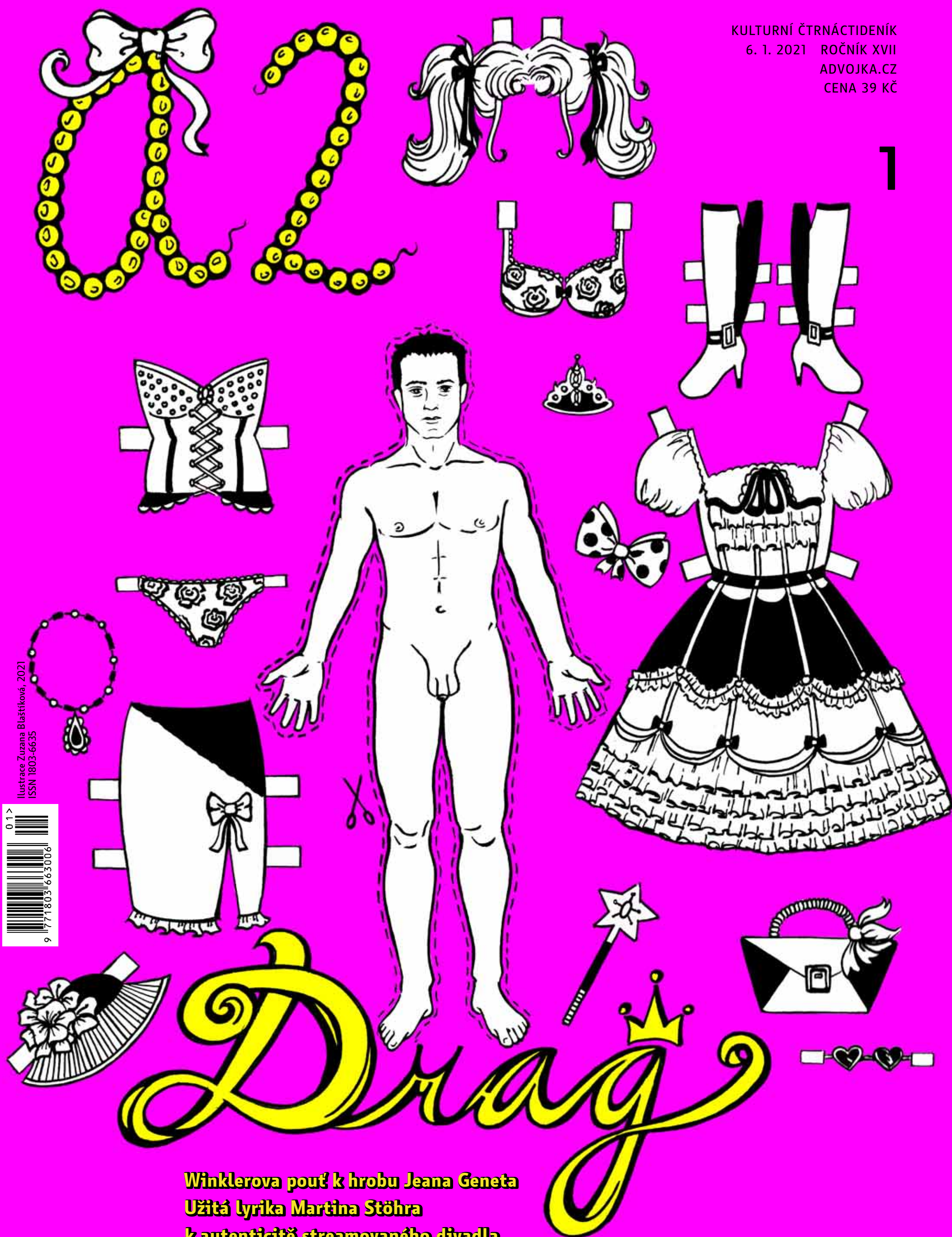




**Winklerova pouť k hrobu Jeana Geneta**

**Užitá lyrika Martina Stöhra**

**k autenticitě streamovaného divadla**

**masové protesty ve Francii**

**Athanasius Kircher a počátky epidemiologie**

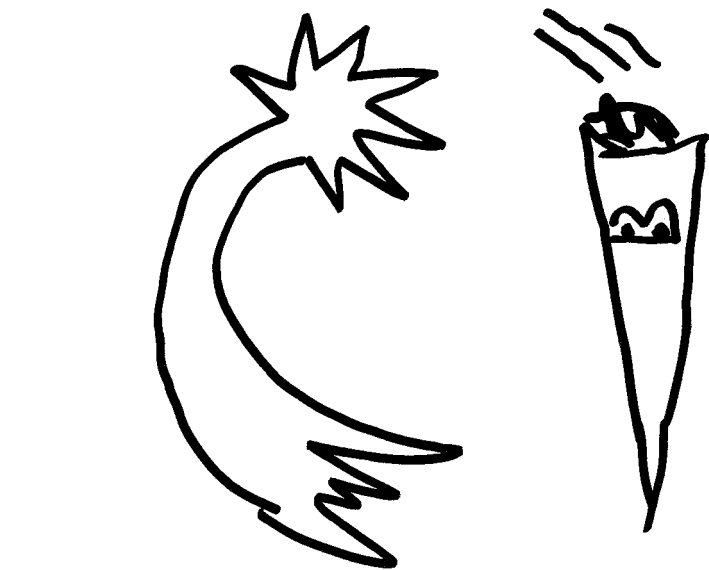
**neokázalý luxus jako morální nárok aspirační třídy**

# Něco nového

MILENA BARTLOVÁ

Loňské léto jsme se po nocích mohli dívat na kometu, která vypadala obrovská a v podivné kombinaci pohybu a nehybnosti visela nad severním obzorem. Bývaly doby, kdy by to všichni lidé považovali za nepřehlédnutelný příznak, že se začnou dít veliké změny. Že by ale nové mohlo být zároveň, a dokonce automaticky dobré, lepší a nejlepší, napadalo málokoho a naučil nás to až marketing industriální, kapitalistické, a hlavně konzumní společnosti. Toto číslo A2 vychází na svátek Tří králů, kdy končí zvláštní období zahájené na sv. Lucii, tedy 13. prosince: na severní polokouli je to doba nejkratších dnů, nadvlády tmy a noci. Pantem, v němž se otáčejí veřeje světa, je slunovrat mezi antickými Saturnáliemi a křesťanskými Vánoci. Bývaly doby, kdy lidé nepovažovali návrat světla a tepla za samozřejmý automatismus stroje přírody, ale za nejistou událost, na níž se musí sami symbolicky podílet, pokud chtějí, aby byl výsledek pro ně příznivý.

S prosazováním moderního evropského racionalismu od 17. století nad takovými úvahami a zkušenostmi postupně převládlo přesvědčení, že lidé s přírodou, natožpak s během vesmíru, nemají celkem nic společného, že je pro ně pouhým vnějším prostředím, a hlavně že je trpným objektem jejich manipulací. Aspoň tedy tam, kam zatím dosáhnou. Od začátků industriální modernity se ale počítá s tím, že v principu je i vesmír manipulovatelný a zahrnout jej do extraktivní aktivity lidstva je jen otázka času a lepší techniky. Jak psal Jan Neruda: „již jsi nám, Země, malá/ my blesk k myšlenkám spráháme/ a noha parou cválá“. Hvězdné nebe nad námi sice dodnes vyvolává obdiv a úžas, ty se ale týkají jen romanticky založených jednotlivců a nedokážou se stát základem etické filosofie. Komety nic neznačí a dojem velké zářící hvězdy vznikající ze zdánlivého přiblížení drah dvou planet na jeden stupeň deklinace sice připodobníme k „vánoční hvězdě“ z ježíškovského betléma, ale bereme to jen jako zábavné mediální odlehčení těžkých časů pandemie. Je-li někdo, kdo vážně



Kresba Vít Svoboda

očekává, že se právě narodil nový vykupitel a mesiáš, není ho slyšet.

Ještě za Kantových procházek po hradbách Královce ovšem bylo hvězdné nebe tím, čím bývalo v minulosti a čím zůstává na okrajích civilizovaného světa: ultimátním „druhým“, výzvou absolutna v čase i prostoru, v měřítku i rozlehlosti. Bylo od počátků lidstva dobře čitelným záznamem rytmického plynutí času a v neposlední řadě sdíleným místem všech lidí, které si nikdo nemohl přivlastnit. Je klidně možné, že instrumentalizace a technologizace postoje k vesmíru je podmíněna tím, že nás pokrok industrializace zbavil častého společného pohledu na nebeskou klenbu.

V poslední době zesiluje u části intelektuálních elit proces dekolonizace myšlení. V jeho jádru je požadavek skutečně a se všemi – nemalými – důsledky uznat rovnoprávnost lidství těch, kdo smýšlejí jinak, a to například také o nebesích, o signifikantnosti komet nebo významové interpretaci konjunkcí. Dekolonizace má i historický rozměr. Opravdu budeme i nadále tvrdit, že jiný typ racionality, jaký byl příznačný pro poznání po desetitisíce let a pro většinu globálního lidstva, byl chybný, neautentický

a podřadný, protože naše racionalizace nám přece umožnila díky úžasnému rozvoji vědy a techniky... dostat se nebezpečně blízko ke zkáze lidstva? Stejně jako totalitární násilí není jediným a nutným důsledkem marxismu, není ani eskapismus komerční ezoteriky jedinou možností, pokud bychom začali brát vážně naši bytostnou provázanost se zbytkem živé i neživé přírody, ba dokonce i s kosmem a jeho rytmy. Dívat se na planetu z hlediska člověka je jedna z možností, o níž mluví například filosof Lukáš Likavčan. Mohli bychom pak například brát vážně zdánlivé pohyby hvězdné klenby, číst kometu jako znamení nebo mít za to, že slunovratu musíme napomáhat. A mohlo by nám konečně dojít, že biosféru ničíme sami svým extraktivistickým postojem i neochotou uznat živou a neživou přírodu i nebeskou klenbu za své bližní.

Myslím, že tohle by mohl být jeden z aspektů toho nového, co přinesou začínající dvacátá léta tohoto století. Vyjít z místa, jakým je kulturní časopis, nemusí být špatný začátek. Umění všech druhů je totiž jednou z posledních oblastí, kam byla citlivost vůči světu vykazána.

Autorka přednáší dějiny umění na UMPRUM.

## editorial

První letošní číslo věnujeme dragu, tedy oblasti plné vášně, excesů a hlavně svobody. A tohoto přístupu se drželi i Antonín Tesař a Šárka Gmíterková, kteří téma připravili. Drag je spojený s fluidní, leckdy provokativní identitou na rozhraní mezi mužským a ženským genderem, módou a kýčem, avantgardou a mainstreamem, show a životem. Původně subkulturní fenomén, který má kořeny v karnevalovém excesu, se v posledních deseti letech dostal do mainstreamu díky soutěžnímu pořadu RuPaul’s Drag Race. O jeho významu pro společenskou diskusi o genderu, sexualitě a sebevyjádření píše Aneta Dorazilová: „Drag queens ukazují veřejnosti, že jinakost spojená s neznámým a neobvyklým není nebezpečná, naopak může být velmi obohacující.“ Dvě hvězdy vzešlé z této soutěže – „prvotřídní ruskou štetku Katyu Zamolodchikovu a nejsprostší barbínu Trixie Mattel“ – představuje Šárka Gmíterková a o poněkud přehlížených drag kings píše Antonín Tesař. Drag queens v hudbě, zejména pak zpěvačce a hvězdě filmů Johna Waterse známé jako Divine, se věnuje Ondřej Klimeš. O českých travesti shows od osmdesátých let do současnosti mluví jeden z nejznámějších českých travesti umělců Chi Chi Tornádo, podle něhož první českou oficiální drag queen byl mim Jaroslav Čejka. Od členek souboru House of Garbáge se mimo jiné dozvíte, že pro některé z nich je drag způsobem zkoumání vlastního genderu, pro další je to styl života v komunitě nebo relaxace a pro jiné prostě skvělá zábava. Berte to jako výzvu! Karel Kouba

## z obsahu

- 6 Promyšlená lyrika. Zbytné parádivosti Martina Stöhra / Martin Lukáš
- 7 Zrnitost, co dojíámá. Knížka chovance Jeana Geneta od Josefa Winklera / Blanka Čínátlová
- 10 Ošukej mě hráběma, mámo! Drag celebrity Trixie Mattel a Katya Zamolodchikova / Šárka Gmíterková
- 13 Velký růžový kus masa. Drag queens a pop mezi simulací a anarchií / Ondřej Klimeš
- 18 Neviditelní červíci. Co Athanasius Kircher viděl pod mikroskopem / John Glassie
- 29 Co se sluší a patří. Neokázalý luxus jako morální nárok aspirační třídy / Šárka Kiršnerová

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2  
VYJDE VE STŘEDU  
20. LEDNA 2021

Divine & Bobby Orlando



Zatřes to, zatřes to, zatřes to!  
Zatřes to nahoru, nahoru zatřes to!  
Protřepejte, protřepejte, zvedněte, zatřeste!  
Roztočte to!

Vaše láska mě přivádí k šílenství, zatřeste s tím!  
Takže nebuďte líní, třešte to!  
Chci tě milovat celou noc, zatřes to!  
Chci tě milovat pořádně, zatřást to!

Chci ti dát, o čem vím, že to potřebuješ,  
tak to roztřepeme!  
Dám ti ten milující rytmus,  
tak to roztřepej!

Můžeme mít milostný výbuch, zatřást s tím!  
Dejte své tělo do pohybu, třešte s ním!  
Toto je vesmírná přitažlivost, zatřes s tím!  
Pojďme vyvolat jadernou reakci, zatřepat s ní!

Zatřes to, zatřes to, zatřes to!  
Zatřes to nahoru, nahoru zatřes to!  
Protřepejte, protřepejte, zvedněte, zatřeste!  
Roztočte to!

Písňový text v překladu translate.google.cz vybral Elsa Aids

# Zoufalá, ale nikoli absurdní

## Petr Wohlmuth o krymské válce



Franc Alexejevič Rubo: Dobývání Sevastopolu, 1905

**Antropolog Petr Wohlmuth ve své práci Východ proti Západu? otevřel tuzemské vojenské historii dosud netušené obzory. Tam, kde konvenční badatelé vidí mapy, kóty, linie a útvary, sleduje dobové aktéry, jejich perspektivu i vyhlídky na přežití v jedné z prvních pozičních válek, předjímající pozdější ozbrojené konflikty.**

JAN HAMERSKÝ

Vysvětlit běžnému člověku, proč se česká vojenská historie desetiletí potácí v krizi, je možná ještě těžší než objasnit strukturální chudobu. Vychází sice obrovské množství titulů s vojenskou tematikou, ale těch, které se zabývají jinou než druhou světovou válkou, je menšina, a ještě méně je těch, jež se snaží zachytit autentickou válečnou zkušenost. Proto je vydání knihy Petra Wohlmutha *Východ proti Západu? Krymská válka (1853–1856) pohledem historické antropologie* mimořádnou událostí. Wohlmuth jako jeden z mála tuzemských autorů důsledně používá současné společenskovědní metody. Už v *Bastionových pevnostech a vojenské revoluci* (2015) uplatnil teorii Bruna Latoura o aktérech a sítích, díky níž se mu podařilo vylíčit proměnu stavitelů pevností z druhořadých řemeslníků ve svého druhu kouzelníky a nakonec experty. Obdobně v *Krvi, cti a hrůze* (2017) vysvětlil Wohlmuth na svou dobu mimořádně brutální obléhání nizozemského Bergenu op Zoom v roce 1747 jako fatální důsledek nedorozumění dvou zcela odlišných vojenských kultur. Případ Bergenu op Zoom si autor vybral záměrně. Chtěl ukázat, jak by asi vypadalo obléhání podobných pevnostních měst Terezína a Josefova s rozsáhlými podkopovými systémy, které byly ve své době považovány za nedobytné. A také proč tradiční vojenští historici nedokážou takové události vysvětlit, a tím je bezděčně úspěšně vytěšňují z kolektivní paměti.

### První zákopová válka

Z téhož důvodu si Wohlmuth zvolil krymskou válku, v níž se Rusko střetlo s Tureckem, Británií a Francií v boji o přístup do Středomoří. S výjimkou Václava Králíčka a jeho populárně-naučného *Velkého švindlu* (2015) tento konflikt, vlastně první zákopovou válku bez jasného vítěze, na kterou se často hledí jako na dějinný omyl, u nás nikdo uceleně nezpracoval. Wohlmuth přitom dokazuje, že krymská válka představuje důležitý mezník na cestě od Napoleona k válkám, které rozhodovala materiální a technologická převaha. V blátě kolem pevnostního města a přístavu Sevastopol totiž poprvé utrpělo vážné trhliny tradiční vojenství. Výcvik, statečnost i nasazení šly stranou. Obléhatelé se opírali o železnici,

dalekonosné pušky a revolvery, zatímco obrana improvizovala, ukrytá ve změti zákopů, jež nešlo rozklíčovát podle žádné ze starších příruček, a vyzbrojená předimenzovanými děly z bitevních lodí.

Krymská válka navíc stvořila dříve neznámé aktéry konfliktu: uniformované ženy, byt v podřadném postavení zdravotnic a pečovatelek, válečné turisty a reportéry. A právě střet převratných změn a současníků, kteří na ně byli zoufale nepřipravení, tvoří jádro Wohlmuthovy práce. Aby tuto kolizi co nejlépe zachytil, odrazil se od nezvykle důsledné kritiky dobových pramenů. Zabýval se jak pohledy pisatelů, tak podmínkami, za jakých psali, poněvadž v denících i dopisech hraje roli mimo jiné i dostupnost psacích potřeb, a stopuje dokonce prvky autocenzury. Tím vším si totiž připravuje půdu pro plastičtější obraz války, než jaký v roce 1905, padesát let po jejím skončení, v Sevastopolu slavnostně odhalil malíř Franc Alexejevič Rubo. Zároveň Wohlmuth sledoval jevy, které se naplno rozvinou teprve za americké občanské a hlavně první světové války.

### Trauma místo mýtu

Studie se dotýká nepřeborného množství témat, jedno však mají společné: dříve ležela na okraji zájmu vojenských historiků. Rozdílům v dostupnosti a úrovni zdravotní péče, dopadům vysilujícího obléhání na psychiku, posttraumatickému stresu nebo rabování se zkrátka tuzemští vojenští historici dříve příliš nevěnovali. Vladimír Kupka a jeho předchůdce Andrej Romaňák se soustředili na teoretickou stránku pevnostního stavitelství. Dějiny vojenského zdravotnictví zase víceméně žijí z textů, které ve volném čase sepsal docent chirurgie Eduard Wondrák, autor knihy *Krev smyly deště. Osudy a utrpení roku 1866* (1989).

Pozornost mezi svá témata Wohlmuth dělí rovnoměrně. Výjimkou je pouze „nouzové náboženství“, jemuž věnuje celou jednu kapitolu. Tento fenomén chápe jako způsob, jímž se vyčerpaní a zubožení vojáci vyrovnávali s všudypřítomnou smrtí. A podotýká, že se nouzové náboženství víc rozmohlo mezi Brity, kde panoval nedostatek kněží. Pověry, primitivní esoterické praktiky i laické výklady

Bible motivovaly vojáky dál bojovat, ale přispívaly také k nebývalé dehumanizaci nepřítele. Wohlmuth to ilustruje na postavě, která na sebe vzala roli kněze a jejíž smrt v boji se pak stala záminkou pro několik odvetných akcí. Kapitán Hedley Vicars vycházel jen z několika biblických pasáží, které vojáci lehce mohli vztáhnout na sebe. První list Petrův měl povzbudit věřící v nepřátelské cizině, Pavlův List Koloským oslovoval černomořské křesťany a kniha Izaiáš spolu se Zjevením sv. Jana popisují apokalyptické vize. Jakkoliv to Wohlmuth výslovně nezmiňuje, právě v nouzovém náboženství můžeme tušit jeden z kořenů současného náboženského fundamentalismu.

