-beingu a očisty spojenou s tanečními akcemi zaměřují, a to zejména v případech parties jako Ecstatic Dance a dalších výslovně „transformativních“ akcí kombinujících elektronickou hudbu s pohybovou praxí 5Rhythms. Mě zajímají především techno-tribální prostředí neošamanistického ražení, v nichž jde spíše než o uzdravování a očistu tradičních léčitelů o vizi a gnózi. Přísliby well-beingu takový trend řadí k předním proudům západního ezoterismu. V souvislosti s tím jsem se začal zaobírat samplingem a „remixtickými“ praktikami, které dokládají atraktivitu okultní kultury. Například v psychedelické elektronické hudbě se ozývají samplý čerpané z rozsáhlého archivu zdrojů: zvukové fresky mimozemských guruů, starověkých astronautů, superhrdinů, duchovních průvodců, DMT entit a dalších prostředníků, kteří vyjadřují touhu po liminalitě, po přechodném prožitku z překročení hranic obyčejnosti. Dýdžejové tak do našich životů, podobně jako trubadúřští básníci nebo zvukoví alchymisté, skrze hudbu vnášejí magii. Role dýdžejů coby jakýchsi zprostředkovatelů transakcí s nadpřirozenými silami mě zajímá hodně.

Není pochyb o tom, že v mnoha scénách, na které se zaměřujeme, je hluboce přítomný také erotický rozměr. Existuje nějaký výzkum ohledně napětí mezi svobodou ke svádění a snahou o to, aby byl taneční parket bezpečným prostorem? Jak se tyto taktiky a praktiky liší v různých scénách a žánrech a jak s touto tenzí organizátoři akcí elektronické taneční hudby pracují? Účastníci po celém světě, napříč všemi žánry od housu přes techno až po dubstep, mohou sbližování s Erótem vnímat jako „kosmický“, „magický“ zážitek nebo zkrátka „nářez“.

Každopádně je to něco, co se umělci, žánry i celé scény snaží šířit jako liminální měnu vibu. Než však propadneme utopistickým úvahám, je třeba zmínit, že v současné době existuje značné množství výzkumných prací uplatňujících rasovou, feministickou a queer teorii, které v návaznosti na hnutí #MeToo mýtus PLUR (peace, love, unity and respect), tradičně spojovaný s rave parties, zpochybňují. Dnes je například konsent chápán jako nevyřčený jedenáctý princip festivalu Burning Man.

O drogách toho v souvislosti s elektronickou taneční hudbou bylo napsáno hodně. Existují případy, kdy mají různé látky tendenci přepisovat různé scény. Lze uvažovat o tom, že ketamin byl kolem roku 2000 do jisté míry zodpovědný za vyčerpání tehdy rozkvétající italské freetekno scény. V současnosti se zase mluví o všudypřítomném přílivu kokainu s jeho vlastními dopady na taneční parket nebo o kritických reakcích klubů a kolektivů na užívání GHB. Jak mohou různé drogy ovlivňovat scény elektronické taneční hudby?

Psychedelika jsou ústředním prvkem psytrancové scény, o níž se dlouhodobě zajímám. Zvláštní pozornost jsem věnoval osobě Terence McKenny, jehož celosvětová přednášková turné významně přispěla k seznámení psychedelické elektronické diaspory s tryptaminu, zejména s DMT. Britská skupina Shpongle na konci devadesátých let fungovala v pozici vyslanců změněných stavů vědomí vyvolaných „molekulou duše“. Celý tento vývoj jsem popsal v knize Mystery School in Hyperspace: A Cultural History of DMT [Škola mystérií v hypervesmíru: Kulturní historie DMT, 2025], která se zabývá komplexním dopadem pomalého uvolňování DMT do kulturního krevního oběhu – z velké části právě díky vlivu McKenny. Část knihy popisuje vliv epického sáčku McKennova domácího DMT (známého jako „růžový balíček“ nebo „růžová síla“) na Goa trance. Existují nějaká srovnatelná tvrzení o jiné elektronické hudbě a taneční kultuře, která vzešla z jediného sáčku?

Ondřej Daniel: Jako někdo, kdo se narodil na samém konci sedmdesátých let, nemohu přehlédnout retro vlny psychedelické kultury. Z dospívání si velmi dobře vybavuji pojetí psychedelie v raných devadesátkách, včetně shoegaze hudby, filmu The Doors Olivera Stonea a různých českých překladů převážně amerických autorů, jako jsou Timothy Leary nebo právě Terence McKenna. Je zajímavé, že tyto překlady z devadesátých let se po několika desetiletích zapomnění v současné době prodávají v antikvariátech za vysoké ceny. To může souviset i s tím, že dnes psychedelická témata zažívají globální comeback. Dala by se teze Simona Reynoldse, že populární kultura je v kontextu pozdního kapitalismu odsouzena k věčnému opakování, vztáhnout i na tu psychedelickou? Jestli se pro nové generace psychedelie vzkřísila i se svou implicitní kritikou modernity, nebo se asimilovala tak, aby se v zakonzervované podobě dala zpeněžit? Jistě, takové tendence jsou v době znovuoživené terapie se substancí v nastupující éře velkých psychedelických farmaceutických společností, které mají na takzvanou psychedelickou renesanci znepokojivý vliv, poměrně intenzivní. Došlo k normalizování puncu nevázanosti, které se „tripování“ dlouho připisovalo? V okamžiku, kdy Diplo v komerčně sponzorovaném speciálu CNN k oslavě příchodu nového roku 2025

Rozhovor o elektronické hudbě, drogách a spiritualitě

oznámil, že makrodávkuje LSD, jsme možná ten Rubikon překročili. Diplo ovšem zjevně praktikoval spíše mikrodávkování, z nějž se ve světě korporátní terapeutické psychedelie stala přijatelná norma. To je dobrým příkladem kontrolovaného dávkování, které účinně udržuje status quo, místo aby bořilo a podemílalo jeho základy.

Sám radši připouštím, že současně se mohou projevat různorodé trendy, že mohou být v souladu, nebo v rozporu, a to vždy v určitém kontextu. Jsem podezřivý vůči názorům (včetně svých vlastních), podle nichž jsou některé trendy hlavní a opírají se o jednostranné teorie. Názor žádného jednotlivce, ať už výzkumníka, sociologa nebo jiného vzdělance, nelze pokládat za rozhodující. Já sám tak vševědoucí nejsem, a nemohu ani

psychedelika zesilují dočasnou povahu reality. Bohužel v poměrně nízkém věku třiapadesáti let zemřel na rakovinu mozku, což mu znemožnilo prorazit ve světě podcastingu, k čemuž by byl jinak předurčen. Ačkoli by se dalo říct, že díky svým jedinečným nahrávkám, které se těší velkému zájmu posluchačů, roli podcastového výtržníka zvláštním způsobem sehrává i po smrti.

Byl zastáncem užívání psychedelik, zejména tryptaminů (psilocybinu a DMT), jako mocného prostředku k mazání hranic, propojení s Erótem, s orfickou tradicí, s oním nadčasovým extatickým okamžikem, kdy se tanečník stává tancem. Není divu, že McKennu mezi sebe přijali houby přežvykující a úplněk oslavující podivíni z rave komunity, která pořádala a spoluvytvářela akce, na nichž se společně

elektronické hudby a taneční kultury (EMDC). DRN si všímá, že estetika, politika a kultura elektronické taneční hudby prostupují všemi undergroundovými i populárními proudy od proto-diska po to, co je dnes označováno jako „EDM“, od dýdžeingu po dnes všudypřítomné taneční kluby.