Překvapivě autor opomenul pilíře britské i ruské imperiální mytologie: na jedné straně mýtus o „tenké červené linii“ a Tennysovu báseň Útok lehké kavalérie z roku 1854, na straně druhé *Sevastopolské povídky* (1855, česky 1950) Lva Nikolajeviče Tolstého. Má pro to nicméně pádné důvody. Obě populární epizody bitvy o Balaklavu nevypovídají nic o povaze poziční války, a navíc ji nepřipadně vykreslují jako zcela nahodilou. V prvním případě dvě řady pěšáků, vyzbrojené tehdy moderními dalekonosnými puškami, zastavily pětinasobnou přesilu jezdeckta; v tom druhém britská jízda vykrvácela při chaotickém frontálním útoku. Tolstoj sice ve městě sloužil jako důstojník 3. lehké baterie polního dělostřelectva, Wohlmuth ale uvádí, že „Tolstoj je jediný z ruských aktérů, kterého ani tváří v tvář druhému ostřelování neopustilo vnímání své zkušenosti skrze to, co Jeršov označuje za významový svět vojenské poezie, který jeho osobně opustil okamžitě po prvním bojovém nasazení. Vysoce pravděpodobným důvodem je to, že Tolstoj se během své přítomnosti v Sevastopolu nedostal do intenzivního bojového nasazení a nemusel čelit na pozicích žádnému ostřelování města.“ Odvolává se přitom na jeho osobní deník, ve kterém není žádný záznam naznačující, že by spisovatel zažil intenzivní ostřelování nebo se účastnil nočního výpadu.

### Zostuzení pomoci

Jediné slabiny Wohlmuthovy studie vyhmátli v oponentuře Jiří Hutečka, další klíčový aktér úzkého okruhu „nové české vojenské historie“. Upozorňuje, že francouzským pramenům autor nevěnoval takovou pozornost jako těm britským a ruským, přestože se britská a francouzská vojenská kultura zjevně mohly lišit. Oprávněně se Hutečka pozastavuje i nad rezervou ve vnímání viktoriánských představ o mužnosti. Například pasáže, ve kterých strádající britští vojáci hovoří o svém „zostuzení“ humanitární pomocí, kterou pro ně doma schraňovali civilisté, by tím jediné získaly.

I tak je ale *Východ proti Západu?* vzorem pro další česky psané studie z oboru válečné antropologie. Byť jich v dohledné době nejspíš vyjde poskrovnu, mají nyní přinejmenším nač navazovat. Petr Wohlmuth, který si jazyk, metody i formy nové vojenské historie osvojil už dříve, do českého prostředí přispěl výjimečnou, suverénní a teoreticky mimořádně solidně ukotvenou studií.

Autor je publicista a historik.

**Petr Wohlmuth: Východ proti Západu? Krymská válka (1853–1856) pohledem historické antropologie.** Karolinum, Praha 2020, 432 stran.

# Hloubky postsovětské samoty

**U Petrovových řadí chřipka je první román ruského spisovatele Alexeje Salnikova přeložený do češtiny. Do pandemické současnosti jeho příběh dobře zapadne – nemoc sice dává členům rodiny čas k zamyšlení nad vlastním životem, ale vůle ke změně chybí.**

OLGA PAVLOVA

Spisovatel a básník Alexej Salnikov se sice narodil v roce 1978 v estonském Tartu, ale dětství strávil na Uralu, kde žije dodnes. Ve městě připomínajícím Jekatěrinburg se také odehrává děj románu *U Petrovových řadí chřipka* (Petrovy v grippe i вокруг něgo, 2016), který se v Rusku stal bestsellerem a dočkal se několika dramatizací i filmového ztvárnění. Příběh začíná onemocněním Petrova staršího, popisem jeho střídavých návalů zimnice a horečky, pokračuje chorobou jeho ženy a syna a končí šťastným uzdravením celé rodiny. Chřipková epizoda však hraje jen vedlejší roli. Poskytne mimo jiné důvod k tragikomické scéně, kdy se rodiče nad nemocným synem rozhodují, jestli mu mají nebo nemají dát několik desítek let prošlý aspirin. Nemoc tu funguje hlavně jako okolnost, která na nějakou dobu zpomalí koloběh událostí a především otevře prostor pro samotné vyprávění a přiblížení charakterů hlavních postav. Salnikov tak pomocí literárních postupů dokázal provést to, co nám teď v období pandemie radí psychologové – umožnil hrdinům na prostoru desítek stran v pomalém tempu rozjímát, vzpomínat a pokusit se o analýzu dřívějších prožitků.

## Rodina solitérů

Atmosféra v rodině ale rozhodně není nějak vřelá. Dokonce i hlavní postavy vystupují především pod svými příjmeními a odlišit je od sebe můžeme hlavně podle adjektiv „starší“ a „mladší“. Kromě členů rodiny se tu objevuje ještě veselý kumpán, vlivný podnikatel Igor nebo spolupracovnice Petrovové – tyto postavy však v osamocených životech protagonistů hrají jen epizodní role.

Zobrazení velkého, ale provinčního ruského města není v románu ani příkrášlující, ani odpuzující, jen je až příliš realisticky všední a plné všudypřítomné postsovětské pachuti. Hrdinové postávají u stánků poblíž zastávek MHD, čekají na promrzlé trolejbusy, bydlí v šedých panelových domech, jezdí na daču a tráví spoustu času v nekonečných zácpách. Samotný román ale není tak depresivní, jak by se mohlo zdát. Líčí zkrátka způsoby přežití jednotlivců, kteří většinu svých sil soustředí na existenční problémy, ale už nedokážou vylézt ze své ulity a projevit pochopení pro jednání ostatních lidí, dokonce ani těch nejbližších. Právě tak totiž fungují vztahy u Petrovových. Členové rodiny žijí střídavě spolu, střídavě odděleně – Petrov starší tráví část roku v jiném bytě, nemá nicméně ponětí, proč se s ním žena vlastně rozvedla. Stejně tak jejich syn roste nejen bez dohledu rodičů (což mu pochopitelně nevadí), ale i bez jejich zájmu a projevu lásky. Materiální potřeby členů rodiny lze přitom považovat za uspokojené. Někdy si dokonce rodiče Petrova mladšího najdou čas na intimní chvílky, ale dál už se pohybují jako solitéři bez hlubší vzájemné vazby.

## Lexikon každodennosti

Začátek románu se oproti následujícím částem jeví jako další zábavné vyličení ruské každodennosti. Nechybějí ani dobře známá klišé – příkladem je třeba popíjení vodky v pohřebním voze, které vyústí v návštěvu známého, kde se všichni opijí. Neméně otřepané působí scéna, kdy se automechanik v montérkách (Petrov starší) zapojuje do diskuse o filosofických



Mural s motivem nanebevzetí Huga Cháveze v Caracasu. Foto Wilfredor, Wikimedia Commons

otázkách či o politice; a vcelku očekávaně také disponuje velmi slušnými znalostmi klasické literatury. To ovšem také zdůrazňuje osamocenost všech románových postav, které bez stimulátorů neumějí nebo nechtějí překonat ochranné bariéry, jež si vybudovaly. Propojení mezi lidmi nastává jen za pomoci alkoholu nebo při nuceném zastavení během nemoci.

Vypravěč tento životní styl svých hrdinů ani neodsuzuje, ani neospravedlňuje. Pouze cynicky zdůrazňuje zdánlivě drobné zážitky, které mohly podobné postoje zapříčinit. K tomu přidává množství odkazů na sovětskou a postsovětskou kulturu, která ruské čtenáře snadno přivede k hlubšímu vcítění. Aby nebyl český čtenář ochuzen, vytvořila překladatelka slovník, jenž ony pro cizince stěží pochopitelné odkazy vysvětluje. Částečně tak supluje činnost akademických kruhů, které se stále zaměřují především na „vyšší kulturu“, zatímco realie všedního ruského života nechávají stranou – čímž jen utvrzují známá a dnes už nezajímavá klišé o Rusku.

Autorka je komparatistka.

**Alexej Salnikov: U Petrovových řadí chřipka.**

Přeložila Alena Machoninová. Paseka, Praha 2020, 460 stran.

# Opustit Caracas

**V Caracasu bude nejspíš stále tma je debutová novela venezuelské novinářky Kariny Sainz Borgo. Příběh o úprku z města tonoucího v násilí a bídě do španělského exilu je zároveň obžalobou Madurova režimu. Vypravěčka nicméně polarizuje ještě víc než jeho stoupenci.**

MICHAL ŠPÍNA

Novelu *V Caracasu bude nejspíš stále tma* (La hija de la española, 2019) je namísto otevřít s mírným podezřením. To, že byl prozaický debut venezuelské novinářky žijící od roku 2006 ve Španělsku přeložen během roku do čtyřiaadvaceti jazyků, nemusí svědčit jen o literárních kvalitách, ale také o síle marketingu, který neváhá čtenářům prodat hlavně pocit, že si přečetli něco aktuálního o „venezuelském pekle“. Takové námitky od některých španělskojazyčných kritiků

skutečně zaznívají (zatímco dosavadní české reakce jsou vesměs kladné). Samotné autorské gesto Kariny Sainz Borgo přitom není tak cynické, jak by se mohlo zdát; ani jemu se ale rozpory nevyhýbají.

## My versus oni

Redaktorce Adelaidě Falcónové bude brzy čtyřicet, právě pochovala matku a zůstala úplně sama. Z caracaského bytu, kde spolu žily, vyrazí do ulic plných ozbrojených band jen v nejnutnějších případech a z obchodů často přichází s prázdnou. Při jednom z takových návratů má u bytu vyměněný zámek – uvnitř se usalašilo komando žen „revolucionářek“, aby tu šmelily s vládní potravinovou pomocí. Adelaidě se ale podaří dostat do sousedního bytu, jehož podobně osamělá majitelka právě zemřela. Po akčních scénách, kdy se protagonistka – a zároveň vypravěčka – zbavuje mrtvol, se otevírají další roviny příběhu: etická a hlavně existenciální, jelikož Adelaida se začne vydávat za mrtvou Julii Peraltoovou, získá na její jméno španělský pas, ohlásí se „svým“ madridským příbuzným a nakonec se jí podaří zemi opustit.

To vše je prokládáno kapitolami, v nichž se Adelaida vrací do dětských let a k prázdninám na venezuelském venkově. Tyto nostalgické vsuvky jsou jakýmsi kontrapunktem pasáží, které se směsí zoufalství a zhnusení komentují aktuální situaci země. Úskalí těchto promluv přitom nespočívá v samotné obžalobě, ale v jejich dikci. Ukazuje se to už na popisu ženského komanda: „Ty ženské se potily jako kamionáči. Páchly nakysle a nechutně.“ Nebo: „Všechno na ní bylo přehnané: velikost jejího těla, zápach potu i laciné voňavky. Z každého jejího svalu a gesta vyzařovala skoro nestoudná panovačnost.“ Od estetického zhnusení nad nuzotou a nehty s oprýskaným lakem pak není daleko k dehumanizaci nepřitele a totální polarizaci „my versus oni“.

„Mýtili nás. Vybíjeli nás jako psy,“ glosuje Adelaida výjev z kliniky, kde umírají lidé postřelení vládními jednotkami. Kdo jsou ale tihle „my“, když je hrdinka tak osamělá, politiku jen komentuje a nesolidarizuje se skoro s nikým? Zatímco ve skutečné Venezuele dopadá extrémní míra institucionálního násilí opět hlavně na chudé obyvatele tmavší barvy pleti (což je bohužel jen další doklad krachu bolívarovského projektu), protagonistka ztělesňuje takřka kalvínské ctnosti, je vzdělaná a pracovala pro prestižní noviny. Na její „my“ by pak sedělo adjektivum, které se jindy zdráhám užít neironicky: totiž „buržoazní“. A ještě horší je, že když na ulici hoří mrtvolý, připomíná to vypravěčce „černošskou oslavu“.

## Než přišel Comandante

Ve fikci je dovoleno vše, proto nemá smysl obviňovat autorku z rasismu či třídní diskriminace. Ani u její hrdinky to konečkonců není tak jednoduché. Když například ve vzpomínkách projíždí cestou k příbuzným okolo sila na kukuřičnou krupici, poznamená, že „skutečná demokracie spočívala v téhle průmyslové kukuřici. Ať kreolský šlechtic, ať nuzák, ti oba se krmili oním škrobem, z něhož se pekly naše vzpomínky.“ S výše citovanými pasážemi tu ovšem nejde tak úplně dohromady. Zavádějící je i nostalgie po osmdesátých a devadesátých letech, kdy Venezuela stagnovala kvůli pádu cen ropy (druhý pád pak přišel v době Madurova nástupu) a zaváděla neoliberalismus. Také dějiny jsou tu rozděleny vedví: „nám“ patří ty minulé, plné aluzí na reálné postavy venezuelské historie, kultury a politiky, zatímco ty „jejich“, současné, znají jen označení jako „Děti Revoluce“ nebo „Comandante“ – aniž by bylo zřejmé, kdy jde o Cháveze a kdy o Madura.

„Dcera Španělky“, jak by zněl doslovný převod titulu, má přitom i řadu předností (k nimž se přidává i hladký překlad Lady Hazaiové). Sainz Borgo je schopná působivé zkratky, dokáže psát o komplikovaných vztazích mezi ženami (naopak obě relevantní mužské postavy zůstávají poněkud nezřetelné) a umí vnořit do příběhu několik dalších linek – například o tom, že zatímco v šedesátých a sedmdesátých letech byla Venezuela cílovou zemí evropských i latinskoamerických migrantů a politických exulantů, dnes je tomu naopak. Celkově ale kniha působí, jako by se autorka nedokázala či nechtěla rozhodnout, nakolik má být „alegorická“, a nakolik má balancovat na hraně faktografie, třebaže „svědecký záměr“ v poznámce popírá.

Mezi četnými literárními odkazy v novele nechybějí ani prózy Thomase Bernharda. Možná by i próze Sainz Borgo prospělo, kdyby vypravěčka do svého zhnusení důsledněji zahrnula také sebe a „nás“ – něco takového už ostatně učinil Salvadoran Horacio Castellanos Moya v románu *El asco*. *Thomas Bernhard en San Salvador* (Hnus. Thomas Bernhard v San Salvadoru, 1997). Není důvod zastávat se Madurova režimu – denunciaci si zaslouží. Problémem novely není ani samotná nenávisť či hyperbolické zhuštění násilností do téměř permanentních jatek. Potíž je v tom, že dikce vyprávění nakonec oslabuje právě tu rovinu knihy, kvůli níž po ní nejspíš sáhlo tolik nakladatelů.

**Karina Sainz Borgo: V Caracasu bude nejspíš stále tma.** Přeložila Lada Hazaiová. Odeon, Praha 2020,

208 stran.

# Plošiny s velkým dosahem

## Nad sbírkou povídek Sylvy Fischerové

**Spisovatelka Sylva Fischerová v povídkovém souboru Tisíce plošin „hovoří o složitostech jadrně a o prostých věcech s výbavou zdatné filosofky“. Ve svých textech sice zpracovává různé životní epizody, hlavní roli však hraje jazyk, který má mnoho poloh, ale leckdy se až příliš „zabydluje v neobvyklosti“.**

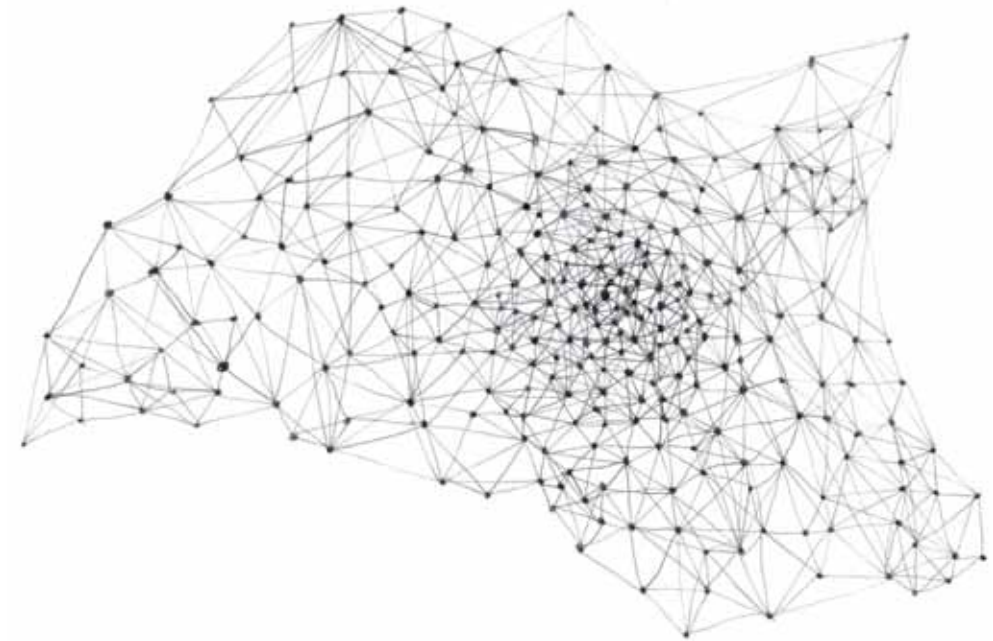
JIŘÍ ZIZLER

Sylva Fischerová se v povídkových souborech *Zázrak* (2005) a *Pasáž* (2011) představila jako vynikající povídkářka s citem pro přirozený jazyk, hutný tvar a poetiku perliček všedního dne. Její další prozaické texty směřovaly k větší experimentálnosti a artistnosti. Podobný charakter vykazují i prózy sbírky *Tisíce plošin*. Ve čtrnácti textech autorka tematizuje řadu patrně autobiografických epizod: je zde reflexe z dětství, kdy pokácení oblíbeného stromu podmiňovalo relativní pokrok v podobě zavedení plynu do domu, výpověď o prázdninovém výletu do zbědovaného socialistického Rumunska (popis záchodové mísy v místním motorestu je nepřekonatelný), reminiscence na studia fyziky, poetická miniatura z lékařského kongresu, dialogy s přáteli a známými, surrealistické pokusy.

### Nostalgie z nenaplněnosti

Hlavní roli přebírá řeč, která poskakuje mezi různými vrstvami jazyka, jichž se zmocňuje tak, jak subjektu přicházejí věci pod ruku či vlastně na jazyk. Autorka tak neustále narušuje a rozbíjí stereotypy, ale též hledá stánoviska a poněkud pochybné jistoty. Dominuje tu volná promluva, jež se z člověka řine spontánně, s neurovnanou dravostí, někdy až bezelstně, někdy však docela rafinovaně a takticky, s výlety do programově dadaistické a surreálné „ulitlosti“. Autorka se nechává vést nenasytnou zvědavostí, kam až ji svobodně plynoucí tok promluvy dovede – na konci se někdy může skrývat prozření, ale jindy jen zmatek, smutek nebo zvláštní nostalgie z prázdnoty a nenaplněnosti, omrzení životem a nudy, z oddělení od podstatného. Smutek ovšem možná přichází jen proto, aby se od jeho dna člověk mohl odrazit a byl schopen každý den začínat stále znovu od začátku s podivuhodně nezdůvodnitelnou nadějí či dokonce radostí.

Rozhovory svým slovotokem navozují až absurdní či paradoxní situace a nepřestávají podněcovat k otázkám – do jaké míry je proud vyprávění odrazem čehosi zásadního a vnitřního, a do jaké míry jde o pouhý odraz něčeho vnějšího, odvozeného a téměř bezvýznamného, co funguje na setrvačnick. Vládneme my řeči, nebo řeč ovládá nás? A nejsou její adresáti jen náhodným pozadím, na němž se odehrávají naše tragikomické verbální



Kresba Barbora Müllerová

exhibice? Ale lidé zjevně chtějí rozmlouvat, touží po sdílení. V pravém dialogu, jenž bývá vzácný, se vždy děje i něco fyzického, co zasahuje, ovlivňuje a proměňuje, pokud si lidé chtějí a mají co říct. Také platí, že kdo mluví, disponuje jistou mocí, kterou lze využít různě. Řeč povzbuzuje a oživuje, ale i ničí a umrtvuje. Jenže komunikace se přese všechno držíme jako lana nebo zábradlí.

### Na hranice neskutečna

Autorka samozřejmě umí mluvit, ba co víc: umí vyprávět. Angažovaně, dychtivě, rozhořčeně, fanfaronsky, s dětskou bezprostředností a lehce hranou naivností, korigovanou masou vlastního vědění. A zvládá hovořit i „emočně originálně“, jinak řečeno potrhle. Jinak by se ale nemohla dostat na hranice neskutečna, skutečnějšího než sama skutečnost, a objevovat tajemství ukrytá mezi banálními řádkami našich životů. Vedle ní stojí navíc ještě démon teorie, pokušení intelektualismu, hledajícího myšlení tak přesné jako aritmetické či geometrické zákony. Může být třeba umělecké dílo obdařeno nějakou subjektivitou? Autorka se k podstatě věci lísá jako kočka, pokukuje na ni jako potměšilý troll, občas se zasmuší nad hloubkou poznání („Tehle svět jako takovej

totiž vůbec není. Je úplně jinak – je skrytej za touhle drátovanou včelou – je uvnitř ní – je mimo“), ale pak jí rozjasní tvář nepřestavně pracující fantazie. Ta ji vytahuje z nejpropletenějších zádrhelů ideového metasvěta. Imaginace se nikdy nevzdává, bez ustání si vede svou, vymýšlí vtipy o nepochopitelné fyzice a jiných smrtelně vážných záležitostech a vidí proti sobě přicházet osobu, jež „místo očí má natvrdo uvařená vajíčka“.

Sylva Fischerová hovoří o složitostech jadrně a o prostých věcech s výbavou zdatné filosofky, dokáže si uvědomit svou nedozírnou důležitost v koloběhu bytí a vzápětí nad tím vyprsknout smíchy. Někdy se do svých vývodů a asociací poněkud zamotává a příliš se jí nechce škrtat. Zabydluje se v neobvyklosti a až zběsilém proudu představ a nápadů, v nichž už se čtenář trochu ztrácí. Do hmoty není vidět, konstatuje fyzik, a s lidským nitrem to nebude jinak. Ale možná tu jednoduše jde o (jak říká internetová reklama na technická zařízení) plošiny s velkým dosahem.

Autor je literární historik.

**Sylva Fischerová: Tisíce plošin.** Druhé město, Brno 2020, 150 stran.

## literární zápisník

## Marie Rút

ŠÁRKA GRAUOVÁ

Na prvním místě se mi vybaví ten zvonivý smích, který zněl, jako když se rozcinkají broušené kamínky na křišťálovém lustru. Ozýval se vždycky, když se přihodilo něco, co se přihodit nemělo, když se něco pokazilo nebo zabolalo. Marie Rút s dolíčky ve tvářích při něm i v pozdním věku vypadala žensky křehce, současně však jako by se tím smíchem napojovala na jakousi sílu, která ji přenášela přes těžké chvíle. Zvonivý smích nějak souvisel s tím, že Marie Rút se zásadně nevzdávala a nikdy si předem nepřipouštěla, že by snad něco mohlo dopadnout špatně. Celý život tak trochu zůstala děvčátkem, které fascinovaně pozorovalo zmiji vyhřívající se na sluníčku v pevné důvěře, že se nic zlého nemůže stát.

Marie Rút Krížková patřila k silnému ročníku šestatřicátníků, a velkou část života tak prožila v režimu, který si osoboval právo rozhodovat o životě všech obyvatel. Jenže Marie Rút

se od dětství vyznačovala hlubokou potřebou brát se za to, co považovala za dobré a správné, a trvala na tom, že podobu našich životů neurčují dějiny, ale jen my sami. Přestože ji totalitní režim po roce 1968 všemožně pronásledoval a ona byla nucena pracovat mimo jiné jako třídička pošty nebo lesní dělnice, nedá se o ní říct, že byla jeho „obětí“: dramatickým zvratům, o něž v jejím životě nebyla nouze, větší nouí vycházela sama vstříc. Tomu, v co jednou uvěřila, zůstala celoživotně věrná – a na plody své věrnosti dokázala dlouho čekat.

V osmnácti letech si Marie Rút Krížková na první přečtení zamilovala poezii Jiřího Ortena. A to natolik, že se kvůli ní později jako rozvedená matka dvou holčiček přihlásila ke studiu bohemistiky (v kombinaci s pedagogikou) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Promovala roku 1968, doktorát však získala až o víc než dvacet let později. Také její sen vydat v úplnosti Ortenovo dílo se naplnil až po listopadu 1989, kdy edičně připravila většinu z devítisvazkového souboru Ortenových *Spisů*, s nimiž putovala od nakladatele k nakladateli.

Orten však pro ni nebyl jen básník a spisovatel. Identifikovala se s jeho příběhem natolik, že se počátkem sedmdesátých let na protest proti jeho smrti a holokaustu jako takovému přihlásila k židovství a přijala jméno Rút.

Místo zkoušky nutné pro přestup k judaismu se rozhodla edičně připravit výbor z mnoha set stran časopisu Vedem, který za války pod vedením Valtra Eisingera vydávali židovští chlapi v terezínském ghettu. Práce s texty nadaných dospívajících si žádala nejen vytrvalost a pečlivost, ale také odhodlaného ducha, který se nedal zlomit tím, že většina autorů zahynula v koncentračních táborech. Kniha s titulem *Je mojí vlastní hradba ghett?* v sedmdesátých letech vyšla jen v Kvartu, samizdatové edici Jana Vladislava, a oficiální podoby se dočkala až roku 1995.

V reakci na hanopis na Chartu 77, který vyšel 12. ledna 1977 v Rudém právu pod titulem Ztroskotanci a samozvanci, se Marie Rút přihlásila k Chartě otevřeným dopisem, který zaslala mimo jiné prezidentu Gustávu Husákovi a sdělovacím prostředkům, protože jiný způsob, jak Chartu 77 podepsat, tehdy nenašla. Roku 1983, v době, kdy bylo s touto funkcí spojeno sledování, výsledky a trvalá hrozba vězení, se stala jednou ze tří mluvčích Charty. Marie Rút ovšem skálopevně věřila, že elegantní ženě v klobouku nebo ženě, která pláče, nikdo neublíží. Když na její šarm major StB zareagoval tím, že jí přinesl květiny, přiměla ho, aby je položil k soše Panny Marie v kostele svatého Ignáce (už roku 1974 se totiž vrátila ke křesťanství, v němž vyrostla).

V okruhu lidí kolem Charty se seznámila s osobnostmi, které zásadním způsobem ovlivnily další léta jejího života. Patřil k nim například kněz Josef Zvěřina, který se stal jejím zpovědníkem a s nímž natočila hodiny rozhovorů, jejichž přepis později vydala pod názvem *Život jako znamení* (1995), nebo historička umění Miloslava Holubová, s níž připravila knihu vzpomínek *Necestou cestou* (1998).

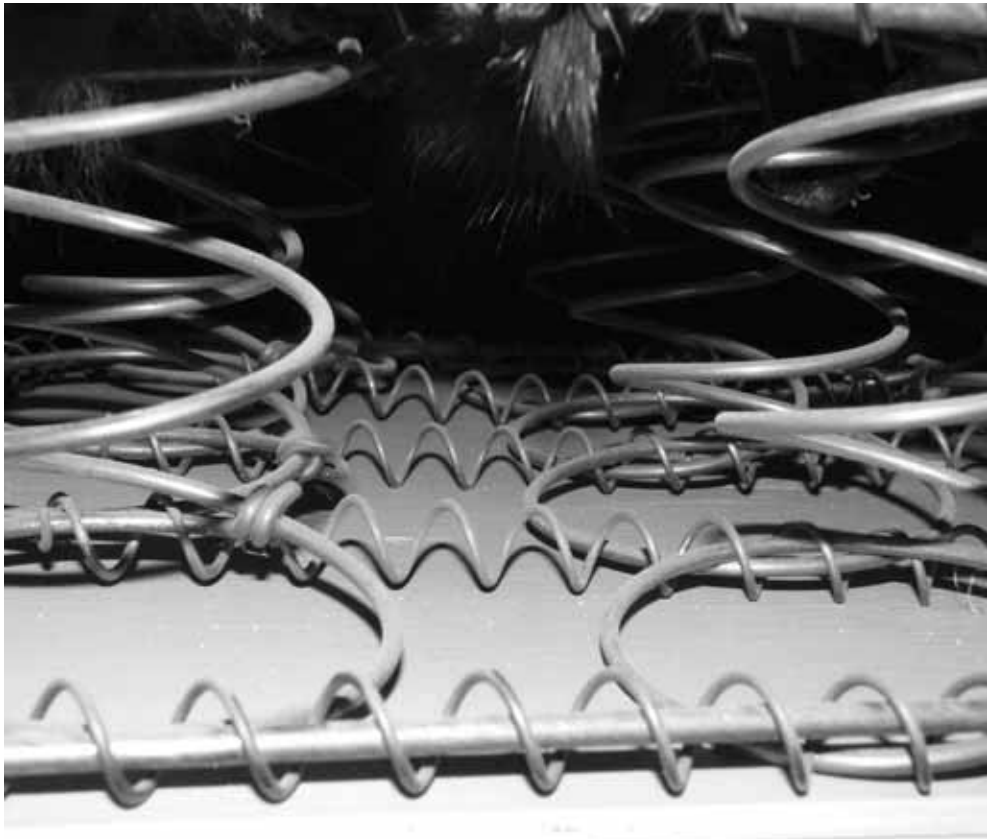
Napínavý životní příběh Marie Rút Krížkové zachycuje knižní rozhovor *Slyšet a odpovídat*, který jsme spolu natáčely řadu měsíců a který vyšel roku 2014 v nakladatelství Torst. Na jeho pozadí vyvstává jeden z možných obrazů našeho zvichřeleného 20. století, s jehož tlaky se každý vyrovnával po svém – někdo v zájmu svých dětí dělal ústupky režimu, a někdo z téhož důvodu usiloval o změnu ne-li poměrů, tedy alespoň duchovní atmosféry.

Pozemský příběh Marie Rút Krížkové se 4. prosince uzavřel. Vzpomínám na ni jako na ženu, pro niž literatura nebyla jen písmena na papíře, ale součást hluboce prožívané zkušenosti světa. Myslím na to, že být literární historik není jen zaměstnání, nýbrž povolání, a že soužití s krásou na člověka klade určitý etický nárok. A ten zvonivý smích, jako když se rozcinkají broušené kamínky na křišťálovém lustru, mi nepřestává znít v uších.

Autorka je romanistka a překladatelka.

# Promyšlená lyrika

## Zbytné parádivosti Martina Stöhra



Užitá lyrika je sérií důmyslných pokusů, jak lehkonožným veršem překonat sebereflexi vycvičenou letitým úřadováním nad básněmi. Foto Eliška Plýš

**Martin Stöhr ve své poslední sbírce *Užitá lyrika* hledá možnosti, jak vypovídat o unikavých zkušenostech. Číní tak s překvapivou opatrností a moudrým odstupem, jenž ovšem nemusí být pro čtenáře zrovna přesvědčivý. Jako by autor pochyboval o pozici, z níž promlouvá. Bojí se básník kýče, když hledá sám sebe?**

MARTIN LUKÁŠ

Dostat se na kobyliku nové básnické sbírce Martina Stöhra není snadné. Její smysl uniká pod významy pozoruhodných slov, kryje se zdánlivě nenápadnou grafickou podobou, rozpouští se v poklonkujících ohlasech a recenzích, z jakých se žádný autor nemůže skutečně těšit. Gesto skromnosti, gesto oproštěné básnické a lidské zralosti, se projevilo

i v autorském „medailonu“, který sestává ze jména, roku narození a seznamu vydaných sbírek s jejich vročením. Anebo je to rafinovaný způsob, jak říct, že Martin Stöhr je v literárním světě natolik známý a všudypřítomný, že není třeba jej jakkoli představovat? A tu jsme u paradoxu *Užité lyriky*, který prochází různými rovinami sbírky coby komunikátu autorova sentimentu.

### Lyrický lunapark

*Užitá lyrika* je v procesu výroby pečlivě kontrolovaný, dokonale zabalený produkt, který znalci (čti: vděčné ženy a mužové české poezie) očekávají s rukama napřaženými k potlesku dříve, než jej četli. Sbírká má tu výhodu, že její autor je většinou vnímán jako instituce, kterou je radno velebit pro její zásluhy. Málokoho napadne ptát se bez dalšího na to, co chtěl sám básník říci. Pracuje se bezpečně s jeho obrazem. Ve volném výhledu na dílo zaclání stavovská úcta, pro kterou autorství zduřelo v roli nárokuje si společenský dosah. Věřím, že i Martinu Stöhrovi je tahle maska těsná – je to chytrý

básník. Ukazuje to už jeho autorské kličkování, navenek elegantní, ale bránící plné, neložené výpovědi. Bylo by stokrát milejší, kdyby se autor v básních *Užité lyriky* vylil z citů, kterými ostatně přetéká, než když napolo, stále pod svým dozorem koulí ohně a po širém světě si pohrává s malými oblými věcmi. Ať raději bez uzardění pláče nad tím, co prožil a jak to bylo krásné, než laskavě ironizuje, co nenávratně ztratil.

*Užitou lyrikou* projdou čtenáři jako lunaparkem blikavých, krásných slov, která na sebe široko daleko poutají pozornost. Autor se jimi zaskví, bude se tleskat, ale to není, obávám se, to, po čem básník touží. Snad by mu bylo líp, kdyby si mohl nerušeně a nepozorovaně pustit žilou. Pokud jde o to, o čem se v *Užité lyrice* nejčastěji a opravdu mluví, jsem s autorem zajedno: ani já nevím, jak se mám vyrovnat s tím, že čas vážně existuje, že unáší a komolí, čím jsme kdysi žili – což nakonec zjišťujeme až nyní, spíš s hrůzou než s dojetím. Pokud jde o to, jak o zkušenostech nadevše unikavých vypovídat, zdá se mi, že se autor vzdává dřív, než si jeho záměr zasluhuje. Podle svého naturelu spěje k melické, rozjímavé poloze, od konkrétního k abstraktnímu, od evidence k epifanii. A zároveň si tuhle výsostně lyrickou polohu odpírá. Že by se rozpomněl na svůj věk a postavení a naznal, že se nesluší, aby se jen tak dopouštěl něhy, dával průchod své usedlosti nebo říkal věci, jak je cítí? A přitom tam, kde si to dovolil, jsou jeho verše nejpersvědčivější.

### Klubovny bez wifiny

Cítím za básněmi *Užité lyriky* zvláštní opatrnost. Jako by se autor při vší nenucenosti nechtěl nebo neuměl dát všanc a prodlít v jedné plné poloze. Když například prohlásí, co se mu v básni podobá: „jsem docent na melancholické fakultě/ do noci svítím na katedře smutku“, následuje kontrapunkt: „naposled jsme se spolu ožrali/ v noci, u nás na smyčce tramvaj/ lavička, hvězdy, lahvičky, petře!/ takové ty pindy v podnebesí“, aby se vidělo, jaký je pořád Jura a že má daleko k vážnosti mramoru. Když se zase jindy ohlásí dávná katolická nota, lze se ji úspěšně bránit lehounkou blasfemií nebo milým vtípkem: „Boží tělo bez průvodu/ beránek v reprobedně“; „Zahrada laskavá jak láska, světlo navždy vlídné/ na letní verandě sešit s pětikou z náboženství“. To jsou básnické finesy, které mnozí budou považovat za nápadité a neotřelé.

Básník takových veršů chce víc někým být, někým se jevit, než něco vyslovit nebo pojmenovat, nedej bože jen tak psát. Na dvojverší

„Pojď se mnou tam, kde jsou/ klubovny ještě bez wifiny“ máme přece ocenit důvtip, s jakým básník parafrázoval Foglarova slova, a až pak skutečnost, že se mu možná prachobyčejně stýská po starých časech. V celé sbírce jsou verše proloženy slovy, která z nich trčí a přibrzdí jinak velmi plynulý lyrický tok. Jako by autor lavíroval mezi touhou brát se vážně – jejíž naplnění by mohlo být stejně úlevné jako blahodárné – a zjištěním, že už to nejde, že to nevypadá dobře. Jako by protřelý rozum nesl víc užítu než starosvětské „ach“, jemuž se ale tady na stránkách sbírky – zase ten vtíravý dojem – věří víc než čemukoli jinému. *Užitá lyrika* je sérií důmyslných pokusů, jak lehkonožným veršem překonat sebereflexi vycvičenou letitým úřadováním nad básněmi. Copak se autor bojí kýče, když hledá sám sebe?

### Hezké a promyšlené

Gesto skromného básníka, který už nemá zapotřebí to ani ono, ohrožují projevy okázalosti, jimiž *Užitá lyrika* manifestuje svoji služebnost, chcete-li užitost. Odkazy na přátele a druhé autory, jejich vyobrazení v básni, slova specifických, oborových významů, která znějí poeticky, hlášky a repliky odněkud – to všechno na první pohled působí nonšalantně a opravdicky. Nejedním čtenář jistě radostí zaplesá, když pozná, kdo jsou Petr H. a Jan B. v básni V Ostravě. Jakkoli však mohou takové básně být trefnými momentkami minulých okamžiků, mají svou cenu především pro jejich aktéry. Ošemetnější je situace s verši, jimiž se autor ohlíží nazpět kvůli sobě, třeba v básni Bylo to dávno. Krátká báseň se verš za veršem naplňuje dávnou vzpomínkou, obraz frýdecké osady roste před očima, a když už to zase může na chvíli být jako tenkrát, ba když už to tak skoro je, udělá náhle básník úkrok stranou a zaujme moudrý odstup: „nestojí to za řeč“. Paradoxně právě tento závěrečný verš propůjčí jinak skvělé básni odstín jakési zbytné parádivosti. Právě tento verš na básníka prozradí, jak moc nám to chtěl říct. Svůj moudrý odstup zaujal až příliš chytře.

Konečně i grafická úprava sbírky mate tělem. Obálka je bílá, s nepatrnou, filigránskou kresbou. K první básni se musíš prolistovat na stranu 13, skladbou tuhých, barevných listů, z nichž každý nese nějakou informaci nebo ilustraci. Je to hezké, je to rafinované, je to všechno pohlídané, nachystané. Je to promyšlené.

Autor je literární kritik.

**Martin Stöhr: *Užitá lyrika*.** Host, Brno 2020, 68 stran.

## Nemocná Amerika



Snyderovy úvahy nad souvislostmi mezi zdravím a demokracií.

## Prašina 3: Bílá komnata



Vyvrcholení dobrodružné trilogie z temných uliček.

## Bez vlasů



Dojemný i vtipný autobiografický komiks o životě s alopecií.

Pa  
se  
Ka

# Zrnitost, co dojíímá

## Winklerova pouť k hrobu Jeana Geneta

**Uplynulý rok byl u nás poměrně bohatý na různé literární biografie. Patří k nim i český překlad Knížky chovance Jeana Geneta od rakouského spisovatele Josefa Winklera. Co se týče schopnosti vypovídat o životě a tvorbě druhého, je tato útlá próza rozhodně nejautentičtější.**

**BLANKA ČINÁTLOVÁ**

Z očekávaných konvencí biografického psaní se spisovatel Josef Winkler osvobozuje už tím, že *Knížku chovance Jeana Geneta* (Das Zöglingsheft des Jean Genet, 1992; ukázka v A2 č. 19/2020) označuje za román. Titul ostatně odkazuje ke slavné novele Roberta Musila *Zmatky chovance Törlesse* (1906, česky 1967). Její děj se odehrává v rakousko-uherské internátní škole ztracené kdesi, kde končí všechny koleje. Kadet Törless, jenž bývá považován za mladší verzi matematika Ulricha (pozdějšího „muže bez vlastností“), se v izolovaném prostoru učeben, kabinetů, ložnic a chlapeckých skryší stává pozorovatelem mentálního, fyzického i sexuálního násilí mezi studenty. Noří se sice do úvah o vině a trestu, vnímá ponížení i bolest obětí, ale sám zůstává pouze pasivním traumatizovaným svědkem.

### Zloděj básníkem

Stěžejní paralelu mezi Musilovým Törlessem a Winklerovým Genetem ale nehledejme v tématu násilí, zločinu či homoerotické obraznosti. Winklera zajímá spíše onen foucaultovsky zloprověsný status chovance – někoho, kdo se stává bezbranným objektem moci, jež ho hodlá v zájmu civilizace a dobrých mravů či sociálního blaha zušlechtit a převychovat. Nedospělému či zločinci moc upírá práva a svobody, sama však se při uplatňování svých nároků dopouští bezpráví. „Jediný způsob, jak uniknout hrůze, je poddat se jí,“ souzní Winkler s Genetem. Poddat se hrůze ale neznamená podvolit se moci. Naopak – tam, kde dochází k její transgresi, se z chovance stává básník.