Hlavním orgánem DRN je Dancecult: Journal of Music & Dance Music Culture [Dancecult: D, recenzovaný, volně přístupný elektronický časopis věnovaný studiu EMDC], vychází od roku 2009 a vydává jej britská univerzita v Huddersfieldu ve spolupráci s irskou Maynooth University Library.

DRN také ve spolupráci s místními hostiteli pořádá každoroční Dancecult konference. Úvodní Dancecult konference (DC21) se konala online v roce 2021. Následující Dancecult

v Austrálii, ale vzpomínám si, jak to všechno na širokých otevřených prostranstvích před pětadvaceti lety začalo. Tehdy jsem vydal knihu FreeNRG: Notes From the Edge of the Dancefloor [FreeNRG: Poznámky z kraje parketu], do níž přispěli různí účastníci jedné mimořádné akce a která je stále k dispozici zdarma jako e-kniha. A po pětadvaceti letech se zdá, že je vhodná chvíle se k tomuto projektu zase vrátit. Podnětem k jeho vzniku byl epický road trip po Austrálii, do nitra kontinentu a přes několik pouští, završený ve Východním Timoru. Ta cesta nesla název Earthdream, byla to vize Robina „Mutoida“ Cooka, člena kolektivu Mutoid Waste Company, který se do Austrálie přestěhoval z Velké Británie (má v knize jednu kapitolu). Jako by se prolula estetika filmů Mad Max 2: The Road Warrior a Dobrodružství Priscilly, královny pouště. Earthdream uvedl do pohybu technomádský karneval, při němž se v roce 2000 několik měsíců potkávaly revolty s potěšením v sérii velkolepých klání sound systémů (zejména v jílovité pánvi poblíž Alice Springs) a protestů v uranových dolech Jižní Austrálie. Popis australského protestivalu ve FreeNRG funguje jako momentka z jedinečného pojízdného divadla vzpoury, která v Austrálii v devadesátých letech nabrala na síle. Kniha vznikla za velmi specifických okolností a byla celkem zásadním počinem, který pro mě coby výzkumníka, spisovatele a redaktora znamenala průlom. Na mnoha úrovních se setkala s neskonalými projevy dobré vůle, které se v nakladatelském světě vidí zřídka.

Abychom však tuto nostalgickou exkurzi uzavřeli, musíme FreeNRG aktualizovat, aby zachytila také vývoj v Austrálii za posledních pětadvacet let. Toho se ale bude muset ujmout někdo, kdo do současných akcí a bojů vidí lépe než já. Tématem, které by se dalo zpracovat, je třeba vývoj od doofu k festivalu, s přihlédnutím k zásahům místních úřadů, zejména v důsledku covidu, nebo možná s ohledem na kulturní dopad toho, že na scénu pronikají drogy jako kokain, ketamin a metamfetamin. Myslím, že by bylo velmi přínosné provést studie, které by zkoumaly, jak se povaha akcí s kořený v psychedelii přítomností těchto látek mění.



Graham St. John. Foto z osobního archivu

tvrdit, že mám přehled o všech výzkumech taneční scény. Taková ramena už dávno nedělám! Okolnosti akcí s taneční hudbou, a nejen jich, jsou plné rozporů a paradoxů. Myslím, že to je jeden z důvodů, proč mě dlouho přitahovala tak nevyzpytatelná a záhadná, ale přesto vytrvalá osobnost Terence McKenny, který se paradoxy nechával vést.

Když už je řeč o Terenci McKennovi, můžete nám představit svou nejnovější knihu? Kdo byl tento „podivný atraktor“ a můžeme se jím dnes v něčem inspirovat, případně v čem?
Moje kniha Strange Attractor: The Hallucinatory Life of Terence McKenna [Podivný atraktor: Halucinogenní život Terence McKenny], která vyšla v říjnu 2025 v nakladatelství MIT Press, je intelektuální biografií stand-up filosa, rošťáckého vědce a surrealistického věštce. Kniha, která vznikala přes deset let a popisuje jednu z nejproslulejších a zároveň nejméně pochopených osobností konce 20. století, sklídila velkou chválu recenzentů a nyní se dočkala druhého vydání. Na McKennovi je mimo jiné pozoruhodné, že se na počátku devadesátých let stal jakýmsi celosvětovým mluvčím raveové scény. McKenna byl populárním propagátorem myšlenky, že

usilovalo o překračování hranic času. V San Francisku, Londýně a na dalších místech po celém světě včetně Austrálie, kterou McKenna navštívil v roce 1997, chtěl každý dýdžej, který za něco stál, vytvářet podkres k jeho mluveným performancím, proslulým hedvábným přednesem syntetizovaného obsahu čerpaného z nejrůznějších zdrojů, které sloužily jako motivační projevy pro posluchače pod vlivem. Hlas McKenny coby archetypální liminní osobnosti byl samplován více než kterýkoli jiný v historii elektronické hudby. I více než pětadvacet let po smrti McKenna nadále motivuje živé prostřednictvím rozsáhlého archivu nahrávek mluveného slova šířených na YouTube. Jeho vytrvalé vyzdvihování významu toho, jak lidský organismus metabolizuje psilocybin (neboli „kouzelné houbičky“) – jak v dávné minulosti („hypotéza zhuhlených opic“), tak v zoufalé současnosti –, se jeví jako prorocké.

V Praze se v půlce května odehraje konference DC26. Můžete nám prosím povědět něco bližšího o výzkumné síti Dancecult Research Network (DRN)?
Dancecult Research Network je interdisciplinární síť akademiků, vědců a studentů, kteří se zabývají výzkumem všech aspektů

konference se konaly prezenčně na univerzitě v Huddersfieldu či na Technické univerzitě Berlín a letošní se odehraje 14.–15. května v Kampusu Hybernská v Praze. DC27 by se měla konat v nizozemském Rotterdamu.

OD: Právě se stěhujete z Anglie zpět do rodné Austrálie. Pro některé z našich čtenářů je to možná známé území, ale pro mě je to v podstatě temné místo na mapě. Samozřejmě jsem viděl filmy jako Piknik na Hanging Rock, Helter Skelter nebo Vraždy ve Snowtownu a četl jsem o doof parties v buši. Můj celkový dojem je, že tamní estetika otevřených prostor, pouště a modré oblohy, která není nepodobná té, jakou jsme nedávno viděli v raveové road movie Sirat, natočené v Maroku, musí mít na elektronickou hudbu vliv. Jak byste přiblížil australskou elektronickou taneční hudbu začátečníkům, jako jsem já?
Snowtown, jo? To se díváte na dost temné filmy! Většina lidí jménem „Barry“, které jsem kdy znal, našťastí neskončila v sudu s kyselinou, spíš se rozpouštějí „kyselinou“ zcela jiného druhu. Nejsem dobrým průvodcem nováčků a nemůžu tvrdit, že mám přehled o všech současných událostech, scénách a stylech

Graham St. John (nar. 1968) je antropolog a kulturní historik působící na univerzitě v Huddersfieldu, kde vede Katedru médií a humanitních věd. Ve své vědecké práci se zaměřuje na elektronickou taneční hudební scénu a roli psychedelik i mysticismu v jejím vývoji. Je autorem a editorem řady knih, např. Mystery School in Hyperspace: A Cultural History of DMT (2025), Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance (2012), Technomad: Global Raving Countercultures (2009). Je také zakládajícím redaktorem časopisu Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture.

Podzemní knihovna knihoven

Jak anarchiváři zálohují vědění lidstva

Odvěký sen knihovníků o informačním univerzu, které by obsahovalo – a volně zpřístupnilo – veškeré knihy světa, aktuálně při životě udržují především pirátští archiváři. Největší podzemní digitální knihovnou současnosti je Anna’s Archive. Osoba vystupující pod jménem Anna deklaruje cíl „sesbírat všechny knihy a uchovat je navždy“. Zatím se to daří.