„Kdybych se nestal zlodějem, zůstal bych nevzdělanec a všechny krásy literatury by mi zůstaly utajené. Neboť svou první knihu jsem ukradl, abych se naučil abecedu. Pak následovala druhá, třetí,“ řekl Jean Genet v jednom z rozhovorů. Svůj první román začal psát na pytlíky, které lepil ve vězení. I autorský impuls spojuje s vězením, konkrétně se zrnitou vánoční pohlednicí, kterou poslal své brněnské přítelkyni: „Ta zrnitost mě hrozně dojíímala. A místo abych mluvil o Vánocích, mluvil jsem o zrnitosti toho pohledu a o sněhu, jehož představa ta zrnitost vyvolávala. Od té chvíle jsem začal psát. Nuda vězeňského života.“

Genetovy ústavy sociální péče, nápravná zařízení a francouzská půda „živená rozprášenými kostmi dětí, které zabil Gilles de Rais“ se zrcadlí ve Winklerových rodných katolických Korutanech, kde vládne „nenávisť vůči homosexualitě, cikánům, Židům, tulákům, Slovincům“ a kde do liturgických zpěvů a modliteb pronikají hovory o prospěšnosti alespoň malého „Hitlerka“. Biografické se totiž v *Knížce chovance Jeana Geneta* neustále prolíná s autobiografickým. „To, čím jsme, závisí na náhodě toho, co čteme,“ cituje Winkler Eliaše Canettiho a osvětluje tím stěžejní rovinu svého biografického románu. Vyznává se ze spřízněnosti s osudem sirotka, zloděje a bezdomovce, ale také autobiograficky portrétuje sám sebe coby spisovatele.

### Jazyk jako mrtvola v rakvi

„Otevřel jsem si Genetův román a do katolických modlitebních knížek a zpěvníků už jsem se nepodíval,“ vzpomíná Winkler na šok,

který mu Genet způsobil. V jeho vyprávění má však tato událost charakter kvazináboženské konverze – Winkler rozdá knihovnu, uvažuje, že se stáhne ze světa a s Genetovými romány a básněmi se usadí v klášteře. V tu chvíli ale dojde v jeho rodné vsi ke společné sebevraždě dvou chlapců a bezprostředně po pohřbu se „roztrhnou stavidla jeho řeči jako vřed“. Pod vlivem Genetových textů i obou sebevražd („Čtyři nohy oběšených chlapců se během mé práce neustále klátily nad mou píšící rukou“) začne psát. Fascinace smrtí, kterou popisuje s barokní opulentností, ovšem bez milosti a vykoupení, je poznávacím znamením většiny Winklerových próz.

S Genetem, označovaným často za posledního prokletého básníka, ale také za mučedníka, sdílí Winkler i martyrství: „Pod psacím stolem jsem si odíral bosé nohy o trnovou korunu, trápil se při psaní a týral svou řeč, až jsem na celé dny a noci úplně oněměl a můj jazyk ležel v ústní dutině ztěžklý jako mrtvo-

česky 2011). Tradiční biografickou kontinuitu autor nahrazuje náboženskou poutí. Genetův život se rozpadá do fragmentárních básnických obrazů jeho bloudění Evropou. Vidíme Geneta zamotaného v ostnatých drátech v Itálii, sledujeme ho, jak v sandálech překračuje zasněžené hranice, vylévá nočník v Katovicích, prostituje se v nacionálněsocialistickém Německu, krade ve francouzských knihkupectvích... Vagabundské epizody rekonstruované na základě Genetových próz či rozhovorů Winkler ještě více fragmentarizuje množstvím odboček a citací. Úryvky ze Sartrova eseje *Saint Genet, comédien et martyr* (Svatý Genet, komedián a mučedník, 1952) střídají pasáže z Genetových autobiografických románů, Kafkových deníků, Dostojevského zápisků z návštěvy kolonie nezletilých zločinců, vězeňských listů Oskara Wildea nebo protokolů z procesu s tuláky a žebráky. Když Winkler uvažuje o odsouzenících na smrt, nečiní rozdíl



Alberto Giacometti: Jean Genet, 1954–55

la v rakvi.“ Těžko říct, zda se Winklerovi psaní jeví jako akt flagelantství, nebo se jedná o blasfemii. Odmítá-li totiž ve svých textech disciplinaci, pokrytectví a krutost konzervativního rakouského katolicismu, činí tak často prostřednictvím obraznosti barokních morytátů, katolických zpěvníků, liturgických textů a modliteb. Ale tam, kde ikony ztrácejí svou moc, zůstávají pouhým fetišem. Možná však, že Winklerova devótní posedlost nepramení z blasfemie, ale naopak vyjadřuje urputnou potřebu věřit v katarzní sílu rituálu.

### Komediant a mučedník

Také Genetův životaběh rámuje Winkler smrtí. Vyprávění začíná putováním k básnickově smrtelné posteli („Měl jsem pocit, že ležím v Genetových vnitřnostech“) a končí hledáním jeho marockého hrobu. Když Winkler prochází Tangerem a líčí vůni mátového čaje, plastikové ubrusy a uliční šum, ocitáme se v básnickém zátiší podobně jako v jeho římské novele *Natura morta* (2001,

mezi popravou třináctiletého zloděje, Johanky z Arku, Marie Stuartovny nebo odbojářů – hranice mezi psancem, zločincem, světcem a mučedníkem se rozplývá.

Winkler neskrývá fascinaci životem i dílem Jeana Geneta, tohoto „Orfea ze stoky“, současně se však vzdává ambice jedno či druhé pochopit, vysvětlit nebo snad uspořádat či hodnotit. Hledá paralely, nikoli výklady – jak si to žádá „literatura masturbace“, která nepřináší úlevu a nestojí o komunikaci. A tak zatímco literatuře náleží krutost seker na „zamrzlé moře v nás“, biografie se proměňuje v potměšilou hagiografii: „Dosáhl jsem psaním toho, co jsem hledal. Nebude mi poučením to, jak jsem žil, ale tón, jímž o tom podávám zprávu. Žádné historky, ale umělecké dílo. Nikoli můj život, ale jeho interpretace. Právě to mi nabízí jazyk: oživit, připomínat a tlumočit svou legendu.“

**Josef Winkler: Knížka chovance Jeana Geneta.**

Přeložil Radovan Charvát. Archa, Zlín 2020, 160 stran.

**SLOUPKY  
PSANÉ  
NA VODU**

## Iokasté za jazykové spolupráce

**PETR BORKOVEC**

*Měl jsem – pokud se týká života – dvakrát nečekané a opravdu báječné štěstí. První probereme příště. Dnes to druhé: vládní osud mi dopřál překládat ve dvojici, za jazykové spolupráce, zkrátka v překladatelském tandemu. Už se to dneska příliš nenosí, tyhle vycházkové páry „básník – lingvista“, tyhle formulky „přeložil ten a ten, přebásnil ten a ten“. A je to spíš dobře.*

*Ale já to – ó Die – ještě stihl!*

*Když jsem toho mladíka před dvaceti lety poprvé uviděl, měl havraní vlasy, profil mladšího božstva, mluvil sedmi jazyky, včetně starořečtiny, a pořád si pro sebe zpíval. Působil, jako by právě sestoupil na zem a teď si se zájmem prohlíží svět a testuje lidskou slovní zásobu – tak zvědavě se o věci a lidi zajímal, všechno komentoval a sedmi jazyky kladl nevšední otázky. Za hodinu jsme domluvili, že spolu přeložíme do češtiny Sofoklova Krále Oidípa. Jasně, v pohodě!*

*Mladý bůh odletěl, za čas připlachtil a přinesl nový doslovný překlad. Udělal to takhle: nastudoval si poslední německou, anglickou a francouzskou edici toho starého textu, srovnal si je, rozhodl, kde je která lepší, a sestavil vlastní edici. Na rozporuplných místech navrhl vlastní čtení. Přečetl padesát osm studií o té hře, všechny české překlady, pak hru převedl do češtiny (v próze), opatřil pěti stovkami poznámek a sepsal předmluvu jenom pro mě. Hru mi přečetl v originále, pak svůj převod a – potom to začalo.*

*Začal jsem rozmotávat jeho složitá souvětí plná závorek s vysvětlivkami, k tomu čist poznámky – a pokoušel se navrhovat verše v neustále se proměňujících metrech. Toužili jsme, aby překlad byl mluvný, ale i literární (abychom dodrželi všechny metaforu, aliterace, narážky, mnohoznačnost klíčových slov atd.). Chtěli jsme, aby překlad byl nečekaně expresivní a zároveň přesný. Matyáš – tak se bůh jmenoval – mi moje verze vracel s novými poznámkami, podle kterých jsem text měnil a znovu posílal zpět. Zároveň jsme postupovali dál. Vlny návrhů, poznámkování a oprav se valily tak rychle, že jsme se začali ztrácet. Bylo rozhodnuto, že nějaký čas musíme žít spolu. Tři měsíce v jednom malém pokoji v centru Prahy. Uprostřed otevřených slovníků a interpretací jsme probírali slovo za slovem, chodili spát v pět ráno. Skoro jsme nevycházeli ven. Moje dívka mi tehdy řekla, že vypadám „jak na perníku“ a že to nedopadne dobře. Což se vzápětí stalo: rozešli jsme se. Matyášův vztah vydržel o čtrnáct dní déle. Svěřili jsme si v tom bytě všechno (text hry tomu přál). Dvakrát jsme se pohádali tak strašně, že se zdálo nemožné pokračovat. Jednou bylo důvodem to, že námořnickou metaforiku umanutě nahrazuju loveckou, což Matyáš nesnášel a já se rozhodl, že ho tím budu provokovat. Podruhé to bylo kvůli dennímu rozvrhu – chytli jsme se o to, kdo vstává později. Zlé období nastalo, když začaly zkoušky v divadle a my nebyli hotovi. O půlnocích jsme (čerstvě singl a bez nálady) faxovali nové kusy textu, které se druhý den herci učili.*

*Konec byl vcelku šťastný. Oba jsme řízením osudu navázali přerušené vztahy a uspořádali pro naše přítelkyně bytové čtení překladu (s vínem a jídlem). A když mi na generálce představitelka Iokasté dokázala, že podle mého překladu se Oidipus prostě nedostane do paláce, v němž Iokasté visí a kde si on má propíchnout oči, a já to pokorně opravil – konala se premiéra. S vínem a jídlem. A s jedním přátelstvím na celý život, ó Athéno, Diova dcero!*

# Adaptace, nebo přežití?

## O možnostech autenticity streamovaného divadla

**Pandemie i důsledky vládních nařízení znemožňují divadlům fungovat klasickým způsobem. Nové, alternativní způsoby provozu ovšem zpochybňují neměnnost samotných základů divadla, především žité přítomnosti sdílené herci a publikem. Adaptují se divadelní scény na online prostředí?**

ANNA LUŇÁKOVÁ

Pokud se rozhodnu vytvořit divadelní inscenaci, volím k tomu a priori určité prostředky, kdežto jiné nechám stranou. Podobně pokud chci vytvořit film, předpokládám využití kamery, a pokud chci napsat knihu, neobejdu se bez písma. Zpochybnění této samozřejmosti může vést k tomu, že se koncepty divadla, filmu nebo literatury aktualizují a získají úplně nové obsahy.

Dramatické umění se nyní v této situaci ocitá. Mezi divadelníky se za současné pandemie mluví dokonce o třetí divadelní reformě, historicky navazující na první, kam spadá inscenování Wagnerova *Prstenu Nibelungova* (1876), a druhou, vyvolanou například poetikou Antonina Artauda nebo dokumentem Bertolta Brechta. Objevují se obavy o udržitelnost samotného oboru scénických umění. Oddělení mezinárodní spolupráce Divadelního ústavu pořádá pravidelná online setkání, kde se mimo jiné věnují i následujícímu tématu: „Obrannou reakcí je rychlá adaptace divadelní a taneční tvorby na virtuální prostředí. Je tato hybridní existence v reálném i virtuálním časoprostoru slepou uličkou pro obor, který je založen na živém kontaktu s publikem, nebo pro něj otvírá i nové možnosti a světy?“

### Epidemiologizace divadla

Použití biologických termínů, jako je „adaptace“ nebo „přežití“, není náhodné. Divadlo dlouhodobě myslí i pomocí pojmů, které nejsou vlastní pouze jemu. Mluví se tak o experimentu, podmínkách, prostředí... O divadle je totiž třeba uvažovat jako o živém, neustále se proměňujícím organismu. V současné situaci se divadelníci potýkají nejen s okolnostmi pandemie, ale i s důsledky chaotických vládních rozhodnutí, které jim znemožňují hrát. Není tedy možné provozovat divadlo v takové formě, na jakou jsme zvyklí – živě, bezprostředně před diváky. Zejména při jarní vlně epidemie došlo k tomu, že se představení začala přesouvat do online prostředí, kde se snažila simulovat sdílený čas a prostor. Je třeba ocenit zejména ta divadla, která se pokusila důsledně pracovat se streamováním, čímž prokázala schopnost reflektovat aktuální podmínky – na rozdíl od ostatních scén, které pouze vytáhly z archivů záznamy, mnohdy i několik let staré, a pokoušely se je prodat pod heslem „Kultura žije“. V současnosti je živý stream a zfilmování původně divadelních inscenací již víceméně zaběhnutým řešením.

Streamování je tak impulsem k rozvíjení, respektive k adaptování nových forem a jejich inkluze do pojmu divadla jako takového. Pandemická situace podněcuje k reflexi myšlení o divadle vůbec. Sdílená přítomnost, která by měla být jednou ze základních charakteristik

vztahu jeviště a hlediště, není zaručena pouze tím, že se lidé nacházejí v tomtéž čase ve stejné místnosti. To, že se dvě stě lidí dívá stejným směrem, neznamena, že vidí totéž, natož že si totéž myslí. Specifikovat pojem přítomnosti je vůbec jedním z úkolů, které dnes před divadlem leží. Toho si ale byli vědomi již aktéři první a druhé reformy, kteří kupříkladu kritizovali divadlo pojímané jako podívaná a přítomnost diváků rozšiřovali o „rituální“ prvek spolubytí. Přítomnost, která je podstatou divadla, totiž není pouhý výskyt v časoprostorové, fyzikálně definované skutečnosti. V čem přesně by se tedy měla lišit nadcházející třetí divadelní reforma od dvou předchozích?

### Být online

„Mít nápad není něco obecného,“ říká filosof Gilles Deleuze v přednášce *Qu'est-ce que l'acte de création?* (Co je to akt tvorby?, 2013; dostupné na YouTube). Mít nápad je vzácné a úkolem tvůrce je nalézt, pro který způsob vyjádření se daný nápad nejlépe „hodí“. I proto je tvorba osamělá. Tvůrci jsou z podstaty lidé, kteří odporují stávajícímu. A existují různé způsoby, jak vzdorovat. Divadelní tvůrci mohou ideje přebírat odjinud, ale aby tato výměna nebyla pouze odrazem nedostatku vlastních obsahů, musí zde být něco výsostně divadelního – tvůrčí nápad. Deleuze dále zdůrazňuje, že „není dosud jasný vztah mezi uměleckým dílem a lidmi, kteří ještě neexistují“. Budoucnost scénických umění se stává, je v procesu, a to i ve vztahu k lidem, tvůrcům a divákům, kteří se ještě nenarodili. Nové přístupy (nové ve smyslu „ještě nepojaté za vlastní“) tedy nesmějí být pouhou reakční záležitostí, ale poctivým pokusem pracovat a vyvíjet, takřka ve vědeckém smyslu slova. Život a přežití divadla jsou přímo závislé na adaptovatelnosti jeho organismu na nová dobrodružství, kterým je chtít nechtě vystaveno. A je třeba se ptát, jakým aktem rezistence se projevu je právě divadlo, jestliže je bráno jako pomíjivé kouzlo jednoho večera, a přece přetrvává.

Možnosti divadla v online prostředí nejsou pouze „divadelním problémem“. Vztah online skutečnosti k tomu, co chápeme jako realitu per se, je problém nejen umělecký, ale zejména sociální, politický a obecně kulturní. Je to výzva 21. století, která nám stále roste před očima. Divadlo by nemělo být v šoku z toho, že se musí ze „skutečných“ prostor přesunout do online prostoru, který je dávno součástí běžného materiálního zajištění každé reprízy. Copak se lístky nekupují také na internetu? Copak spolu tvůrci nekomunikují prostřednictvím takzvaně moderních technologií? A copak nevydávají před premiérou trailery, netvoří v grafických programech plakáty a nepublikují

fotografie na sociálních sítích? Zahrnout do přemýšlení o divadle nejen samotnou performanci, ale celý proces vzniku, včetně jeho skutečných materiálních a duchovních podmínek, je nezbytné k tomu, aby se divadlo jako narcis nepodívalo samo nad sebou. Jedině tak nebude online prostor permanentně vnímán jako jakási odvozenina skutečnosti nebo jeho reprezentace, ale vezmeme ho vážně v potaz a vyvodíme z toho patřičné důsledky.

Zdá se, že některé novoty se daleko snáz adaptují v každodenním myšlení, zatímco v uměleckém prostředí potřebují spoustu času a vzduchu, aby se správně pojal. Možná je třeba redefinovat spíš to, co chápeme jako online a digitální, než to, co chápeme pod pojmem divadlo. V současné krizi způsobené nemožností hrát před publikem jde především o jednotlivce, kteří přišli o svou práci a mají závažné existenční problémy, z nichž jim může pomoci právě online prostor, chápáný často jako jakýsi zlý duch doby nebo ztráta. Co si myslí privilegované spolky o tom, že musí změnit svůj modus vivendi, není to nejdůležitější.

### Vzít prostor vážně

Kromě divadelníků trpí ztrátou přítomnosti lidé také prostor, ať už jde o staré dobré kamenné divadlo nebo adaptovaný průmyslový areál. Kvůli vynucené změně formátu přicházejí místa, kde se má zkoušet, pracovat a tvořit, o svou funkci. Přetrvá divadlo jako stavba? Online prostředí bývá často označováno jako nové, ale v čem a proč přesně? Nové je pro divadlo, a to zejména a právě ve vztahu k místu, jeho sdílení. Prostor, který je nutné vybudovat, aby se v něm divadlo mohlo dít, je odlišný od prostoru, který je vytvářen konkrétní performancí zevnitř, jejím prováděním. Zároveň ale jeden nemůže existovat bez druhého, divadlo se skutečně stává divadlem až tehdy, hraje-li se v něm: tehdy, když se prostřednictvím fikce transformuje v náměstí jakéhosi francouzského městečka nebo v zákoutí duše jednoho tanečníka – a divadlem tak být přestává. Kamenné divadlo jako stabilní struktura tak komunikuje s výsostnou proměnlivostí prostoru utvářeného zevnitř performancí. Zároveň je ale idea kamenného divadla tak pozoruhodně ustálená, že se dá přenést i do míst, která ve skutečnosti divadlem vůbec nejsou. Proto je možné hrát v atypickém prostoru a možná i online.

Zjednoduším si to a darwinovsky prohlásím, že ne každý organismus se dokáže adaptovat na nové prostředí... Uhájí si divadlo v současném tlaku svůj prostor? V případě divadla na síti se nelze odvolávat pouze na přítomnost. Autenticita, ručená přítomností, by měla být měřítkem pravdivosti nebo upřímnosti. Jenže autenticita, tak jak bychom ji rádi požadovali, může být lživá. Samotná autenticita není docenitelná ani jako transparence činů, ani jako korespondence se sebou samým, lze uznat jediné autenticitu odvedené práce. Pokud autenticita divadelního představení v současné podobě bude spočívat v tom, že si divadelní organismus nechá narůst nové, virtuální orgány a lidské tělo vystřídá kyborg – budiž. Autenticita – v našem případě například autenticita živého – nemá ke své obhajobě jiný zdroj než pouhý úzus. Samotná snaha být autentický vždy autentická není.

Mít divadelní nápad tedy znamená mít ideu, která musí být realizována právě takto, a nikoliv jinak. V ten moment může být autentická i bez přívlastků. Idea to může být paradoxní – divadelní, a přesto neodpovídající tomu, čím by divadlo mělo být. V posledku by to měla být idea osvobozující. Doufám, že divadlo bude nejen reaktivně, ale i proaktivně, tedy nejen z donucení, ale i na základě vlastní touhy, pátrat po možnostech adaptací v nové situaci.

Autorka je herečka a filosofka.