HONZA ŠÍPEK

Když v listopadu 2022 soud zakázal provoz pirátské knihovny Z-Library, její další stínová verze už několik měsíců existovala. V červenci téhož roku osoba vystupující pod přezdívkou Anna oznámila, že si sice váží toho, že knihovna zálohuje Library Genesis, rozšiřuje její kolekci o spousty nových knih a dobrovolníci hnaní odměnami v podobě rychlejšího stahování její obsah dále rozšiřují, nicméně že knihovna bezplatně dovoluje jenom omezený počet stahování velmi omezenou rychlostí – a zbytek je za peníze. A protože do Library Genesis neposílá zpátky nově sesbírané knihy a nezpřístupňuje své sbírky snadno dostupným způsobem, je na čase ji... zazálohovat na torrent.

Sesbírat a uchovat všechny knihy

„Je nepochybné, že Z-Library odvedla kus práce na rozšiřování přístupu k informacím a shromažďování dalších knih. My teď odvádíme zase svůj kus: zaručit, aby tato soukromá sbírka byla uchována dlouhodobě,“ píše „Anna a její tým“ současně se zveřejněním sedmi terabajtů (a o tři měsíce později dalších 24 TB) knih. Prozíravost Annina kroku se ukázala o pár měsíců později, když FBI a americké ministerstvo spravedlnosti odstavily domény Z-Library a v Argentině byli zadrženi muž a žena, které policie obvinila z jejího provozu.

Z dalších blogových zápisků „Anny a jejího týmu“ to ale nevypadalo na běžný pirátský nájezd, spíš na detailně promyšlenou snahu někoho, komu záleží na uchování digitalizovaného kulturního dědictví pro budoucnost: „Naším cílem je sesbírat všechny knihy na světě a uchovat je navždy (při rozumné definici slova ‚navždy‘ ;-).“

„Lidstvo produkuje takové množství kultury i znalostí jako nikdy předtím. Současně ho ale nikdy předtím tolik nemizelo v nenávratnu,“ vysvětluje Anna motivaci. „Lidstvo své dědictví do velké míry svěruje korporacím, jako jsou akademičtí vydavatelé (...), kteří se v minulosti coby dobří správci neprokázali. Je sice pár institucí, které pro archivování dělají, co můžou, ale ruce jim svazují zákony. My, piráti, máme jedinečnou pozici v tom, že můžeme archivovat i sbírky, jichž se tyto instituce kvůli copyrightu nemohou ani dotknout,“ píše Anna v textu Jak se stát pirátským archivářem, který se dá číst i jako velmi podrobná kuchařka, jak něco takového udělat také.

Každý adept na řemeslo podzemního archiváře se podle ní musí mimo jiné rozhodnout, jak moc bude vidět. Alexandra Elbakjan si vybrala cestu viditelnosti za cenu, že nemůže cestovat nikde po světě, protože by jí hrozilo zatčení a desítky let vězení. Aarona Swartze to stálo nakonec i život. „Chceme takovou cenu zaplatit? Vybíráme si opačnou stranu spektra: dát si velmi dobrý pozor na to, abychom nezanechali žádnou stopu a měli dobrou operační bezpečnost.“ Následně detailně popisuje, jaké prostředky je dobré zvolit.

V dalších zápiscích uvažuje: Dobře, zálohovali jsme Library Genesis a Z-Library. Ale kolik je to z celkového množství knih na světě? Kolikrát víc musíme zaarchivovat, abychom uchovali všechno? Anna se začne zaměřovat na metadata, knihovnické údaje, jako jsou autor, nakladatel, rok vydání, počet stran a ISBN. Poslední z údajů je standardizovaný identifikátor, který je od sedmdesátých let přidělován každé nové knize na světě. Anna scrapuje údaje z různých knihovnických databází i pirátských knihoven a právě podle ISBN zjišťuje, že jejich průnik je velmi malý: v žádné databázi nejsou údaje o všech knihách na světě. Zatím.

Metaknihovna, jakou svět neviděl

A tak se pustí do dalšího úkolu – rozhodne se zálohovat databázi z největších, WorldCat, se záznamy o stovkách milionů knih. Tu sice spravuje neziskové družstvo, ale hromadný přístup ke svým údajům nabízí jenom za peníze, anebo členským knihovnám, které mu zpřístupnily své katalogy. Do karet Anně hraje, že WorldCat zrovna začal předělávat svůj systém a prvky ochrany proti hromadnému stahování údajů zapíná teprve postupně, takže spousta dat vyteče plnou rychlostí. A tak se všechny jeho knihovnické záznamy (1,3 miliardy položek) – z principu veřejné – ocitnou na torrentu.

Anna’s Archive, jak se projekt nově jmenuje, se chce stát metaknihovnou, knihovnou knihoven, která bude kromě torrentů celých knihoven otevřeně zpřístupňovat i metadata a umožňovat v nich vyhledávat. K zachování světového poznání přistupuje metodicky. „Knihy mají ze všech médií nejvyšší informační hustotu,“ píše v textu Kritické okno pro stínové knihovny. Prioritu dává knihám vzácným, jinde nedostupným nebo ohroženým likvidací. Soustředí se na „nízko visící ovoce“, archivuje celé sbírky, než aby se

pinožila za jednotlivými svazky. Na prvním místě jsou knihy odborné, fikce a zábava jsou až na poslední příčce žebříčku priorit. Vymyslí nový standard pro knihovnická metadata. Trvalost by mělo zaručit hlavně množství kopií, rozptýlených po celém světě.

WorldCat se naštve a celou věc dá k soudu. Za autorku Anna’s Archive označí Mariu Dolores Anasztasiu Matienzo, kterou internet ztotožní s – dříve mužem – knihovníkem Markem Matienzem, univerzitním archivářem digitalizovaných knih a autorem různých knihovnických systémů, bývalým technologickým ředitelem Americké digitální veřejné knihovny a prvním nositelem ceny Asociace amerických archivářů. Sporé důkazy, jako že používá přezdívkou „Anarchivist“, tj. spojení slov „archivář“ a „anarchista“, pod níž publikuje na Redditu i tým Anna’s Archive, neobstojí.

Mezitím podzemní knihovna funguje dál. Všechna data, stejně jako kód svého softwaru i popis infrastruktury, která zaručuje anonymitu, publikuje otevřeně. Z příspěvků na provoz vypisuje soutěže a odměny pro silnou komunitu dobrovolníků, jako když například nechala vizualizovat všechny knihy s přiděleným ISBN v gigantické celosvětové zoomovací knihovně. Odměnu 200 000 dolarů vyspala pro toho, komu se podaří získat všechny knihy z Google Books, ohromného projektu digitalizace papírových knihoven, který rozjel Google už v roce 2002, aby kromě webu umožnil vyhledávat i v knihách, ale po právních bitvách s vydavateli zpřístupňuje na svém webu pouze jejich fragmenty nebo jednotlivé stránky.

Kde na to vzít?