Divadlu Mít se povedlo se streamováním uspět i u mainstreamového publika už v první koronavirové vlně. Foto Jan Lipovský

# Rodíme se nazí a zbytek je drag

## Fenomén RuPaul's Drag Race



Třináctá série pořadu RuPaul's Drag Race začala 1. ledna 2021. Foto VH1

**Výkladní skříní současného globálního dragu je americká soutěžní reality show RuPaul's Drag Race, vysílaná od roku 2009. Televizní pořad zaštiťený celebritou mezi drag queens, americkým zpěvákem, moderátorem a modelem RuPaulem Charlesem, přenesl někdejší komunitní fenomén do centra mainstreamové popkultury.**

ANETA DORAZILOVÁ

Co dělat na Nový rok, jsem věděla hned. Prvního ledna totiž začala třináctá série pořadu *RuPaul's Drag Race* (od 2009), která výrazně přispěla k diskusím o genderu, sexualitě a sebevyjádření vůbec. Drag se díky ní definitivně přesunul do mainstreamu, kde ve stále okázalejším stylu pokračuje v zábavě i osvětě. Za více než deset let vysílání se z *Drag Race* stal kulturní fenomén, který napomohl normalizaci jiné než heterosexuální orientace a široké veřejnosti zprostředkoval pohled do šatny profesionálních drag queens. Není náhodou, že jeden z opakujících se výroků, které zaznívaly během finálového večera loňské série, zněl: „*RuPaul's Drag Race* už dvánáct let spojuje rodiny dohromady.“ Opakovaně se totiž stává, že v sále sedí příbuzní účinkujících, kteří předtím roky nepromluvili se svým synem, protože se jim zdál moc zženštilý. Nebo se naopak přes videohovor připojí babička, která od dětství svého vnučka podporovala a věřila v jeho talent. *RuPaul's Drag Race* je soutěžní reality série, v níž nejlepší americké drag queens bojují o titul „příští americké drag superstar“. Struktura dílů je pokaždé stejná: nejprve „minivýzva“, poté hlavní výzva, přehlídka na mole a hodnocení porotců. Nakonec přichází na řadu zásadní disciplína, kterou je „lipsyncová bitva“, tedy vystoupení, kdy dvě soutěžící, které byly v plnění výzev nejslabší, musí dokonale napodobit interpretaci vybrané písně. Ta horší pak odchází domů za zvuku nepřeložitelné ikonické hlášky „sashay away“.

### Glamazon

Drag v podání *Drag Race* výrazně přesahuje do současné módy a kultury. V posledních letech už není velký rozdíl mezi kostýmy účinkujících a vysokou módou. Některé drag queens navíc spolupracují přímo s návrháři: Naomi Smalls a Shea Couleé dělají modelky pro Rihanninu značku prádla SavagexFenty, Nina Bo'nina Brown nafotila kampaň pro Gypsy Sport. Také mnoho výrazů ze slovníku drag queens přešlo do obecného užívání – příkladem je novotvar „body-ody-ody“ (výraz pro skvělou postavu), který ve svém posledním hitu používá Meghan Thee Stallion. Díky *Drag Race* si mohli i čeští diváci obohatit slovník o výrazy jako „sissy“ (citlivka), „death drop“ (taneční figura spočívající ve skoku vzad a pádu na zem) nebo „reading“ (trefná urážka).

Supermodelka a hlavní porotkyně Mama Ru, což je RuPaulovo ženské alter ego, je

s výškou 193 centimetrů, obrovskou blond parukou a dvaceticentimetrovými podpatky opravdu nepřehlédnutelnou osobností. Nejvýstižnější je pro ni asi pojmenování „Glamazon“, tvořící název jednoho z RuPaulových největších hudebních hitů. Glamazon (neologismus vytvořený ze slov glamorous a amazon) je krásná vysoká žena, obvykle modelka na přehlídkovém mole, tedy figura, kterou se RuPaul proslavil a díky níž se stal ztělesněním amerického snu. Narodil se do chudé černošské rodiny (jméno Ru je odvozeno od názvu pro základ kreolské omáčky) a v patnácti letech se přestěhoval do Atlanty, kde začal vystupovat jako performer a brzy se zaměřil na drag produkci. Od konce osmdesátých let se věnoval budování své kariéry světově nejznámější drag queen a dnes se dá její *Drag Race* považovat za kulturní mezník. RuPaul se mimo to stal mluvčím kosmetické značky MAC a v rámci její nadace se angažoval v boji proti AIDS, vydal čtrnáct hudebních alb a zahrál si v několika filmech a seriálech. V roce 2017 ho časopis Time zařadil mezi sto nejvlivnějších lidí na světě a ve stejném roce získal hvězdu na hollywoodském chodníku slávy.

V uplynulé dekádě RuPaul pracoval na vzniku a následně rozrůstání svého zábavního impéria. Kromě původní *RuPaul's Drag Race* vzniklo několik spin-off sérií, jako jsou *RuPaul's Drag Race All Stars* (od roku 2012) nebo *Canada's Drag Race* (2020). Vedle toho vznikají i speciály u příležitosti Vánoc či Halloweenu. Samotná soutěž byla devětatřicetkrát nominována a devatenáctkrát oceněna cenou Emmy (například za vynikající hairstyling, za moderování nebo obsazení). V posledních letech nicméně na adresu soutěže zaznívá také kritika, a to i ze strany některých bývalých soutěžících, kteří obviňují pořad z misogynie, nebo dokonce transfobie, a také ze zpronevěření se původním ideálům. Ženy jsou v soutěži zastoupeny pouze jako postavy k napodobování, jež v některých případech může vyznívat negativně, jako pitvoření nebo zesměšňování. Převažuje ovšem nepopíratelně pozitivní vyznění celé show.

### Královny a matky

V novějších řadách *Drag Race* se v šatně během líčení vystupujících stále častěji otvírají náročná témata. Soutěžící se vracejí k traumatům z minulosti a v jejich příbězích

se obvykle opakují podobné momenty: kluk z malého města se od dětství rád převléká nebo tancuje, ale od okolí za to sklízí posměch, následuje šikana ve škole kvůli „zženštilosti“, zavržení rodinou, někdy pokusy o „vyléčení“ konverzní terapií, jindy pokusy o sebevraždu. V posledních dílech mají soutěžící možnost vyslovit veřejně svá přání a vzkazy. Jsou to slova podpory, ve kterých je ale často slyšet i prožitá bolest spojená s odmítnutím a traumatickými zážitky spojenými s trans- a homofobií.

Drag tradičně fungoval jako velká inkluzivní rodina pro lidi, kteří kvůli své orientaci o původní zázemí leckdy přijdou. To je patrné například ze snímku *Paris Is Burning* (1990), který dokumentuje newyorskou ballroom scénu, jejíž součástí byl i drag. Film patřící k proudu New Queer Cinema zobrazuje syrovým způsobem osmdesátá léta, kdy transsexualita a LGBT hnutí ještě zdaleka nebyly tak viditelné jako dnes. Legendy dragu v dokumentu popisují, co jim dala jejich nová „rodina“ (house) a mluví o svých nových „matkách“ (mother of the house). Například Pepper LaBeija se představuje jako „legendární matka domu LaBeija“, která má mnoho dětí, o něž se musí starat. Pro její „děti“ to znamená jednak zázemí a určitou ochranu, jednak povinnost reprezentovat svůj dům a matku, být loajální a hlavně dobře vypadat.

### Tuck and tape

Gender se v dragu jeví jako výsostně performativní kategorie. Jak píše Judith Butler v knize *Závažná těla* (1995, česky 2016), je nepřehlédnutelný a okázalý. Drag queens si přivlastňují femininní, obvykle heterosexuální roli v její extrémní podobě. Tělo a jeho proměna zde slouží jako prostředek dokonalé iluze. Tělo se v dragu stává tím, co se předvádí. V záběrech ze šatny vidíme měnící se těla soutěžících – před přeměnou a po vstupu do nové role, do jiné identity. Sami soutěžící často komentují vzhled ostatních a konstatují, že by je rozhodně nepoznali. Specifické zacházení s tělem v dragu se odráží i v nových slovech – například pro nežádoucí pivní pupek, který se může objevit, pokud účinkující nepoužije korzet (hog body). Také je třeba zamaskovat (tuck and tape) mužské genitálie, aby iluze ženského těla byla dokonalá i v legínách nebo kalhotkách. V dragu je navíc zásadní fyzická kondice, protože jedině silné tělo dokáže odtančit celé vystoupení na podpatcích, dělat splity a death dropy – a hlavně bojovat za svá práva.

*Drag Race* obsahuje také disciplínu zvanou Rodinná podoba, v níž soutěžící převlékají do dragu běžné lidi (členy natáčecího štábu pořadu, fanynky, ale třeba i válečné veterány). Když se figuranti poprvé spatří v převleku, v jejich výrazech je vidět údiv a překvapení. V některých případech se změní i postavení jejich těla, nebo i jiné projevy jejich osobností, což jen potvrzuje, jak je gender nestálý a těžko uchopitelný.

Drag queens ukazují veřejnosti, že jinakost spojená s neznámým a neobvyklým není nebezpečná, naopak může být velmi obohacující. I na mě, jako heterosexuální ženu, mělo sledování soutěže pozitivní vliv, co se týče vztahu k vlastnímu tělu, ženskosti a sexualitě obecně. Stejně jako pro další diváčky a diváky, kteří v dospívání slychali, že jsou „moc“ takoví či onací, bylo i pro mě osvobozující vidět, že se naopak dá ještě přidat a že je v pořádku být vidění a slyšení takoví, jací jsme nebo chceme být. *Drag Race* bojuje proti předsudkům, stereotypům a omezenosti odvahou a drzostí. Zbraně, kterými drag queens posunují hranice toho, na co jsme zvyklí, jsou hlučnost a kýč, za které není třeba se stydět ani omlouvat.

Autorka je psychologka.

# Ošukej mě hráběma, mámo!

## Drag celebrity Trixie Mattel a Katya Zamolodchikova

K největším hvězdám a zároveň nejproduktivnějším drag queens vzešlým ze soutěže RuPaul's Drag Race jsou Katya Zamolodchikova a Trixie Mattel. Dvojice spolu vytvořila vulgární dadaistickou show UNHhhh, recenzní pořad pro Netflix, podcast nebo knihu, v níž radí, jak být moderní ženou.

ŠÁRKA GMITERKOVÁ



Nejsprostší barbína Trixie a prvotřídní ruská štetka Katya v pořadu Trixie & Katya Show. Foto Viceland

Pokud jste ještě neměli tu čest, seznámte se. Yekaterina Petrovna Zamolodchikova (tedy Jekatěrina Petrovna Zamolodčikova) je prvotřídní ruská štetka, které váš tatka při pravidelných návštěvách říká „Katya“ (Katja). Vyrostla v Moskvě, ale až trvalý pobyt v USA otevřel stavidla její všeobjímající sexuality – stran tělesných rozkoší se neštítí ničeho, děsí ji naopak vztahy a kaširovaná romantika. Ruská blondýna je sice promiskuitní, ale také spirituální, byt způsobem připomínajícím spíš balkánskou čarodějnici než pokornou křesťanku. Trixie Mattel je na rozdíl od světoběžnice Katy ryze americkou kráskou, kombinující Barbie růžovou s image country zpěvačky Dolly Parton. Stran vzhledu preferuje retro stylizaci šedesátých a sedmdesátých let s vysokými natupírovanými parukami a mohutnými řasami. V milostných eskapádách trochu zaostává, protože si na rozdíl od své prostopášené kamarádky lebedí ve vztazích a partnerském sexu.

### Ding dong!

Pod platinovými Katyiny parukami, svůdným líčením a dlouhými nehty se trpytkami se skrývá téměř čtyřicetiletý Američan irského původu Brian McCook. Katya se zrodila z jeho fascinace ruskou popkulturou a tamními gymnastkami, ale i z osobních zkušeností s gay eskortem nebo z inspirace komičkami Amy Sedaris či Tracey Ullman. V kontextu drag queens Katya představuje vzácné stvoření, obratně balancující na hraně mezi humorovou nadsázkou a tradiční, téměř klasickou krásou.

Za Trixie s jejím hudebním nadáním a vášní pro výrazný make-up stojí Brian Firkus, třicátník původem z Wisconsinu. Také on přišel s kombinací prvků, která v drag kultuře nemá obdoby. Tato drag queen jako by vypadla z domečku pro panenky, ovšem za zvuků country popěvků a těch nejobhroublejších kleteb. Trixie zpočátku neměla tak jasné vyprofilovanou osobnost a vzezření jako Katya, ale Firkusova pracovitost, obchodní talent i sílící charisma vynesly jeho alter ego mezi globální špičku drag scény.

Trixie a Katya se poprvé setkaly v roce 2015 během natáčení sedmé sezony reality show RuPaul's Drag Race. Ani jedna z nich se nedostala mezi finalistky, obě ale triumfálně prošly výběrovou řadou All Stars, přičemž Katya se probojovala až do finále druhého ročníku, zatímco Trixie zvítězila ve třetí sérii. Navzdory těmto klopotným začátkům dnes nicméně jde o jednu z nejviditelnějších a nejvýdělečnějších drag queens (vedle jmen jako Bianca del Rio, Shangela, Willam nebo Courtney Act).

RuPaula sice nadále respektují, ale od značky Drag Race se víceméně odstříhly a vytvářejí vlastní jedinečný, a přitom rozmanitý mediální obsah. Oproti svým kolegyním a konkurentkám Trixie s Katyou dovedou dlouhodobě pracovat ve dvojici. I když jde o rozdílné osobnosti, společné projekty posilují jejich silné stránky.

### UNHhhh

Říká se, že z RuPaul's Drag Race nevycházejí vítězové a poražení – kdokoli se objeví v růžové „prcovně“, zažije skokový nárůst popularity a získá výjimečné kariérní možnosti. Reality show se o účastnice stará i nějakou dobu po odvysílání dané epizody. Ty nejzajímavější soutěžící vyšle na turné a s dalšími naváže spolupráci na specializované drag VOD platformě WOW Presents Plus. Protože se Drag Race snaží zamezit jakýmkoliv hovoru mezi queens, které by unikly pozornosti kamer a mikrofonů, po skončení natáčení se otevírá prostor pro vznik trvalých přátelství a osobních vazeb. Úspěšná série UNHhhh tak vznikla zcela neplánovaně a spontánně, v důsledku rozvíjejícího se kamarádství mezi dvěma vyřazenými soutěžícími. Vysílá se od roku 2017 a neustále zvětšuje jak svoji fanouškovskou základnu, tak význam v kontextu populární kultury. Letos show získala cenu Streamy, která se udílí za pozoruhodné počiny na poli on-line obsahu, konkrétně v kategorii nejlepší neskrupovaný pořad.

Jak už samotný název UNHhhh napovídá, Trixie s Katyou do diváků necpou žádná moudra a někdy se pro smích nevzmůžou ani na celou větu. I když ale čtvrt hodinové epizody na první pohled působí jako totální anarchie, show má danou a léty cizelovanou strukturu. Po úvodní krátké scéně nebo rozhovoru se obě protagonistky představí, pokaždé ale jinak. Například: „Jsem osmý den v týdnu, po kterém tak toužíš, ty jedna vytížená mamko!“ „A já jsem to umělý péro, který Nicole Kidman přetáhla tenisovou raketou v seriálu Sedmilhářky.“ Následně divákům připomenou, že budou mluvit, o čem se jim zachce, protože show patří pouze jim a nikomu jinému. Každý díl má sice řešit dané téma, nicméně Trixie s Katyou skrz roztodivné asociace odbíhají k nejružnějším bizarním souvislostem. Příkladem je díl věnovaný nakupování. Ani ne dvě minuty po začátku Katya zmíní, že její sestra pracovala v obchodě s dětským oblečením, kde v kabinkách pravidelně zůstávaly výkaly – a následující osm minut je plných fekálního humoru, který s výchozím tématem má jen pramálo společného. I když se v UNHhhh rozebírá i toxická maskulinita

nebo cenzura, namísto politické satiry se jedná spíš o potlach dvou rozjívěných kamarádek, které před sebou nemají žádná tajemství. Jejich humor je vulgární, sexuálně explicitní a juvenilní, ale také očistný. Řada fanoušků přiznává, že právě absurdita a odzbrojující lehkost UNHhhh jim umožnila překlenout složité životní období – deprese, chemoterapii nebo rok 2020.

### Drogy, porno, kosmetika

V druhé polovině roku 2017 se populární série ujala americká kabelová televize Vice-land, která UNHhhh přejmenovala na Trixie & Katya Show, nastavila týdenní frekvenci a zhruba o deset minut delší stopáž. Následovník UNHhhh však postrádal dřívější radikální svobodu a obě queens se musely pevně držet vytyčených témat. Ani vizuální lifting pořadu zrovna neprospěl, neboť se od rozpočítaných memů posunul ke kýčovitým animacím v duchu MTV devadesátých let. Natáčení poznamenal také Katyín kolaps v důsledku závislosti na stimulantech. Průběh následujících měsíců zachycuje dokument Moving Parts (2019): Trixie Mattel nahrává hudební album, vyráží na turné, vyhrává třetí řadu All Stars, ale hlavně čelí možné ztrátě své výjimečné přítelkyně. Katya nejenže opouští drag na dobu neurčitou a nechává Trixie napospas rozjeté produkci, ale navíc ji bombarduje posměšnými zprávami. Svým empatickým tónem i citelnou melancholií se snímek liší od většiny dokumentů o životě drag queens (příkladem je série Dancing Queen, 2018, o tanečním studiu Alyssy Edwards) a připomíná spíš ponory do soukromí známých celebrit (třeba snímek Gaga: Five Foot Two, 2017).

Dokument Moving Parts v závěru naznačuje, že k sobě Trixie s Katyou znovu hledají cestu – v době premiéry jsme už ale věděli, že kamarádky turbulentní období ustály. Momentálně se uzavírá pátá sezona UNHhhh a nic nenasvědčuje tomu, že bychom o pravidelnou dávku potrhleho humoru měli v budoucnu přijít. Trixie s Katyou loni také navázaly spolupráci s Netflixem, pro nějž společně hodnotí jeho nejnovější produkci. Zdá se ale, že Netflix nebude pokaždé tolerovat jejich přisprostly slovník. Nedávno tak stáhl epizodu, v níž queens hodnotí jeden díl antologie Dolly Parton: Hra na city (Dolly Parton's Heartstrings, 2019) a Trixie vloží zpěvačce do úst větu: „Zdá se mi, že celá chodba páchne mrdkou“, načež obě vyprsknou smíchy.

Loňský rok byl pro dvojici každopádně úspěšný. V polovině července vydaly příručku Trixie's and Katya's Guide to Modern Womanhood (Jak být moderní ženou podle Trixie a Katy). Výpravná publikace přináší ty nejlepší rady a doporučení v oblastech, v nichž se obě queens cítí dostatečně fundované. Kromě paruk, make-upu nebo osobní hygieny se tak dostalo i na alkohol a drogy, tedy doménu Katy, jež o nich dovede psát bez moralizování, zato s poučeným, suše zábavným nadhledem. Mimo to se dvojice drag queens pustila do vlastního podcastu. Zatímco na knižní trh nebo VOD platformy proniknou jen ty nejvýraznější drag queens, mluvené slovo představuje mnohem schůdnější cestu pro mediální prezentaci a zvláště se v této oblasti daří dvojicím: Willam a Alaska Thundefuck společně moderují pořad Race Chaser, který probírá vše kolem Drag Race, Bob the Drag Queen a Monét X Change uvádějí komediální podcast Sibling Rivalry a Trixie s Katyou rozšířily své portfolio o pořad The Bald and The Beautiful, v němž s hosty diskutují nejen o dragu, ale také o pornografii nebo kosmetickém průmyslu. Jak poznamenal Bob the Drag Queen, na co tyhle dvě blondýny sáhnou, to se promění ve zlato. Anebo v pořádně natupírovanou, ornamentálně stylizovanou paruku.

Autorka je filmová publicistka.

L

LISTY

dvoměsíčník  
pro kulturu a dialog

www.listy.cz

50. ročník

číslo 6/2020

vyšlo 17. prosince

- Pavel Rychetský: Lidská práva a svobody ve vzájemné konfrontaci
- Heda Čepelová, Miroslav Jašurek: Jak zvládnout nedůvěru k vakcíně? Obětovat syna
- Jan Rychlík: K legalitě minulého režimu a jeho podpoře v 50. letech
- Vladimír Špidla: Budoucnost levice v odhodlání k mocenskému zápasu
- Juraj Buzalka: Permanencia populizmu?
- Adam Szostkiewicz: Polský podzim
- Zdeněk Vašek: Po Bílé hoře se české země zcela proměnily
- Hana Rysová: Nejdůležitější země (fotografie)
- Olga Hostovská: Jiný Julius Fučík
- Václav Jamek, Alena Wagnerová, Ondřej Vaculík, Tomáš Horváth ad. (fejetony)

L

LISTY

6

STY

Předplaťte si 51. ročník Listů

buď na [www.listy.cz](http://www.listy.cz),

nebo e-mailem: [redakce@listy.cz](mailto:redakce@listy.cz), či přímo u distribuční firmy SEND – předplatné: [send@send.cz](mailto:send@send.cz)

roční předplatné je 438 Kč

inzerce

# Ženy v dragu

## Drag kings, female drag queens a transgender drag

**Drag není jen mužskou záležitostí. Vedle drag queens existuje i dlouhá tradice žen převlékajících se za muže, případně za jiné ženy, a také transgender drag. Tyto oblasti ale zůstávají na okraji zájmu – pozornost veřejnosti i zábavního průmyslu se soustředí na mužský crossdressing.**

ANTONÍN TESAŘ

„Jakmile drag neprovozují muži, vytrácí se z něj riziko a ironie. V jádru jde totiž o společenský postoj a vztyčený prostředník namířený vůči kultuře, v níž muži dominují. Pro muže, kteří se dragu věnují, je to opravdový punk, protože to znamená odmítnutí maskulinity.“ Paradoxní výrok, který vylučuje ženy z dragu ve jménu boje proti mužské dominanci, pronesl RuPaul Charles roku 2018 v rozhovoru pro Guardian a v drag komunitě vyvolal značnou kontroverzi. RuPaul takto reagoval na otázku, proč ve své reality show *RuPaul's Drag Race* nedává prostor menšinovým formám dragu, které provozují biologické ženy a translidé. V situaci, kdy *Drag Race* v podstatě globálně určuje, co to drag je a jak by se měl dělat, je to svým způsobem diskriminační trend a s tímto problémem se RuPaul nejspíš bude muset dřív nebo později vyrovnat.

### Víc než iluze

Soutěž *RuPaul's Drag Race* znamenala pro drag revoluci. Z pozice subkulturního fenoménu, který měl u většinového publika vesměs status vysmívané, demonizované nebo všelijak jinak degradované freak show, se díky RuPaulovu pořadu dostal do centra mainstreamové zábavy. Pro mnoho lidí – samozřejmě mimo část LGBTQ+ komunity – byl *Drag Race* prvním a určujícím kontaktem s dragem a po dvanácti odvysílaných sezonách soutěž vytvořila výrazný normativ pro celou scénu. RuPaul tedy na jednu stranu vytáhl drag z undergroundu, na stranu druhou ho ale také výrazně proměnil a standardizoval. Od drag queens se nyní očekává, že budou splňovat kritéria, z nichž některá pro ně dříve nebyla vůbec typická. Do soutěže se totiž dostanou jen výjimečně úspěšné a movité queens, které za drag utrácí tisíce dolarů a věnují mu extrémní množství času. Ani vzájemné porovnávání soutěžících, kteří bodují v jednotlivých disciplínách, není něco, s čím bychom se v drag shows běžně setkali. Poněkud nelítostný profesionalismus, perfekcionismus a komparativnost ve skutečnosti na drag scéně nejsou nikde tak silné jako právě v RuPaulově soutěži. Jinak je drag spíš komplexní performance, která může mít mnoho významů, od společenského aktivismu přes hru s vlastní genderovou identitou až po de facto převtělení se v jinou bytost, vymknutou z běžných společenských rolí. Spoustě drag performerů navíc příliš nesejde na tom, nakolik dokonalou iluzi ženského těla vytvoří, jak luxusní nebo extravagantní jsou jejich šaty nebo zda předvedou dokonalou show.

V tomto kontextu pak dává mnohem větší smysl i fenomén „ženského dragu“. Pokud bychom drag chápali jako kompetitivní disciplínu, kde se muži oblékají jako ženy, působil by ženský drag jako absurdní kategorie. Proti takovému pojetí je ale i samotný RuPaul, který ve zmíněném rozhovoru podotkl: „Nemám rád, když se za drag považuje oblékání ženských šatů... Ženy se ve skutečnosti neoblékají jako my. My nosíme hyperfemininní šaty, reprezentující umělou ideu, kterou si

naše kultura vytvořila o ženství.“ Taková charakteristika ovšem otevírá dveře jedné variantě ženského dragu, kterou ostatně může občas zahlédnout i v *Drag Race*. Soutěžící totiž občas převlékají do dragu namísto sebe figuranty, což mohou být i ženy (například v první sezoně *RuPaul's Drag Race UK* šlo o matky a sestry soutěžících, ve speciálu *RuPaul's Secret Celebrity Drag Race* zase o celebrity). Ženy oblečené do dragu při těchto příležitostech často mluví o podobných emocích, jaké popisují i mužští performe-

### Sezona čarodějnice

Hororové přirovnání je namístě i proto, že jistá linie dragu má s monstrozitou mnohem víc společného než s hyperfeminitou. Zatímco *Drag Race* je svým campovým vizuálem, ale často i humorem šitý na míru mužským gay performerům, alternativní televizní drag soutěž *The Boulet Brothers' Dragula* se zaměřuje právě na strašidelný drag. Namísto lipsyncu se v něm setkáme s disciplínami typu „kdo déle vydrží ležet v rakvi, do které padá hlína plná brouků“ nebo „kdo si nechá vytetovat horší



Drag king Landon Cider v soutěži The Boulet Brothers' Dragula. Foto OutTV

ři – o osvobozujícím a sebevědomém pocitu, o vystoupení z vlastní osoby, jejíž součástí jsou i tělesné parametry a styl oblékání či líčení. Zároveň to pro ně znamená objevení nové identity, která jim není ani cizí, ani úplně vlastní. A to je také důvod, proč se řada performerů libovolného pohlaví dragu věnuje. Jestliže RuPaul v jednom díle *Drag Race* přirovnává drag k umění iluzionistů, pak smyslem této iluze není nápodoba, ale kompletní transformace. Nejde tu o oblékání vlčí kůže, ale o plnohodnotnou proměnu ve vlkodlaka.

kérku“. Vítězkou poslední, třetí sezony (přiznačně pojmenované Season of the Witch) se stala Landon Cider, první cis žena, která v této soutěži účinkovala. Landon Cider je zároveň reprezentantkou nejobvyklejšího druhu ženského dragu, totiž kategorie drag king.

Tradice ženského crossdressingu je stejně věkovitá jako mužský drag a také ji bychom mohli sledovat v dějinách umění a popkultury (bizarním příkladem z české kinematografie je mužská role Věry Ferbasové ve snímku *Venoušek a Stázička* z roku 1939). Také ženský drag má své hrdinky a zlomové

osobnosti, jakou byla „butch“ lesba Stormé DeLarverie, která se účastnila stonewallských nepokojů, či skotská pořadatelka drag workshopů Diane Torr. Na současné scéně najdeme pestrou směs drag kings, od monstrozních postav typu Landon Cider či Koco Caine přes rockabilly kinga Bucka Wylda až po hvězdu kultivovaného asijsko-amerického dragu Dr. Wanga Newtona. Mezi drag kings přitom najdeme jak cis performerky, tak trans umělce. Největší hvězdy této kategorie, jako komik a „nejtvrději pracující muž ve středních letech v šoubyznysu“ Murray Hill, hudebnice Justin Vivian Bond nebo všestranný performer Lipsynca dokonce odmítají jak kategorii dragu, tak pozici queer performerů a aspirují na status mainstreamových umělců bez dalších přívlastků. Přesto tato oblast stojí ve stínu mužského dragu, a to do té míry, že slovo drag většina lidí chápe jako disciplínu zahrnující pouze muže v ženských šatech.

### Drag patří všem

Ještě komplikovanější je pozice žen provozujících ženský drag. Tato kategorie má několik názvů, jako female drag queen, bio queen či hyper queen, nebo poněkud dehonestující označení faux queen. Také v tomto případě můžeme sledovat historii hluboko do minulosti a na dnešní scéně najdeme výrazné osobnosti. Například Creme Fatale je špičková queen, která spolupracovala s hvězdami z *RuPaul's Drag Race*, Georgie Bee si libuje v campové estetice a Yoko Fomo je zase hvězdou londýnských alternativních klubů. V reakci na RuPaulovy komentáře se mnoho těchto performerek ozvalo, aby promluvily o diskriminaci, která na drag scéně panuje. Mužské queens se k ženám v dragu mnohdy chovají s despektem, odmítají je uznat, podceňují jejich práci nebo je přímo urážejí.

Hlavní praktický problém, který z RuPaulových postojů plyne, spočívá v tom, že se *Drag Race* stal vlajkovou lodí dragu v globální popkultuře. Pokud nedává prostor ženskému dragu, dělá z něj automaticky alternativní, druhořadou nebo dokonce neviditelnou kategorii. Není divu, že se novější soutěžní reality show spojené s dragem vůči RuPaulovi vymezují právě tím, že dávají prostor „všem formám dragu“. Například hvězda *Drag Race* Trinity the Tuck to deklarovala jako program své vlastní soutěžní série *Love for the Arts*, jejíž první sezona byla uvedena v loňském roce. Měl se jí zúčastnit i slavný drag king Spikey van Dykey, který nicméně na poslední chvíli z osobních důvodů účast odmítl. V další inkluzivní drag soutěži, novozélandské show *House of Drag*, zase exceloval trans performer Hugo Grrrl. Oproti tomu v *Drag Race* zatím dostaly prostor pouze trans ženy, a to jen výjimečně. Jedinou soutěžící, která se v soutěži objevila po tranzici, je performerka Gia Gunn, a sice ve čtvrté sezoně *RuPaul's Drag Race All Stars*, ovšem jen díky tomu, že dříve účinkovala už v hlavní sérii. RuPaul sice prohlásil, že do budoucna nevylučuje, že se ženský drag v jeho pořadu objeví. Aktuálně ohlásil, že v připravované třinácté sezoně *Drag Race*, která se začíná vysílat 1. ledna, se mezi soutěžícími vyskytne transgender muž s přezdívkou Gottmilk.

# Muži v negližé

## Historie dragu v kinematografii

**Drag je coby performance zahrnující převlékání se za osobu jiného genderu pevně spjatý nejen se subkulturou, ale také se zábavními průmysly. V kinematografii se crossdressing objevuje už v raném období a v současnosti se tato tradice, již lze sledovat celé 20. století, dále rozvíjí.**

TEREZA BOCHINOVÁ

Z období němé kinematografie se dochovalo hned několik snímků využívajících drag v hlavní dějové lince. Jedním z prvních takových filmů je dílo francouzské tvůrkyně Alice Guy-Blaché *Prvotřídní porodní bába* (Sage-femme de première classe, 1902), kde postavu nastávajícího tatínka hraje sama režisérka. Král grotesky Charlie Chaplin si obléká ženské šaty hned ve třech filmech: *Chaplin manželkou* (A Busy Day, 1914), *Chaplin herečkou* (The Masquerader, 1914) a *Chaplin dokonalou dámou* (A Woman, 1915). Drag superstar této doby Julian Eltinge proslul jako ženský imitátor na divadelních prknech a následně natočil několik celovečerních filmů včetně mnohokrát přestříhaného *The Isle of Love* (Ostrov lásky, 1922), ve kterém hraje po boku dobového sexsymbolu Rudolpha Valentina. Již v těchto raných snímcích jsou k vidění zápletky, které budou drag doprovázet v klasickém hollywoodském narativu.

### Nikdo není dokonalý

Období počátku třicátých let 20. století známé jako „Pansy Craze“, ve kterém byl drag ve Spojených státech vyhledávanou formou zábavy, skončilo roku 1933, kdy americkou společnost zachvátila morální panika. Hollywoodský filmový průmysl reagoval zavedením Produkčního kodexu, který zakazoval zobrazování „odvážných“ témat. Vyjadřování vlastní individuality či sexuality pomocí

queer hrdinů. Ti velice často tragicky umírají nebo jsou za padouchy. Tyto negativní konotace ovlivnily i pozdější vývoj hollywoodské studiové produkce v době, kdy byl Produkční kodex nahrazen ratingovým systémem pro filmy.. Ozvuky Normana Batese z Hitchcockova *Psycha* (1960) můžeme nacházet i u postav z pozdějších filmů, třeba u Buffala Billa, sériového vraha z *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs, 1991), který se kromě brutálních vražd věnuje i převlékání za ženu.

### Realness

Reakce queer komunity na negativní portréty se projevila v nezávislé produkci. Filmy provokatéra Johna Waterse, jako *Růžoví plameňáci* (Pink Flamingos, 1972), *Female Trouble* (1974) nebo *Lak na vlasy* (Hairspray, 1988), kousavě satirizovaly dobové maloměstské hodnoty a zároveň zajistily nesmrtelnost drag queen Divine. Filmový muzikál *The Rocky Horror Picture Show* (1975) si prostřednictvím postavy Dr. Franka-N-Furtera rafinovaně pohrává se stereotypním padouštvím queer postav a díky svému kultovnímu statusu dodnes zviditelňuje drag mnoha divákům.

Serióznější pohled přinesla tvorba dokumentární, která především v turbulentních historických obdobích nahlížela do zákulisí queer subkultury. Dokument *The Queen* (Královna, 1968) vznikl během takzvané sexuální revoluce, jen pár měsíců před Stonewallským

Ursulu v disneyovce *Malá mořská víla* (Little Mermaid, 1989), jež byla mimo jiné inspirována Watersovou múzou Divine. V osmdesátých a devadesátých letech se objevuje hned několik velkorozpočtových filmů implementujících drag oběma výše naznačenými způsoby. *Tootsie* (1982) s Dustinem Hoffmanem a *Mrs. Doubtfire* (1993) s Robinem Williamsem se vrací k tradici převlekových komedií klasického Hollywoodu. Objevují se ale také studiové snímky, které se zabývají dragem jako takovým. *Dobrodružství Priscilly, královny pouště* (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994), road movie o třech drag queens v podání Huga Weavinga, Guye Pearce a Terence Stampy, se stalo australským diváckým hitem a následně získalo hned několik prestižních ocenění včetně Oscara za nejlepší kostýmy. Hollywood reagoval titulem *Tři muži v negližé* (To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar, 1995) s Patrickem Swayzem, Wesleyem Snipesem a Johnem Leguizamem.

Vzájemný vliv dragu a popkultury se projevil i v muzikálu *Hedwig And the Angry Inch* (1998), který se roku 2001 dočkal zfilmování a v následující dekádě znovuvedení přímo na Broadwayi s Neilem Patrickem Harrisem v hlavní roli. Britský snímek *Kinky Boots* (Výstřední boty, 2005) o obuvníkovi zaplňujícím mezeru na trhu díky spolupráci s drag queen Lolou (Chiwetel Ejiofor) byl převeden do muzikálové podoby roku 2012 a v roli Loly



Muzikál The Rocky Horror Picture Show si pohrává se stereotypním padouštvím queer postav. Foto 20th Century Fox

odívání překračujícího gender se stalo potíranou oplzlostí. Jako vedlejší vyprávěcí prostředek se drag přesto v klasických hollywoodských filmech objevoval. Fungoval primárně jako komický prvek, ale občas se stal jediným řešením spletitých problémů filmových postav. Přestrojení se za jiné pohlaví vidíme ve snímcích *Sylvia Scarlett* (1935) s Katharine Hepburnovou, *I Was a Male War Bride* (Byl jsem mužská válečná nevěsta, 1949) s Carym Grantem, ale také v české komedii *Holka, nebo kluk?* (1938) s Adinou Mandlovou. Odložení dragu v těchto příbězích zpravidla předchází naplnění heterosexuálního vztahu, což odvrací případné pohoršení publika. Výjimku tvoří poslední scéna filmu *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot, 1959), v níž po odmítnutí sňatku, motivovaném prostým faktem, že jde o dva muže, následuje ikonická replika: „Nikdo není dokonalý.“

Temnější stranu queer codingu představuje tendence demonizovat postavy, které nezapadaly do nukleární bílé společnosti. Pravidla Produkčního kodexu tak například podněcovala k eliminaci nebo přímo potrestání

mi nepokoji, a na pozadí drag soutěže krásy ukazuje výrazné rasové pnutí v gay komunitě. Snímek *Paris Is Burning* (1990) režisérky Jennie Livingstonové zachycuje dynamický vývoj dragu v osmdesátých letech během pandemie AIDS. Snímek mapuje struktury pevně semknuté komunity, která byla pro mnohé novou rodinou, a problematizuje otázku sociální třídy, ale také rasy – drag queens se totiž snaží nejen překročit z jednoho genderu do druhého, ale také dosáhnout ideálu krásy nastaveného kulturou WASP (bílých protestantů anglosaského původu). Navzdory nespornému a trvalému významu obou titulů šlo nicméně stále o pohledy outsiderů. Drag queens zde sice mohly otevřeně hovořit o své kultuře, avšak vnější perspektiva je očividná i třeba v téměř slovníkových výkladech termínů.

### Královny pouště

Drag je v neustálém dialogu s mainstreamem – queens si berou inspiraci z dobových hollywoodských hvězd, a naopak drag kultúra zpětně ovlivňuje popkulturu, od voguingu v Madonniných klipech až po čarodějnic

se tehdy objevil Billy Porter. Jak ovšem vyplývá z uvedeného obsazení vybraných převlekových komedií i melodramat, autentická reprezentace dragu trvale narážela na systémové brzdy velkých filmových průmyslů, které prakticky znemožňovaly dané role obsadit opravdovými drag umělci.

Současné zobrazování dragu na stříbrném plátně se vyznačuje snahou o inkluzi. Dokument *Kiki* (2016) vytvořil Twiggy Pucci Garçon, sám člen drag komunity, a počítá s předešlou znalostí tématu. Filmy jako *Tangerine* (2015) nebo *Já, knedlíček* (Dumplin', 2018) využívají dragu coby symbolu sebevyjádření a do rolí obsazují autentické drag queens. Tón debatám o terminologii a míře fluidity genderu nicméně udávají bílí homosexuální muži z vyšší třídy, jako například tvůrce Ryan Murphy se svým seriálem *Pose* (od roku 2018). Ačkoli do inkuzivní utopie máme stále daleko, je evidentní, že drag byl po celou dobu své existence dynamickou formou pro ohýbání genderových, kulturních i společenských norem, a tuto pozici nehodlá opustit – ani v kinematografii.

Autorka je interní doktorandka FAV MU.

# Velký růžový kus masa

## Drag queens a pop mezi simulací a anarchií

**Výrazná stylizace popových hvězd se často neomezuje jen na koncertní show, ale stává se trvalou součástí jejich skutečných či domnělých životů. A právě v prolnutí umělosti s identitou tkví radikalita popu: ukazuje totiž, jak blízko má formování genderu k práci s žánrovými konvencemi – včetně možnosti jejich přepsání či popření.**

ONDŘEJ KLIMEŠ

Záběry z koncertů disko hvězdy osmdesátých let a filmové „královny špíny“ Divine jsou dodnes působivé, ačkoli už se z nich staly historické dokumenty. Záznam studiového provedení skladby Shake It Up, natočený v únoru 1982 pro holandský televizní pořad *Top Pop*, začíná detailem zpěvaččiny masité tváře pokryté nánosem ličidel. Ostří kontura rtěnky připomíná postpunkové módní kreace, zato masivní linky obočí v polovině zpceného čela odkazují ke karnevalové podívané, v níž estetika uvolňuje prostor excesivnímu tělu. Ztěžka oddechující odulou postavu v platinové paruce uvádí do pohybu rytmus hi-NRG, subžánru, který v roce 1977 proslavila Donna Summer a o rok později také první komerčně úspěšná popová drag queen Sylvester. Po hudební stránce tedy Divine s ničím originálním nepřišla. Výjimečný ovšem byl její způsob performování žánrové – a zároveň genderové – role popové divy. Zatímco androgynní Sylvester se v klipu k singlu You Make Me Feel (Mighty Real) objevuje jednou jako dívka s chlapeckou vizáží, podruhé jako zženštilý mladík v bílém obleku, který se elegantně ovívá vějířem, Divine svou stylizaci zakládá na uvolňování tělesné energie a vulgárním humoru. Než se dá do zpěvu, doširoka otvírá ústa a v těžko popsatelné grimase vytlačuje jazyk směrem k zubům. Vzápětí se ozve chraptavý, nepokrytý maskulinní vokál. Oběžní drag queen tančí mezi papundeklovými sloupy, které se postupně kácejí.