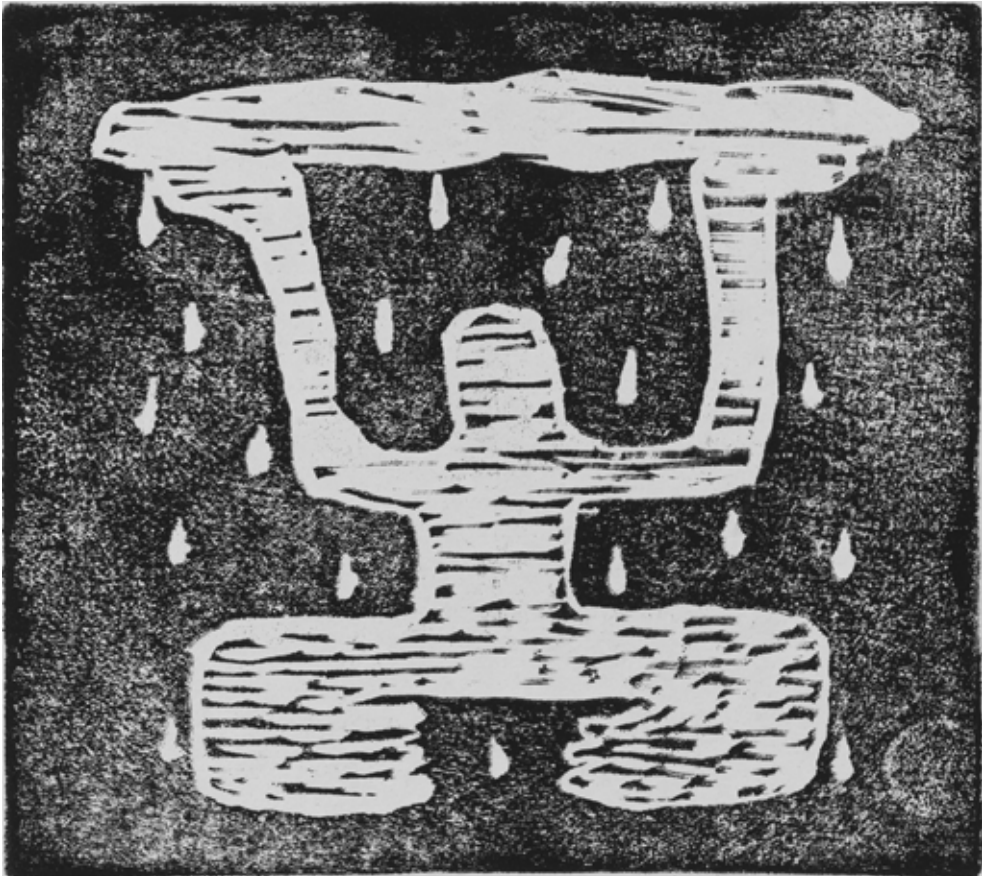
Provoz takto velké stínové knihovny musí být drahý. Na začátku pomohly jednorázové dary od anonymních dárců, nyní knihovna vybírá příspěvky v kryptoměnách a za vyšší částky umožňuje různým subjektům vysokorychlostní přístup ke knihovně jako celku. Když totiž velké jazykové modely (LLM) uměle inteligence při svém učením spolýkaly běžně dostupné webové stránky a nastal hlad po dalších datech, byly digitalizované knihy logickým krokem. A protože je nikdo nezpřístupnil oficiálně, pirátské torrenty se hodily – i třem velkým hráčům jako Meta, Anthropic a NVIDIA.

Teprve když v prosinci 2025 Anna’s Archive „zazálohovala“ i obsah streamovací platformy Spotify, přišla soudním rozhodnutím o domény – mocný hudební průmysl je evidentně silnější než knihovnická neziskovka. Hned se ale začala přesouvat na další a další připravené domény v jiných jurisdikcích. Infrastruktura pod nimi, zdá se, funguje stále dobře – a naplňuje odvěký sen knihovníků o informačním univerzu.

A kdyby si to náhodou některá z národních knihoven rozmyslela a rozhodla se zachovat pro budoucnost – nebo dokonce zpřístupnit do studovny – těch 64 milionů knih a 95 milionů vědeckých článků, které Anna ve svém archivu do roku 2026 shromáždila: v diskovém prostoru by těch 1,1 petabajtu (čili tisíců terabajtů) vyšlo sice zatím draho (ovšem ne úplně mimo rozpočet instituce nebo střední firmy), ale LTO pásek, které se průmyslově používají k zálohám, je to jenom jedna větší krabice. Vše potřebné už k tomu připravili pirátští knihovníci.

„Cena diskového prostoru klesla během deseti let o třetinu,“ píše Anna v jedné ze svých úvah s tím, že je potřeba stínové knihovny udržet ještě pár let – než nastane fáze, kdy všechny knihy světa bude moci mít každý doma za cenu jednotek tisíc dolarů. Třeba na nich budeme jednou učit své domácí velké jazykové modely.

Autor je dokumentarista.



Ilustrace Olena Nurmamedova

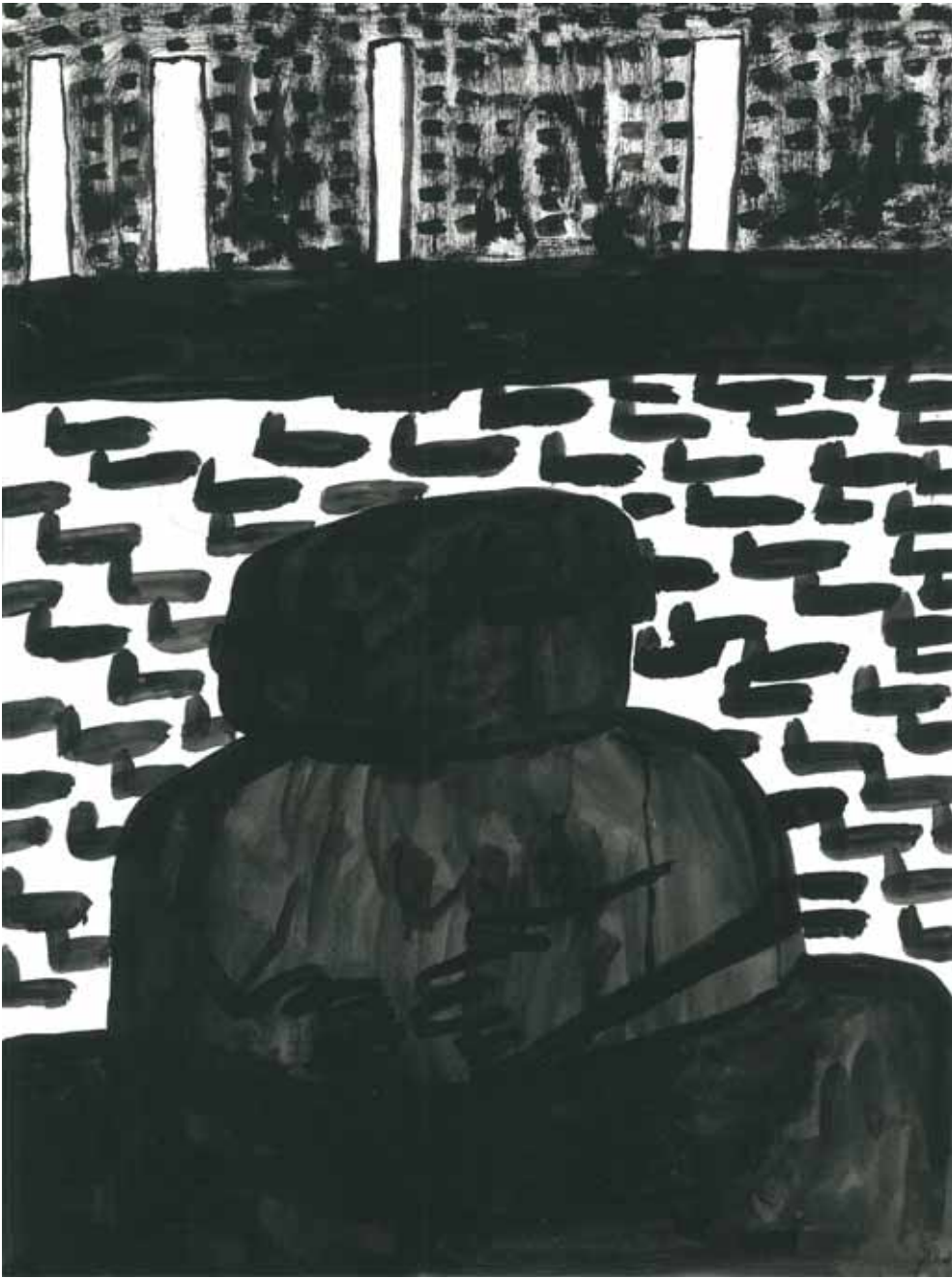
Text je redakčně upravenou kapitolou z připravované knihy.

Na hraně legality

Zakázaná víra Martina Páchy

Historik nejmladší generace zpracoval ve své knize vztah komunistického režimu ke dvěma náboženským komunitám, Svědkům Jehovovým a hnutí Rozhodní křesťané letniční. Rozbívá v ní některé zažité představy o centralizaci komunistické náboženské politiky.

MARTA EDITH HOLEČKOVÁ



Ilustrace Mykhailo Shostak

Zakázaná víra vychází z disertační práce, kterou Martin Pácha před třemi lety obhájil na FF UK. Má promyšlenou strukturu a silný teoretický základ – ve velké míře se opírá o francouzského sociologa Pierra Bourdieua, ale pracuje také se znalostí dalších teoretiků a sociologů náboženství, především s koncepcí černého, šedého a rudého náboženského trhu Fengganga Yanga. Jejím tématem je vztah komunistického režimu k náboženským denominacím, které se pohybovaly na hraně legality – Svědkům Jehovovým a letničnímu hnutí Rozhodní křesťané letniční, působícímu především na Těšínsku. Historik nastupující generace v ní přináší důležité informace o utváření ateistického vědění do roku 1958 a také podrobné vhledy do života malých náboženských komunit. Na okrajových, početně nevelkých náboženských skupinách se autorovi podařilo v pečlivé drobnokresbě přiblížit nejen vnitřní obranné strategie, ale také způsob vyjednávání se státními institucemi. Jeho zaměření na detail jednoznačně komplikuje zažitou představu o centralizované státní správě, která vykonává jasně definovanou náboženskou politiku. To autor ilustruje na příkladech, kdy státní orgány ve stejné době postupovaly proti odlišným náboženským skupinám různě.

Subtilní náznaky

Jakkoli podtitul publikace vyvolává dojem, že se věnuje celému období komunistického Československa, jádro Páchova výzkumu leží především v padesátých a šedesátých letech, dvě normalizační desetiletí jsou zastoupena okrajově. Což je škoda, protože ateistická propaganda nabrala na počátku sedmdesátých let

novou dynamiku, a tím získala i novou kvalitu, která se na různých úrovních propisovala do života československých občanů.

Kniha má přehlednou a logickou strukturu: v úvodních kapitolách se zabývá obecnějšími otázkami vztahu marxismu a náboženství a tím, jak tento vztah ovlivňoval státní církevní politiku. Vysvětluje také, jaký typ společenství lze za sektu pokládat – já sama se domnívám, že kromě státu a jeho zákonů opatření jistou roli v této souvislosti hraje také postoj „tradičních“ církví k těmto náboženským skupinám. Právě ony také, alespoň na symbolické rovině, přispívají k definování toho, kdo je respektovaný jako partner v dialogu, a kdo je sektou, tedy skupinou nerelevantní.

V období státního socialismu jde samozřejmě spíše o subtilní náznaky, ale je třeba připomenout, že Ekumenická rada církví vznikla již v roce 1955 a fungovala jako zastřešující platforma pro všechny evangelické (protestantské) církve, která svými kořeny sahala až na počátek 20. století. Tato platforma a priori vylučovala členství Svědků Jehovových, kteří ve své věrouce neuznávali Ježíše Krista jako Boha a Spasitele. Uvedený prvek jistě přispíval k jejich marginalizaci, protože jejich učení mohlo být pokládáno za nesrozumitelné, cizí domácí tradici a svou subverzivitou jako ohrožující.

Náboženská svoboda

Jádro knihy je věnováno analýze vztahu státních orgánů k činnosti obou zmíněných náboženských komunit a jejich reakcí na perzekuci a omezení, souvisejícím s balancováním na hraně legality. Méně (nebo téměř nic) se

dozvídáme o náboženském životě komunit, jejich spiritualitě a komunikaci s jinými náboženskými komunitami. Například otázka pacifismu a odpírání vojenské služby z důvodu svědomí nebyla specifikem jen těchto dvou společenství, stejný postoj nacházíme i v dalších prostředích, třeba v Českobratrské církvi evangelické (Aleš Březina) či Bratrské jednotě baptistů (Jan Hrabina), a je škoda, že Pácha těmto hodnotovým průnikům nevěnoval pozornost. V souvislosti s podrobněji pojednanou osobností svědka Jehovova Bohumila Müllera mě napadá otázka, zda je v nějakém příbuzenském vztahu s Lubomírem Müllerem, advokátem, který se ve své praxi zabývá zastupováním někdejších „vězňů svědomí“ především z řad Svědků Jehovových, opakovaně vězněných za odpírání vojenské služby, jimž se velmi často nedostává satisfakce a odškodnění ani v porevolučním období.

Za obzvlášť přínosnou považuji závěrečnou kapitolu, nazvanou Hledání náboženské svobody, která se věnuje náboženským menšinám v raných devadesátých letech a přesvědčivě dokazuje, že zrovnoprávnění nepovolených církví nebylo něčím automatickým, k čemu by prostě došlo, ale stojí za ním dlouhodobé vyjednávání a zápas o uznání. Pro členy Náboženské společnosti Svědkové Jehovovi jistě znamenal pád komunistického režimu velkou úlevu – zmizela šikana ze strany StB a bylo jim umožněno svobodně nábožensky žít. Legální registrace ale byla obtížná a jejich činnost provázela řada kontroverzí, které bývaly také hojně medializovány. V této části Pácha zmiňuje způsoby, jimiž média informovala o Svědcích Jehovových. Mezi nimi jmenuje „kritiku, která vycházela z nejrůznějších zdrojů – ze strany tradičních církví, které varovaly své členy před kazatelskými aktivitami Svědků Jehovových“.

Otevřít devadesátky

V této souvislosti mě napadá otázka, do jaké míry bylo tehdejší „strašení Jehovisty“ například ze strany římskokatolické církve motivováno strachem z konkurence na „náboženském trhu“. Odhlédneme-li od věroučných rozdílů, lze uvažovat o sociálním rozměru jejich kazatelské praxe, spočívající v chození od domu k domu. Jakkoliv je tato praktika nezvyklá a nezřídka budí posměch, z perspektivy starého osamělého člověka může nabývat zcela jiných kvalit a být pokládána i za vítané zpestření. Také v té době často tematizovaná nebezpečnost sekty, spočívající v dominanci nad životem jednotlivce a jeho svobodným rozhodováním, může zrcadlit obavy reprezentantů římskokatolické církve z toho, jak obstát v otevřené společnosti a jak si v ní zachovat vlastní autonomii a neztrácet stoupence. Morální panika vyvolaná skutečností, že Svědkové Jehovovi odmítají krevní transfuzi, by stála za další prozkoumání, protože otevírá obecnější otázku svobodného rozhodování o vlastním těle, která se již tehdy začala objevovat v souvislosti s povinnou vakcinací.

Autor v závěru také zmiňuje Společnost pro studium sekt a nových náboženských směrů, která se v devadesátých letech stala vlivnou, ale poněkud samozvanou autoritou, definující nové aktéry na vznikajícím svobodném náboženském trhu. Novou, alternativní spiritualitou se dnes na odborné úrovni zabývají především religionisté a sociologové náboženství. Přitom se jedná o velmi nosné téma také pro historiografický výzkum, který by mohl nastítnit vyjednávání náboženské svobody v nových podmínkách, poukázat na více či méně zjevné kontinuity a rozšířit řady hráčů, kteří na náboženském poli začali soupeřit.