### Kopie a originál

Nezávislý filmař John Waters, který svého přítele Harrise Glenna Milsteada v polovině šedesátých let překřtil na Divine a v jehož snímcích se tento gay a bývalý kadeřník z Baltimoru proslavil, o své herecké hvězdě prohlásil, že „udělala z dragu anarchii“. To je cenná připomínka. Naznačuje totiž, že drag sám o sobě anarchický není, neboť má (jako každá nápodoba) svůj řád – v tomto případě žánrová a genderová pravidla založená na překrývání identit. Krajním příkladem žánrové a genderové sebedisciplinace jsou impersonátoři slavných zpěvaček, pro něž je typické zaměření na „kanonickou“ reprezentaci ztělesňované osoby a omezení transgenderové role na konkrétní show, což je zvlášť patrné, pokud se crossdressing pojí s playbackem. Ten drag queens svým způsobem oživuje – hudba uvádí dvojníky do pohybu a nápodoba zpěvu dodává jejich tvářím výraz. V praxi zábavního průmyslu se tato rituální činnost často redukuje na soutěžení v simulaci, nesmíme ale přehlížet ani paradoxní, romantickou dimenzi těchto performancí.

Na jedné straně lze na drag queens pohlížet jako na kopie usilující o maximální věrnost originálu, o dočasnou identifikaci se svým předobrazem za pomoci příznané umělých stylizačních prostředků. Na straně druhé je třeba vidět, že „originál“ v této

relaci představuje popstar, jež je sama produktem stylizace, a to často vyloženě artifičním – jako Cher, která se díky tomu stala gay ikonou, nebo Lady Gaga, jež tuto dynamiku převzala jako hotovou strategii. V obou případech jde o uměle vytvořené, deformované obrazy ženy, respektive o hyperboly určitých aspektů femininity. Z tohoto hlediska nejsou vystoupení drag queens jen oslavou popového řemesla, včetně fetišizace všemožných atributů žánrové stylizace, ale také svátkem umělosti. Judith Butler, známá svým konceptem genderové performativity, v této souvislosti zmiňuje oblibu písně You Make Me Feel Like a Natural Woman mezi drag queens a dovozuje, že ona „přirozená žena“ je od počátku simulakrum, pojem tvořený nekonečnou řadou kopií.

### Práce na modelce

Fenomén drag queens se jako implicitní kritika přirozenosti genderu stal efektivním vehikulem LGBT kontrakultury, zároveň ale odráží genderové – a žánrové – konvence. Zosobněním této polohy dragu je RuPaul. V klipu k průlomovému hitu Supermodel (You Better Work) z roku 1992, jehož podtitul rozhodně nelze podceňovat, vystupuje v roli modelky, tedy jako kopie, ale také předobraz. RuPaul kráčí městem jako po přehlídkovém molu, pózuje pro fotografie a usmívá se do objektivu – zkrátka tvrdě pracuje na své image, stejně jako Linda Evangelista nebo Naomi Campbell, o nichž zpívá. Drag queen nové generace už nezůstává vězet v pokleslosti a estetice campu, protože si osvojila technologii „stávání se ženou“ natolik, že splňuje všechny nároky na reprezentaci „supermodelky“, samozřejmě včetně její výrazné sexualizace.

Právě toto pojetí dragu, které by se dalo charakterizovat jako „tvrdá práce na modelce“, se – mimo jiné i zásluhou televizní soutěže *RuPaul's Drag Race* – etablovalo v mainstreamu a dnes se s drag queens setkáme nejen na módních přehlídkách, ale třeba i v reklamě na Pepsi. Mezi „Drag Race queens“, které si v současnosti budují hudební kariéru a doufají, že jim celospolečenské uznání LGBT komunity otevře dveře ke komerčnímu úspěchu, představují výrazné postavy Alaska Thunderfuck se svou dekadentně glitterovou stylizací, Sharon Needles, která vsadila na zombie kostýmy, nebo Adore Delano, mísící dance pop s prvky grunge. Většina této produkce se ale orientuje na autotune a zakonzervovaná popová schémata. RuPaul tak pomohl ustanovit v podstatě kanonický žánr – zastarávající a jen zvolna absorbující dobové trendy. A totéž platí o prezentaci genderu: princip převrácení či zvrstvení identit přetrvává, mění se jen repertoár gest a převleků, jimiž lze aproprivovat ženskou identitu.

Problematický není jen fakt, že se při tom z dragu snadno stává kýč, ale především, že se pracuje s anachronním, v zásadě binárním pojetím genderové identity, založeným na více či méně groteskní hře zrcadlení. Oproti tomu dnešní myšlení klade důraz na fluidní pojetí genderu, který je sice rovněž performativní, přesahuje však limity dvousměrných transgenderových operací prováděných na půdorysu tradiční společensko-medicínské definice pohlaví. Ve stylizaci hudebnic, jako jsou Arca nebo Sophie, se tak postžánrový přístup k tvorbě prolíná s formováním postgenderové identity: zrcadlení se třští, ztrácí se touha splynout se svým předobrazem – zmizela ona hladká, reflexivní hladina, ve které narcistní monstrum marně hledalo svou pravou podobu, aby ji pak nacházelo v obrazu druhého. Dokonce i taková hvězda jako brazilský hudebník a drag queen Pabllo Vittar směšuje



Divine. Foto Tom Gates

genderové prvky záměrně chaotickým způsobem a během koncertu se náhle vysvléká z šatů – ne však proto, aby se odhalil, ale aby ukázal, že hranice mezi identitou a maskou zmizela.

### Podívej se na mě

Divine, která existovala pouze na pódiu, se mimo scénu měnila v obtloustlého gaye, který ještě krátce před smrtí, na premiéře *Laku na vlasy* (Hairspray, 1988), připomínal „velký růžový kus masa“, jak v dokumentu *I am Divine* (2013) prohlašuje jeden z pamětníků. Tím se vracíme k dvojznačné – radostně pokleslé – povaze jevištní show, u které jsme se zastavili v úvodu. Ze zpětného pohledu je patrné, že Divine nepůsobí radikálním a zároveň osvobodivým dojmem jen díky genderové konverzi. Místo pro „anarchii“ zde neotvíral samotný drag, ale trashová estetika, jejíž součástí byla programová práce s ošklivostí a excitem. V tomto ohledu Divine navazovala na psychedelické divadlo The Cockettes a samozřejmě také na zkušenost s Watersovým režírováním pokleslosti, včetně proslulé koprofágní scény v *Růžových plameňácích* (Pink Flamingos, 1972). Zřetelná jsou i pojítka s newyorským undergroundem počátku sedmdesátých let – nejen s transgenderovými hvězdami Warholových

filmů, ale také s prepunkovým hudebníkem Waynem Countym, jenž se stylizoval do podoby „rock’n’rollové Kleopatry“.

Divine k této avantgardní, esteticky objektivní a emancipační práci s těly, která se vymyká hranicím „dobrého vkusu“, přidala zdánlivě nevinný prvek: svoji obezitu. Důležité ovšem je, že ji zvýznamňuje – nebo lépe řečeno zúročuje – jako odchylku. Na rozdíl od *Drag Race* zde totiž nejde o rozšiřování tělesné normativity, ale spíš o její anarchické podvrácení. Ve videoklipu ke skladbě I'm So Beautiful z roku 1984, který je zasazen do symbolických – a opět laciných – kulis tvořených dveřmi a zrcadly, si Divine jako vždycky vystačí s několika působivými gesty, tentokrát ale prsní vycpávky už zcela nepokryté upozadilo obří břicho, tvořící střed scény jako jakési rezonanční těleso zesilující všechny nevyhnutelné nesrovnalosti monstrózního, zvrstveného těla, které se drag queens obvykle snaží maskovat. Divine zpívá o tom, že v noci vyrazí do ulic, pořádně to rozjede a zastíní všechny kolem, protože „nikdo není lepší“ než ona: „Jsem tak krásná./ Věř mi, že jsem krásná! Copak to nevidíš?/ Podívej se na mě!/ Řekla jsem, že jsem krásná!/ A těší mě, jestli to vidíš stejně.“ Ve skutečnosti se Divine neobešla bez ošklivosti, ale v něčem měla pravdu: žádná drag queen nebyla lepší.

# Ztělesňuju své pravé já

## S Chi Chi Tornádo o dragu a travesti u nás

**Petr Vostárek alias Chi Chi Tornádo je jedna z nejvýznamnějších českých drag queens. Hovořili jsme s ním o jeho začátcích v osmdesátých letech, o boomu českého travesti v druhé půlce devadesátých let nebo o tom, jak v roce 2010 vystoupil v soutěži Československo má talent.**

ŠÁRKA GMITERKOVÁ  
ANTONÍN TESAŘ

**Jak jste přišel ke jménu Chi Chi Tornádo a co znamená?**

Když jsem začínal v roce 1992 s travesti, dal jsem si jméno Lesbiana. Ve své době bylo legrační a lákavé, protože lidi tenkrát přitahovalo všechno, co bylo bizarní. Když jsme ale začali vystupovat na venkově, tohle jméno se nedalo použít. Tehdy jsem si začal říkat Chi Chi Tornádo. Chi Chi jako kočička a Tornádo z toho důvodu, že kamkoli přijdu, tam to vždycky rozbourám.

**Lišily se ty identity nějak?**

Zásadně. Na začátku devadesátých let byl drag vlastně dost podobný tomu, jak vypadá dnes. Malé publikum tehdy tvořili většinou gayové a travesti umělci tenkrát nedělali show ani tak pro lidi, jako spíš pro sebe. Nejen že se tím bavili, ale také zhmotňovali své nitro. Přehrávali písničky, ale jejich vystoupení měla i prvky stand up comedy a jejich líčení bylo často bláznivější a vyjadřovalo osobnost daného umělce. Například já jsem se neholil a líčil jsem se jinak než ostatní. V té době se u nás vystupovalo hlavně v gay klubech. Teprve v polovině devadesátek se travesti zpolarizovalo a stala se z toho lidová zábava, která vycházela z hudebního středního proudu – Ilony, Heleny, Haničky a tak dále. Všechny možné výstřelky, nahota a podobně pak šly stranou, protože lidé je neakceptovali. Dnes se to zase obrací – do pozadí ustupuje mainstreamová popkultura a vrací se klubová scéna s výraznými osobnostmi. Řada travesti umělců skončila, protože se nepřizpůsobili požadavkům trhu nebo prostě zamrzli v minulosti. Skupina Crazy Goddess, se kterou vystupuju, naproti tomu přišla s novými věcmi, které publikum dosud neznalo.

**Jak jste se k dragu dostal?**

To bylo ještě před revolucí. V dětství jsem chtěl být herec a chodil jsem do hereckého kursu, ale učitel mi tenkrát řekl, že jsem příliš zženštilý a že bych mohl hrát maximálně homosexuály. Nějakou dobu jsem chtěl být tanečník. Když jsem se pak dozvěděl o travesti, nadchlo mě, že v tom bylo všechno – tanec, zpěv, pohyb, moderování, herectví. Moje exhibicionistické touhy se mohly realizovat. Zpočátku mě hodně oslovila vysoupení Jaroslava Čejky, který byl vlastně první oficiální drag queen nebo „transka“ v českých médiích. V našem městě byl taneční klub, kde se dělaly módní přehlídky, a já vystupoval v pauzách, kdy se modelky převlékaly. Postupně jsem účinkoval třeba na MDŽ, kde jsem před osmdesátiletými babičkami sehrával Sladké mámení od Heleny Vondráčkové a ony byly nadšené. Uvedl jsem to jako „živý videoklip ve stylu Jar- dy Čejky“ a všichni byli spokojení. Tehdy nikdo neznal pojem travesti nebo drag, ale každý znal Jaroslava Čejku, takže v tom neviděli nic špatného, prostě jenom legraci.

**Jaké byly počátky české travesti scény?**

Na začátku devadesátých let mě přijali do prvního travesti souboru v pražské gay diskotéce

Valdek. Odtamtud byl také přímý přenos pro televizní pořad Chmelnice, kde účinkovaly Ivana Trumpová a Lady Pitchfordová a my jsme jim dělali tanečníky. Lady Pitchfordovou jsem ale znal už z osmdesátých let ze soukromých gay parties. V devadesátých letech vznikla a zase zanikla spousta podniků, kde se pořádala pravidelná či nepravidelná travesti vystoupení, ale opravdovým průlomem bylo až otevření prvního oficiálního travesti klubu Aqua Club Euro Show 2000 v roce 1997. Vlastně šlo o takovou megalomanskou travesti továrnu. Majitel podniku mimo jiné rozesílal zvýhodněné vstupenky do továren, zemědělských družstev a na obecní úřady, takže do Prahy na akci přijely třeba čtyři autobusy diváků najednou a vystupovalo se každý den včetně víkendů. Postupně jsme začali dělat i výjezdy, protože v Euro Show bylo pořád plno. Tehdy začaly vznikat různé skupiny po celé republice, které jezdily po akcích v okolí. Trh se ale brzy nasýtil, protože transky najednou byly všude. Problém byl, že tehdejší travesti umělci nenabízeli nic nového, ale pořád protáčeli ty samé písničky podle stejného scénáře. Mnoho lidí, kteří byli na travesti jednou, pak už znovu nešlo, protože si mysleli, že uvidí to samé. Což ale nebyla tak úplně pravda.

**Vystupovali jste spíš ve skupinách, nebo solitérně?**

Na začátku devadesátých let jsme byli všichni solitéři. Ale i v éře Aqua Clubu každá travesti performerka vnímala ty ostatní jako konkurenci, takže si účinkující vzájemně dělali naschvály někdy až kriminálního typu. Nařezávaly se podpatky před výstupem na pódiu, sypala se sádra do make-upu, rozstříhávaly se cizí šaty a úplně běžně se kradlo... Soubory vznikaly až později, kdy účinkující přestali snášet, co se dělo v Aqua Clubu. Takhle vznikly Kočky, Screammers, Hanky Panky a další.

**Setkal jste se s nějakými odsudky nebo stereotypy?**

Nejvíce negativních reakcí míváme na firemních akcích, kde dvě třetiny lidí travesti vůbec nezajímá. Tam si občas vyslechneme pár negativních věcí a párkrát se stalo, že nás i fyzicky napadli. Ale není to typické a nejsou to většinou homofobní výstupy. Ty si vyslechneme spíš na benzínce. To je ale také rozdíl oproti devadesátým letům. Tehdy jsme v ženských šatech chodili normálně po ulici nebo na nákup a nikdo to neřešil. Dneska už bych si to nedovolil. I když v domě, kde bydlím, mě nalíčeného viděli všichni sousedi a nikdo se nad tím příliš nepozastavoval.

**Co pro vás znamená drag? Je to zábava, umělecká disciplína, nebo něco osobnějšího?**

Na to se mě ptá hodně lidí – kdo je Chi Chi Tornádo a kdo Petr Vostárek? Je to jedna a táž osoba. Jsem Chi Chi i v soukromí a jsem Petr Vostárek i na jevišti. Jde o to, která z těch person je ta hlavní. Kolegové z práce mi třeba říkají, že se na jevišti kroutím jako akrobat a v práci si pak stěžuju, že mě bolí záda. Ale o to právě jde – na jevišti jsem jiná bytost a dokážu se odpoutat od trápení a bolestí. Myslím, že v dragu máte ztělesňovat své pravé já. Nemáte tam žádné hranice a můžete si dělat, co chcete a jak chcete, pokud to publikum akceptuje. Takže vám to dává prostor zhmotnit vaši pravou identitu, zatímco v civilním životě máte množství omezení – práce, rodina, známí, rodiče a tak dále. Takže většinu života žijete v přetvářce. I když jste s manželem nebo v rodině, vaše pravé já nikdo nikdy nepozná. Na dragu je úžasné právě to, že se v něm můžete úplně otevřít. Je to výborná terapie i pro obyčejného člověka, protože tam opravdu nemusíte řešit vůbec nic. Já jsem vždycky po své víkendové



Chi Chi Tornádo. Foto z osobního archivu

show tak odpočinutý, že nepotřebuju vůbec dovolenou.

**Sledujete současný drag a jste v kontaktu s mladými českými drag queens?**

RuPaul's Drag Race jsem nadšeně sledoval od první sezony a RuPaula jsem měl v hledáčku už od devadesátých let. Strašně mě zajímají i současné české drag queens – nadchla mě Miss Petty Pisces, ale také třeba Just Karen. Dnešní drag queens si někdy myslí, že dělají něco úplně nového, ale ve skutečnosti to dost připomíná zmíněnou českou scénu na počátku devadesátých let. Dneska je navíc situace taková, že se drag queens třeba učí líčit podle tutorialů, zatímco my jsme si museli na všechny triky přijít sami nebo je od sebe odkoukat. Díky tomu jsme ale byli originálnější a lépe jsme vyjadřovali vlastní osobnost. Současné transky někdy zapomínají na to, že musí být výjimečné. Zároveň je ale pravda, že některé mladé queens se bály začínat, protože tady byla stará garda mastodontů, kteří se drželi pohromadě a nikoho mladšího mezi sebe nepustili.

**Co pro vás znamenala účast v soutěži Československo má talent v roce 2010?**

**To byl svým způsobem průlomový moment, kdy se drag dostal do mainstreamového televizního pořadu.** Bylo to pro mě obrovské zadostiučinění, protože do té doby jsem byl pro všechny své kolegyně druhořadý transka – ta nedokonalá. V té době už jsem sledoval Britain's Got Talent! a věděl jsem, že tam jsou drag queens, a když to přišlo do Prahy, byl jsem první travestita,

který běžel na casting hned do prvního kola. A šel jsem tam vlastně proto, abych si dokázal, že jsem dobrý transka: jestli mě dobře ohodnotí porota a přijme mě veřejnost, tak mi to potvrdí, že to dělám dobře...

**Jak to vypadá s vaší kariérou dnes?**

Za koronaviru moc kšeftů nebylo, ale obecně se dá říct, že naše skupina Crazy Goddess patří mezi nejvyhledávanější. Jezdíme za lidmi na venkov do malých hospůdek, protože jim chceme být co nejbliž. Naše show je postavená hlavně na stand up comedy. Oznámil jsem, že ve svých padesáti letech ukončím kariéru, takže teoreticky mám už jen jeden rok. Nechtěl bych skončit úplně, ale za třicet let už jsem z toho cestování dost unavený a mám pocit, že naše show začínají být všechny stejné. Dnes už skoro nedělám českou populární hudbu. Na druhou stranu miluju hip hop i soudobou populární hudbu a vystupovat pro její publikum by pro mě bylo obrovské zadostiučinění. Co bude v budoucnu, tedy nevím. Chystám se ale napsat knihu o travesti shows.

**Chi Chi Tornádo (nar. 1972; vlastním jménem Petr Vostárek) je jedním z nejvýznamnějších českých travesti umělců. Travesti a drag provozuje od konce osmdesátých let. V roce 2010 se zúčastnil soutěžní reality show Československo má talent. Je členem skupiny Crazy Goddess.**

# Drag jako umělecké dílo

## Tělo, gender a performance v queer umění

Úryvek z knihy věnované queer teorii umění se zaměřuje na roli dragu a na to, jakým způsobem zrcadlí společenské normy a dichotomie, kdy je imituje a kdy podvrací. Autorka představuje trojí pojetí dragu a zamýšlí se nad tím, v jakých případech je performativní způsob práce s genderem efektivní.

RENATE LORENZ

V queer teorii umění pojem „drag“ obvykle odkazuje na vztahy mezi přirozeným a umělým, mezi živými tvory a neživými předměty, oblečením, chlupy, končetinami, mezi vším, co vytváří naše vazby s ostatními lidmi, tvory a věcmi. V dragu se neukazují jednotlivci, subjekty nebo identity, ale spíše shluky či asambláže, jejichž účelem není „utvářet“ gender, sexualitu či rasu, ale naopak je „odbourávat“. Jak napsala Judith Butler, „já“ se vždy ustavuje prostřednictvím vnějších norem. Drag potom představuje cestu k pochopení toho, jak k onomu utváření dochází, a zároveň nám dovolu- je od daných norem získat odstup – například od systému dvou genderů, od nadřazování bílé rasy, ideálu zdravého těla či heteronormativity.

### Fotografie vousaté dámy

Drag se skládá ze souborů tělesných charakteristik a projevů. Jistě může přejímat různé normy, není jimi však zcela omezen. Kombinování fikce a dokumentu, lži a pravd, nápodoby a novátorských experimentů nebo demonstra- tivně odlišných tělesných a uměleckých prvků vytváří těla, která nezapadají do žádného čle- nění na „opravdová“ a „falešná“ nebo „normál- ní“ a „jiná“. Drag tedy chápu jako umělecké dílo, které – jak uvádí Kathrin Sieg – „zavrhne vše, co dominantní ideologie vydává za přirozené, normální a nutné a k čemu obvykle nenabízí alternativu“. Odstup od dobových norem pak představuje druh práce, jejímž cílem je desub- jektivizace. Tento proces je zásadní pro denor- malizační praxi, a tudíž pro queer politiku.