Autorka je historička.

Martin Pácha: Zakázaná víra. Nelegální náboženské menšiny v komunistickém Československu. Argo a ÚSD AV ČR, Praha 2025, 240 stran.



SVĚT KNIHY PRAHA '26

31. mezinárodní knižní veletrh a literární festival

Výstaviště Praha

14 → 17. 5.

témata: Evropa, Historie

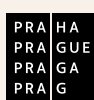
„Boj člověka proti moci je bojem
paměti proti zapomínání.“
Milan Kundera



svetknihy.cz



Ministerstvo
kultury



NÁRODNÍ GALERIE
PRAHA



HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNER

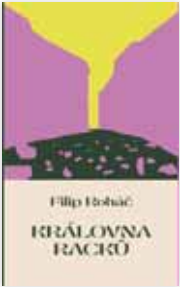
Česká televize



Český rozhlas

deník.cz





Filip Roháč
Královna racků
Euromedia 2025, 356 s.

Doposud jsem byl přesvědčen o tom, že dobrodružné wu-sia romány, v jejichž středobodu stojí bojová umění, jsou anachronismem určeným úzkému okruhu umělců a nerdů. Tento žánr je obvykle snesitelnější ve filmech nebo videohrách, a když nepočítáme komiks, papír je dnes pro tento obsah zastaralé médium. Jenže Literární cenu Knižního klubu loni získal Filip Roháč s akčním kung-fu románem, v němž praskají kosti, tečou potoky krve a děj zběsile uhání od bitky k bitce. A současně – ačkoli se to může zdát jako oxymóron – se jedná o vysokou literaturu, která jen tak mimochodem řeší povahu násilí, mechanismy moci nebo „necivilizovanou“ jinkost v globalizovaném světě. Děj se odehrává ve východoevropské lborii, chudém postkomunistickém státu nedaleko Rumunska. Město Ganza je rozparcelováno mezi pět klanů – Racky, Kočky, Lišky, Medvědy a Havrany – a každý z nich ovládá vlastní substyl bojového umění rahabuj, které představuje jediné bohatství, jímž místní obyvatelé disponují. Autor sleduje mstící se hrdiny gangu Racků, jímž byl kočičím klanem zavražděn mistr. I když jde vlastně jen o nekončící řetězec výher a proher, posedávání po hospodách a trénování, odehrává se to v dobře fungujícím fikčním světě. Děj je vyprávěn sofistikovaným a nebanálním jazykem, líčení rvaček je rytmizováno popisy použitých technik; ty ale navzdory očekávání nejsou na obtíž, nýbrž slouží jako katalyzační činitel, který žene děj kupředu. Kultura surového násilí a boje, která je úzce propojená s autentickým přátelstvím a blízkostí, zde tvoří funkční kontrapunkt k západní uhlazenosti, která „znásilňuje slovy a vraždí mlčením“. Doporučeníhodná kniha!
Karel Kouba



Kamil Bouška
Viktor
Trigon 2026, 64 s.

Po opulentních Dokumentech, analyzujících z různých pozic českou malost, vydává Kamil Bouška sbírku s lakonickým názvem Viktor. Ačkoli se jedná o malou sbírečku, rozhodně není marginální položkou autora. Na první pohled se zdá, že zde autorský subjekt našel své heteronymum, které si může dělat, co chce. Jedná se o úspěšnou strategii, díky níž čtenář nebude spojovat všechny násilné, obscenní, erotické či odporné scény s básníkem Bouškou. U Viktora si to může dovolit, ale... ale ona oscilace zahrnuje i další rozměr. Viktor se totiž vůči svému autorovi vymezuje a nastavuje „Boušánkovi“ zrcadlo. Tím je sbírka ještě zajímavější, možná schizofrenní, ale rozhodně ne nudná. Na čtenáře může působit až trapně, ale dlouholetí znalci díla Kamila Boušky vědí, že básník má rád extrémy, je ochoten narušovat čtenářský komfort a jít vždy trochu za hranu. Sonda do Viktora však není subjektivním panoptikem jednoho týpka, který „měl blbě dětství a pak se to s ním táhlo“, nýbrž má obecnější rozměr. Viktor je latinsky vítěz, v pojetí knihy ale antihrdina, zloděj, feťák, dezolát, antivakcer, prostě zástupná figura reprezentující nemalé procento současné české společnosti. Tím jako by Bouška podkopával zacyklený svět literárního provozu, který z hlediska společnosti působí jako nedělní schůze v zahrádkářské kolonii a navenek bojuje občasnými proklamacemi. Viktor implicitní formou naznačuje, že oblua neporozumění a tuposti čeká, má hlad, žere, mlaská, řve a vítězí. Obstojí básník ve světě přehlížení a nízké společenské prestiže, nebo bude za svůj názor dehonestován? Kamil Bouška zvolil formu expresivní blasfemie, dobrá strategie!
Radek Fridrich



Iva Jakimiv
Onde
Protimluc 2025, 56 s.

Básnické obrazy ze třetí sbírky Onde od Ivy Jakimiv (první sbírku Noc na denním pořádku vydala v roce 2006, druhou Zapálit oheň v letním dni v roce 2017) se zrcadlí ve dvou světech – v tom podobném realitě, který je „tu“, a v tom podobném snu, jenž leží „onde“. V knize ostatně čteme, že „onde je eden“ a nachází se „někde na pomezí představy a místa“. Mezi oběma světy vede štěrková cesta, která odděluje poloostrov od pevniny, vede po „hranici slyšitelného“ a sama je zároveň „hranicí úplného zapomnění“. V blízkosti hranice oběma světy procházejí čtyři archetypální postavy: stařec, nevěsta, pokušitel a lyrické já, které dohromady tvoří nesourodou, ale vzájemně se doplňující množinu, označovanou jako „my čtyři“. Stařec, skrze cigaretový dým propojený se světem „tu“, vše zamlžuje vzpomínkami. Je-li stařec ohněm a pokušitel, který si zároveň hraje se záměnou smyslů, představuje vodu, stává se nevěsta s proměnlivou povahou živlem zemským. „Já“ se však nesnaží ovládnout vzduch, nýbrž čas. Cesta, jejíž součástí je i milostný příběh, se díky „já“ neměří vzdáleností ani počtem měsíců strávených ve čtveřici, měří se slovy. Sbírka začíná i končí „lednem onde“, ale závěrečná báseň se odehrává během „února tu“. Aby však čtveřice při svém putování mohla projít mezi slovy, respektive aby konečně začala nazývat věci správně, musí si vyměnit masky. Dodejme, že sbírka Onde se letos dostala do trojice nominované na cenu Magnesia Litera za poezii a předloni byly jednotlivé básně zařazeny mezi desítky oceněných v rámci projektu Básně SK/CZ 2024.

Karolina Válová



Mario Vegetti
Kdo rozkazuje v obci. Řekové a moc
Přeložil Martin Pokorný
Herrmann a synové 2025, 125 s.

Drobná knížka italského historika filosofie nás zve na prohlídku „jedné z nejpozoruhodnějších laboratoří politického myšlení v západních dějinách“ – do Athén let 430–330 př. n. l. Titul knihy cituje Euripidovo drama Prosebnice, v němž se thébský Herold ptá athénského Thésea: „Kdo je pánem této země?“ Podle Vegettiho si řecká společnost tuto otázku kladla jako první, navíc s takovou naléhavostí, že se dle autorova názoru „stala její ústřední a rozhodující charakteristikou“. V době největší slávy athénské demokracie tak vznikaly texty básníků, filosofů, dramatiků, historiků i politiků, které zkoumaly, co je moc a jak ji legitimizovat. Italský badatel jejich odpovědi rozděluje podle pěti tematických os: většina, zákon, síla, zdatnost, vědění. Jde o pět rozdílných přístupů k zodpovězení základní politické otázky: Kdo má vládnout? Ve 20. století se odpověď často vztahovala právě ke starověkým Athénám a na jeho konci se zdálo, že liberální demokracie nemá smysluplnou alternativu. S její pokračující krizí se však vracejí pochybnosti. Nemusí je nutně vznášet jen zastánci silných vůdců, ale třeba také ti, kdo se obávají, že právě lid takové vůdce vynáší k moci, a tudíž by bylo lepší přistoupit k omezení volebního práva a konečně zavést Platónovu vysněnou epistokracii – vládu nejmoudřejších. Otázka, kdo má vládnout, je tak znovu otevřená a řecké tázání se znovu stává relevantním.

Matěj Metelec



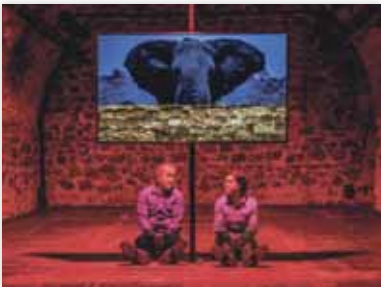
Neslýchané: Jail Blazers
(Untold: Jail Blazers)
Režie Sascha Gardner, USA, 2026, 68 min.
Na Netflixu od 14. 4. 2026

Dokumentární antologie Neslýchané přinášela ve svých prvních řadách pozoruhodný vhled do temných zákoutí profesionálního sportu a uměla zaujmout i ty diváky, kteří jsou jinak k brankám, bodům a vteřinám zcela chladní. Už proto, že počin zaštiťovaný uznávanými dokumentaristy Chapmanem a Maclainem Wayovými se příliš nezabýval samotnými výkony, ale spíše odhaloval enormní tlaky, jímž jsou vystaveni lidé pohybující se ve světě vrcholového sportu, ať už šlo o tenis, či ženský box, a také toxičnost tohoto prostředí. Aktuální příspěvky této série už vznikají bez dohledu zmíněných bratrů. A z potenciálně silných příběhů se stala trochu rutinní podívaná, byť stále vybavená citem pro tempo vyprávění. Novinka Jail Blazers vypráví o portlandském basketbalovém týmu Trail Blazers, jenž získal v devadesátých letech nového majitele. A spolupracovník Billa Gatese Paul Allen k vedení týmu z NBA přistoupil podobně, jako kdyby programoval nový software. Najal špičkového manažera Boba Whitsitta, který nicméně nevěřil v chemii týmu a skládal ho čistě podle statistik a tabulek. A tak se v provinčním Portlandu sešla řada problematických hráčů, kteří nehráli úplně fair play a občas měli i zápisy v trestním rejstříku. Dokument tematizuje mimo jiné rasovou problematiku, celkem umně pracuje s archivy a mluvícími hlavami, ale jde spíše o zábavnou historku než o pečlivou sondu do krátké a divoké éry jednoho košíkářského klubu.
Tomáš Stejskal



LUFT: Nevědomé ráje
Galerie Fakulty Ostravské univerzity,
15. 4. – 15. 5. 2026

V prostorách GAFU je v rámci 6. ročníku ostravského audiovizuálního festivalu LUFT k vidění výstava Nevědomé ráje, kurátorsky připravená Dominikou Goralskou, Jakubem Černým a Barborou Mikudovou, kteří také stojí za dramaturgií celého festivalu. Projekt představuje výběr českého i zahraničního autorstva (Jiří Baštýř, Botond Keresztesi, Sabina Knetlová, Limi. noko, Paula Malinowska, Stach Szumski, Kateřina Šantrochová), doplněný o „guerillovou“ intervenci Andrého Feliciana, přesahující do veřejného prostoru. Výstava pojednává ráj spíše jako proměnlivý mýtus oscilující mezi individuální zkušeností a kolektivní imaginací než jako jednoznačně dosažitelný cíl. Jednotlivá díla nevytvářejí homogenní vizuální celek, jejich propojení spočívá ve sdílené metodě – v odmítnutí eskapismu ve prospěch reflexe konkrétní, žité reality. Ráj zde není únikem, ale napětím mezi přítomností a osobní, často velmi intimní projekcí. Vystavená díla ponechávají dostatečně otevřené pole interpretace, v němž se představa „nevědomého ráje“ ukazuje jako něco obtížně uchopitelného, avšak pevně zakořeněného v osobních i sociálních zkušenostech. Působivé jsou zejména vizuálně sugestivní práce Botonda Keresztesiho a Stacha Szumského nebo velkoformátové kresby a malby Jiřího Baštýře. Program zahrnuje také živé formáty. Během vernisáže proběhla performance tvůrčího dua Limi. noko a také performativní procházka Andrého Feliciana. Výstava překračuje rámec statické prezentace a jako soudržný celek vyrůstá z festivalového formátu, který propojuje rozličné autorské výpovědi.
Kateřina Pencová



Eliška Balog
Moje kopyta už rozryla zem
Divadlo Husa na provázku, Brno,
psáno z reprízy 27. 3. 2026

Eliška Balog, rozená Říhová, ve sklepní scéně Divadla Husa na provázku připravila spolu s dramaturgem Jakubem Molnárem autorskou inscenaci Moje kopyta už rozryla zem. Balog jako inspirační zdroje uvádí tematicky i žánrově různorodý materiál. Podobně mnohознаčná je ostatně i samotná inscenace, v níž vystupují Tereza Maxmilián Marečková a Dušan Hřebíček jako pár řešící zapeklitou situaci: jak do svého panelového bytu vměstnat slona. Původem anglický, u nás dosud méně zdomácnělý idiom „slon v pokoji“ označuje problém, o němž se ví, ale nikdo se nemá k jeho řešení. Absurdní metaforu neřešeného problému, který stále více komplikuje dosud komfortní život dvojice, lze jen s těžší číst jinak než ve vztahu k probíhající environmentální krizi. Inscenace ji však nerozvíjí pouze tímto směrem. Kvůli náročné péči, kterou zvíře vyžaduje, zůstává upozaděna jejich autistická dcera, ztvárněná Evou Marií Růženou. Ta se spolu s kočkou nachází mimo jeviště a diváci její svět sledují prostřednictvím obrazovky umístěné uprostřed jinak prázdné scény. Ústřední metaforu tak lze vztáhnout i k dalším formám existence, které nezapadají do pevných rámců moderního života a bývají odsouvány stranou. Bezesporu jde o divácky náročný kus, který ani přes surreálně laděný humor a relativně krátkou délku nemusí být vstřícný k širšímu publiku. O to cennější je odvaha tvůrců i samotného divadla prošlapávat cesty k jiným estetikám a alespoň v podzemí domu rozrývat již značně udusanou dramaturgii jedné z hlavních brněnských scén.
Štěpán Truhlařík



James Blake
Trying Times
LP, Good Boy 2026

Osobitá metamorfóza popové hudby, s níž James Blake okouzлил publikum i hudební kritiku před více než patnácti lety, je stále inspirativní. V roce 2011 britský hudebník ukázal, že se temný Burialův dubstep dá spojit s písničkářstvím. Po vydání Blakeova eponymního debutu si recenzenti kladli řadu nových otázek: Může se stát elektronická hudba novým folkem? Anebo už k tomu dokonce došlo? Dnes se při poslechu alba Trying Times spíše ptám, jestli Burialův odkaz přežívá i v současném popu. Blake se po svém nástupu na scénu stal velmi produktivním umělcem – letos vydal už sedmou řadovou desku. Jakkoli se ale zvuk i témata jeho písní vyvíjejí, základní princip zůstává: ve všech nahrávkách jsou postupy elektronické hudby konfrontovány s bazální potřebou vyjádřit se písňovou formou. Možná nezamýšleným důsledkem je, že Blakeův styl připomíná svým způsobem laborať. Na nové desce sice dominují vlivy soulu, R&B či folku, i tak ale objevíme alespoň „stopové“ prvky původních dubstepových základů. Bez nich by totiž Blake přes svůj výjimečný pěvecký projev a autorský talent nakonec nejspíš sklouzl k obyčejné popové produkci. Obecně by se tvůrčí dráha britského umělce dala shrnout asi takto: zatímco v minulosti vdechl nový život elektronické hudbě tím, že ji dočasně „pohřbil“, dnes inspirativně oživuje formát popové písně. Přestože však už jen „zpívá písničky“, ve spodním proudu stále zůstává cosi burialovskyy znepokojivého. Není ovšem snadné tento pocit pojmenovat.
Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FRED 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

Ve druhé verzi letošních přijímacích zkoušek na čtyřletá gymnázia se objevila úloha, která rozdělila české a moravské účastnictvo tradičních hladových her o místa na středních školách. Otázka na nespisovnost slova „rožnout“ vyvolala nejistotu u moravských a slezských žáků. Ti každý den rožínají doma s rodiči a jistě i s některými vyučujícími ve škole. Hranice mezi moravismem a hovorovým, tedy v mluveném projevu spisovným prvkem jazyka pro ně nemusí být tak zřetelná jako pro žactvo z českých krajů.

V kontextu debaty o celém konceptu přijímacích zkoušek (žádné by být neměly a stát by měl zajistit místa na školách pro všechny, kdo o ně stojí) je to samozřejmě drobnost. Pokud se ale o vztah jazyka a moci zajímáme víc, vidíme zjevný příklad mocenské asymetrie a reprodukce nerovnosti v českém – a tady výslovně i moravskoslezském – vzdělávacím systému.

Pierre Bourdieu by rožinací otázku neváhal označit za projev symbolického násilí. Vzdělávací instituce nejsou lingvisticky neutrálním prostorem; naopak, aktivně prosazují legitimní jazyk dominantní třídy jako univerzální standard. Studující z Brna či Ostravy, kteří do zkoušky vstupují s jiným jazykovým habitem, jsou v takto nastaveném systému znevýhodněni. Jejich domáci úzus, v němž je slovo „rožnout“ běžnou součástí komunikace, není brán jako rovnocenná varieta, ale jako deficit.

Je jasné, že nejde o záměr a že Cermat má jiné zadání než standardizovat jazykovou hegemonii mluvčích z Prahy – totiž třdit mladé lidi z velké části podle kulturního i skutečného kapitálu, jaký do přípravy na jednotné přijímačky mohou investovat jejich rodiče. Bylo by ale zajímavé zjistit, zda se jeho odborníci při sestavování testů zamýšlejí nejen nad tím, jak dosáhnout přiměřené a srovnatelné obtížnosti jednotlivých zadání (což se jim daří se střídavými úspěchy), ale i nad tím, co přesně kterou otázkou vlastně testují a jak spravedlivé to je.

Dalibor Levíček

Jsou knihy, které byste si sami od sebe nepřčetli, ale náhodou na ně narazíte a z dlouhé chvíle do nich přece jen nahlédnete. Nedávno jsem takového sirotka objevil na volném stole v Ústřední knihovně a snad ze sentimentu po něm sáhl. Vydavatelství časopisu Respekt loni přišlo s českým překladem slovensky psané knihy Výjimečný stav jeho bývalého šéfredaktora Martina M. Šimečky. Ještě na gymnáziu jsem si tento týdeník předplácel, a tak jsem začal knihou s trochou očekávání listovat. Avšak hned první kapitola, v níž autor své pojednání o současnosti otevírá návratem do poloviny sedmdesátých let, mě rychle vrátila zpátky na zem. Starého psa novým kouskům nenaučíš, povzdechl jsem si, ale sveřep jsem četl dál.

Porevoluční novinář svou formativní zkušenost dospívání v komunistické diktatuře srovnává se současným nárůstem „fašismu“ (jak důsledně nazývá nejružnější podoby krajní

pravece), aby čtenáře zpravil o tom, co slibuje podtitul knihy, tedy „jak dobře žít ve zlých časech“. Ve dvanácti kapitolách s prostými názvy jako O statečnosti, O pravdě a lži nebo O hlouposti dochází k podobně prostým závěrům. Píše o znásilňování jazyka extremisty či o lidech, kteří nejsou šťastní, a proto kazí svět ostatním. Právě kvůli tomuhle známému tónu, jenž všechno převádí na nedostatek morálky, jsem před lety začal číst jiné noviny. Přesto jsem tomu opuštění, o němž v Česku nevyšly skoro žádné recenze, dal ještě šanci a dočetl jsem si ho doma.

Druhý den jsem měl v plánu vrátit ho tam, kde jsem ho našel, a třeba tím vyzvat někoho dalšího, aby nahlédl do duše tradičního liberála – „utlačované menšiny“, jak Šimečka sám sebe označuje. To mi však nedovolil přísný knihovní řád, podle něhož je třeba knihu vrátit do biblioboxu. Nesl jsem ji k velké ocelové bedně, jako by to byla zvířecí mrtvolka určená ke kremaci. Otevřel jsem skřipající víko a brožuru se smutnou tváří autora na obálce vhodil mezi další vrácené svazky. Zdalipak po ní sáhne ještě někdo jiný než knihovník, až přijde čas ji vyřadit?

Štěpán Truhlařík

V dubnu se v Praze otevřel Dvorecký most. Nejenže je hezký, ale je také mostem z 21. století, protože po něm nejedí auta. Jsou na něm k vidění i nové označnické zastávky MHD, které už nebudou červené, ale černé. Ve veřejném prostoru tak bude brzy černé nebo tmavě šedé asi úplně všechno – od veškerého

mobiliáře a fasád nových i historických domů přes interiéry občerstvoven a obchodů a jejich vývěsní štíty až po střechy. Už i mnozí architekti upozorňují, že šedočerného šílenství je přece jen trochu moc a že tato „barevná“ kombinace začíná být out. Český maloměsták se ale nezastaví, dokud celé město nebude vypadat jako skrumáž skladů u D1. Kde se vzala představa, že barvy a pestrost představují nevкус, je mi záhadou – určitě ale nemá oporu v žádném modernistickém stylu 20. století, jelikož všechny s barvami výrazně pracovaly. Staré fotografie měst a interiérů působí nostalgicky útulným dojmem nejen proto, že jsme kdysi byli mladší a svět ještě nehořel, ale i proto, že veřejný prostor byl mnohem barevnější. Vždyť i v přírodě se vedle sebe běžně vyskytuje mnoho barev, a ještě z toho nikdo neoslepl. Určitě není třeba truchlit, že z ulic mizí brčálové zelené koše nebo nehez-ké reklamní lavičky, ale proč nový mobiliář nepracuje třeba s (pro Prahu typickou) červenou, klidně v kombinaci s černou či šedou? Jsem ochotna přijmout argument nízkoúdržbovosti, ale aspoň o nějaké barevné prvky bychom se snad postarat zvládli. Takhle vidím jen absenci fantazie a tvořivosti. Možná tak nezbyvá nic jiného než guerilla. Nežinyrovala bych se a rovnou kontrovala nejvyšší ligu – pojďme se inspirovat Friedensreichem Hundertwasserem! Věřím, že až bude na každé lavičce mozaika, na zastávkách kopulky, v ulicích barevné sloupky a z domů poroste křoví, budeme se v ulicích všichni cítit mnohem líp!

Alžběta Medková