Jednotlivé prvky dragu nám také umožňují vracet se k historii produkce vědění o tělech a jejich emocích, afektech a touhách, tedy hledat dějinné stopy a současně vytvářet alterna- tivy – protože drag znamená zpětné stopová- ní procesů, jimiž se utvářejí naše těla. Kostýmy, paruky, make-up, různé rekvizity, stylizované fotografie a filmové scény, živé obrazy nebo (falešná) vyprávění spojená se „vzhledem“ pracují s očekáváními, příklady, stereotypy

a příběhy plnými násilí, aniž by se stávaly pro- středkem jejich reprodukce.

Vztahy, které tak vznikají, zahrnují také divá- ky. V díle *N.O.Body*, které jsem vytvořila společ- ně s Pauline Boudry, performer a drag queen Werner Hirsch pomocí svého těla rekonstru- uje fotografii vousaté dámy. V jednu chvíli se zahledí do kamery, čímž dá najevo, že tělo, kte- ré ve filmu představuje, a tělo, které v tom- též filmu vidíme na historické fotografii, jsou součástí téže komunikace. Přitom vzniká dal- ší vazba, a sice k divákům jakožto účastníkům tvůrčího procesu. Filmové zobrazení nezpří- stupní tělo druhého (osoby na fotografii nebo performeru); namísto toho dochází k záměně: dohodě o zobrazení, vidění a „čtení“ těl (včet- ně toho, které patří divákovi). Pojem drag má odkazovat ke skutečnosti, že fotografie, filmy a instalace, o kterých zde mluvíme, nerepre- zentují „deviace“, ale odkazují k tělům, která jsou vždy „jiná“ – v jiném čase, jinde. Drag je tudíž soubor queer uměleckých metod a prak- tik a současně způsob vyjednávání s veřejností.

### Radikální, mimočasový, abstraktní

Nevycházím ovšem pouze z performancí, ale z různých uměleckých formátů, jakkoli se samotný pojem drag váže ke kontextu per- formance. Jde mi o (queer) teorii současného (queer) umění. Prostřednictvím dragu lze pří- mo odkazovat k praktikám show či freak show, k napodobovatelům žen i mužů, k tanci cake- walk, k epileptickým tancům či crossdressin- gu (zmiňuji alespoň několik forem, které jsou dodnes nosné pro genderový, sexuální nebo antirasistický aktivismus a které zpochybňují a současně reprodukují czizující praktiky a jed- nání vytvářející odstup od norem a normálnos- ti). Rozlišují přitom mezi třemi druhy dragu, jež se však navzájem nepopírají a mohou se vyskytovat současně.

Prvním druhem je „radikální drag“. Tento pojem byl zaveden pro takové stylizace, kte- ré jdou za rámec inscenace proměny muže

v ženu nebo ženy v muže. Pracují například s protichůdnými genderovými znaky nebo do aktu ztělesnění zapojují prvky, které naru- šují interpretace založené na systému dvou genderů. Nazývám tak vizuální znázornění těl, která tematizují dichotomie mezi „mužským“ a „ženským“, případně „normálním“ a „posti- ženým“ či jiné kategorizace, ale současně tyto protiklady nepotvrzují, a namísto toho přiná- šejí jiné tělesné obrazy a zpřístupňují je nebo je činí srozumitelnými v mantinelech, daných stávajícími kategoriemi.

„Mimočasový“ drag představují taková ztěle- snění, která cílí na chronopolitiku, intervenují do zavedených pojetí času a namísto nich pro- sazují takové časové rozvrhy, jež popírají, naru- šují nebo vychylují ekonomický a vědecký roz- voj, případně i heteronormativní životní dráhu.

Třetí typ dragu nazývám „abstraktní“ a rozu- mím jím vizualizace, které vůbec nepracují s lidským tělem a místo toho se k němu vzta- huji prostřednictvím objektů, situací a stop.

### Potíže s rodem

Ačkoli bývá termín drag zhusta užíván jako alternativní výraz pro crossdressing, typicky provozovaný v rámci subkultury, najdeme jen velmi málo queer teoretických reflexí toho- to pojmu. Judith Butler ve své knize *Gender Trouble* (Potíže s rodem, 1990) vymezila drag jako exemplární politickou figuru: tím, že imi- tuje genderovou identitu, nepřímou odhaluje imitační povahu genderové identity jako tako- vé. Drag ovšem dokáže denaturalizovat nejen heteronormativitu a systémy o dvou gende- rech. Pokud chápeme gender a sexualitu jako strukturující síly řady společenských institucí, dokáže rovněž vstupovat do rozličných oblastí sociálního života, respektive do jeho hierarchií a vyčleňujících praktik. Butler ve svém raném díle označuje dragové performance za „gende- rové parodie“, ale zdůrazňuje, že předmětem parodie není ani tak gender, jako idea originálu. Drag se v tomto pojetí svou performativitou nevymezuje vůči každodenní praxi, naopak běžné narativy, převleky a „vtělování se“ před- vádí tak, abychom ve všech těchto praktikách utváření subjektu spatřovali performance a mimetické napodobování. Jde tedy přede- vším o demonstraci toho, že všechny praktiky utváření subjektu mají ve svém základu „drag“.

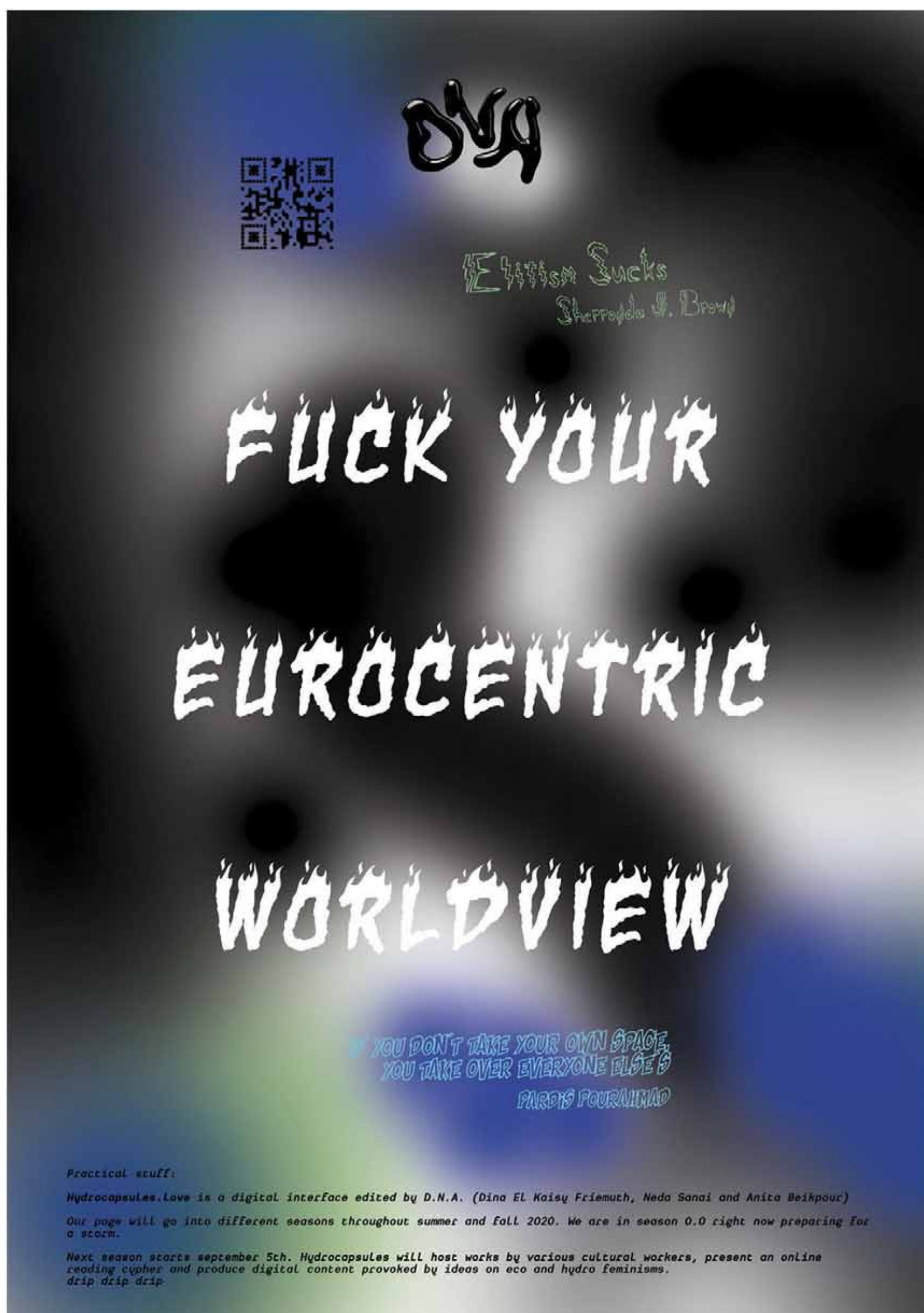
V tomto smyslu mohu označit za drag i pří- pad, kdy herec Ron Vawter v představení *Roy Cohn / Jack Smith* (1994) ztělesnil oba titulní muže, a tedy neměnil gender. Vawter ztvárnil dva zcela odlišné způsoby života a pojetí gay maskulinity, které se nicméně odehrávají za podobných společenských podmínek: zatím- co jeden z protagonistů praktikuje homofo- bii, a tímto způsobem se staví i k AIDS, druhý se zapojuje do gay subkultury. Díky struktuře hry, která je rozdělena na dvě části, se zvýraz- ňují rozdíly v tělesných pohybech i převlecích: v první polovině má Vawter na sobě smoking, v druhé se předvede v pestrobarevném outfitu, nasadí si turban, navlékne si plášť, ozdobí se šperky a zhusta ukazuje holé tělo. Smoking je však kostýmem genderové performance stejně jako exotický a genderově ambivalentní úbor, který vidíme v druhé půli. Rovněž způsob mlu- vy a gesta z první části se zpětně začnou jevit jako „umělá“. Butler tvrdí, že taková performa- tivní praxe je přípustná a srozumitelná právě díky imitaci genderových a sexuálních norem, které jsou ale současně přejímány s určitou diferencí. Drag tak normu nejen reflektuje, ale také ji relativizuje nedokonalou nebo parodic- kou performancí. A úspěšný je tehdy, když se „originální“ ukáže jako kopie, jako ideál, který nelze ztělesnit.

Autorka je umělkyní.

Z knihy *Queer Art: A Freak Theory* (Transcript, Bielefeld 2012) přeložil **Antonín Handl**. Redakčně upraveno.



Renate Lorenz a Pauline Boudry ve svém díle *N.O.Body* rekonstruují podobu vousaté dámy Annie Jones



Cílem umělecké organizace Feminist Collective No Name (FCNN) je zprostředkování informací ohledně „bílých“ uměleckých institucí – kolektiv sleduje jejich prezentaci, jejich podíl na gentrifikaci či odpor lokálních komunit vůči nim, a rozvrací tak tradiční uspořádání ohledně toho, kdo o kom mluví a čí hlas je slyšen. FCNN odhaluje násilí vůči lidem jiné než bílé pleti, osobám menšinové sexuální orientace či genderové identity, příslušníkům „dělnické třídy“ a ostatních vyloučených. Mimo to odsuzuje sexuální obtěžování a rasismus v uměleckém provozu. FCNN založila Unii pracovníků v kultuře pro lidi nebílé pleti, která poskytuje umělcům a umělkyním právní a jiné formy podpory.

"AT SOME MOMENTS  
I WOULD FEEL LIKE I'M  
STANDING WHILE THE GROUND  
IS MOVING..  
EVERYTHING IS SWEEPING  
AROUND ACROSS AND AHEAD.  
I THINK THAT'S A REACTION TO  
WHAT HAS HAPPENED AND  
WHAT'S ABOUT TO HAPPEN,  
A DELAYED WAY OF WHAT'S  
BEEN HOLDING BACK.."

APSHA AMIN //  
ANDROMEDA8220

DNA

# RESEARCH IS A DIRTY WORD



**Practical stuff:**

**Hydrocapsules.Love** is a digital interface edited by D.N.A. (Dina El Kaisy Friemuth, Neda Sanai and Anita Beikpour)

Our page will go into different seasons throughout summer and fall 2020. We are in season 0.0 right now preparing for a storm.

Next season starts september 5th. Hydrocapsules will host works by various cultural workers, present an online reading cypher and produce digital content provoked by ideas on eco and hydro feminisms.  
drip drip drip

V projektu Hydrocapsules.love (2020) se spojily členky FCNN Anita Beikpour a Dina El Kaisy Friemuth s umělkyní a hudební producentkou Nedou Sanai. Projekt koncipovaný jako digitální i fyzický prostor funguje jako ekofeministický organismus, tvořený spolupracemi a konverzacemi typickými pro jiné než „bílé“ participanty. Vytváří tak komunální agendu, jejímž středobodem je feministická strategie narušující model jedinečného umělce coby tvůrce uměleckých komodit.

# Neviditelní červíci

**Probíhající pandemie koronaviru bývá zlehčována mimo jiné i tvrzením, že přece nejde o mor. Právě morová nákaza přivedla polyhistora Athanasia Kirchera v roce 1656 k tomu, aby se podíval mikroskopem na infikovanou krev. Ačkoli se ve všech svých pokusech o vědeckou teorii mýlil, jeho bádání o moru inspirovalo výzkum vedoucí až k dnešní epidemiologii.**

JOHN GLASSIE

Mor dorazil do Neapole na jaře roku 1656 spolu se sardinskými vojáky. Když epidemie vrcholila, umíraly každý den tisíce lidí. Zoufalí a vystrašení občané se hromadně hrnuli do kostelů za duchovní útěchou. Podle jednoho z dobových svědectví se k těmto „zmateným procesím“ připojili lidé „z nejvyšších kruhů“ stejně jako „trhání“ a nakažení. Hrůzostrašné následky na sebe nenechaly dlouho čekat: „ulice a schody kostelů byly pokryty těly mrtvých“. Do srpna, kdy epidemie v Neapoli skončila, zemřelo až sto padesát tisíc obyvatel města.

Řím na zprávy z Neapole reagoval dohledem nad námořními přístavy a důslednou kontrolou lidí a zvířat vstupujících do města. V červnu se nemoc přesto dostala dovnitř – nakažený rybář přespával v chudinském Trastevere, od centrálního Říma odděleném řekou Tiberou. Zemřel pár dní poté, co se začal cítit nemocný. Popisovaná „zlá znamení“ na jeho těle byly nejspíš záněty lymfatických uzlin v tříslech a podpaždí charakteristické pro dýmějový mor; plné hnisu a zčernalé sraženou krví. Možná ztratil vědomí, zvracel nebo kašlal krev...

## Dopady moru

Na příkaz římské kongregace vojáci přes noc postavili kolem čtvrti dřevěnou ohradu, která uvěznila všechny, kdo žili v úzkých uličkách Trastevere. Přes Tiberu byly nataženy řetězy bránící plavbě lodí. Městské brány se uzavřely. Krátce nato ale byly ohlášeny další případy i mimo Trastevere – v židovském ghettu a dalších částech Říma.

Podle tehdejších představ bylo příčinou moru páchnoucí miasma, vzduch zkažený hnilobnými parami. Lidé se domnívali, že epidemii vyvolává především aktivita vesmírných těles, například spojení zlověstného Marsu s horkým a vlhkým Jupiterem. Ke špatnému ovzduší přispívaly i tlející mrtvoly, pach jídla a výkalů, nadměrná vlhkost, stojaté vody, emise sopek – to vše se mělo mísit s morovým miasmatem a zhoršovat ho. Věřilo se, že jed ulpívá na oděvech a vlasech a proniká do těla póry v pokožce.

V obraně před nákazou lidé drhli podlahy a stěny octem, vykuřovali příbytky rozmarýnem, cypřišem a jalovcem; pokožku si natírali oleji a esencemi. Bohatí, pokud mohli, opusili zemi. Tuláci byli zavřeni do vězení nebo zverbováni na pomoc nemocným a k čištění ulic. Nakažení měšťané byli uvrženi i s celou domácností do karantény a jejich domy byly zabeďnuty. Drtivá většina nemocných byla odvezena tam, kde jejich výpary mohly nadělat nejméně škody – do lazaretů, pojmenovaných po biblickém Lazarovi. Pokud jste se v nich ocitli, bylo téměř jisté, že zemřete. „Obklopí vás tady nesnesitelný puch,“ napsal o několik let dříve jeden návštěvník boloňského lazaretu. „Mrtvoly potkáte na každém kroku. Necítíte nic než hrůzu smrti.“

Na konci června byly uzavřeny školy, soudy, tržnice i obchody. Na čtyřicet dní byl nařízen všeobecný zákaz vycházení. Lékaři chodili po tichých ulicích v dobových verzích protibakteriologických obleků, se zobáky ochranných masek naplněnými bylinkami a kořením. Lidé, kteří porušili předpisy či karanténu, byli uvězněni a v mnoha případech i usmrčeni. Jedna třináctiletá dívka, jež vyběhla na ulici za slepicí, byla oběšena obyvatelstvu pro výstrahu.

Ačkoli epidemie pokračovala déle než rok, mnoho z těchto zákazů skutečně pomohlo zabránit šíření nemoci. Dopady moru v Římě byly mnohem menší než v Neapoli – zemřelo jen asi patnáct tisíc lidí. Jak děsivé bylo žít v té době, z vlastní zkušenosti dobře věděl i výstřední a mimořádně činorodý jezuitský učenec Athanasius Kircher.

Na jezuitské koleji Collegio Romano se tento energický polyhistor vrhal do studia všeho

možného a psal mimořádně rozsáhlé spisy na nejrůznější témata, od magnetismu až po hudbu. V časech před morovou nákazou Kircher často prováděl významné hosty svým muzeem, v němž vystavoval nejen kuriozity z celého světa (shromážděné jezuitskými misionáři), ale také předváděl vlastní vynálezy – magické lucerny či mluvící sochy.

V roce 1656 podle Kircherových vzpomínek nikdo neunikl zprávám o „příšerném a nekončícím masakru“ v Neapoli, přičemž „každý člověk ze strachu před blížícím se obrazem smrti s neumdlévajícím úsilím hledal protijed, který by pomohl od tak ukrutného zla“. Melancholický vzdělanec byl k následkům moru obzvláště citlivý. Vyhliídka na smrt se ovšem mnohdy promítne do touhy zajistit si vlastní nesmrtelnost – a do nemírných ambicí. Kircher byl oním typem člověka, který se ze zájmu o geologii spustí do doutnajícího kráteru Vesuvu. Možná tedy není překvapivé, že se rozhodl přijmout i největší výzvu v otázce veřejného zdraví tehdejšího světa.

„V této situaci,“ vzpomínal, „uprostřed strašlivého ticha truchlého města a v nejhlubším výklenku samoty (protože vchod do Římské koleje byl uzavřen) jsem se pokoušel mravenčí prací rozvíjet teorie, které jsem již dříve zastával ohledně původu moru.“ V průběhu svého bádání se Kircher stal jedním z prvních lidí v historii, kteří použili ke studiu nemoci mikroskop. A dost možná byl úplně první. Svými zjištěními pak podpořil jistou pradávnou, nebo naopak úplně novou představu – záleží na době a perspektivě, z níž je hodnocena.

## Nauka o samoplození

Jak objasňuje jeho encyklopedická kniha *Ars magna lucis et umbrae* (Velké umění světla a stínu), publikovaná v roce 1645, Kircher experimentoval s čočkami a optikou dávno před římskou epidemií. Na téměř tisíci stránkách měl svazek poskytnout čtenářům veškeré vědění o světle, barvách, vidění a souvisejících záležitostech, a spolu s návodem na výrobu slunečních hodin a výkladem, jak přenášet obraz pomocí zrcadel, obsahoval i popis čehosi, co Kircher nazval *smicroscopus*. (O použití dalekohledu upraveného tak, aby šlo pozorovat věci zblízka, se zmiňuje Galileo. Jeden takový přístroj daroval členům Accademie dei Lincei v Římě, kteří na oplátku zveřejnili popis a obrázky zvětšených včel. A právě od členů této akademie mohl Kircher získat znalosti o daném zařízení.)

Kircherův mikroskop tehdy možná nebyl ničím víc než krátkou trubicí se zvětšovací čočkou (nebo soustavou čoček) umístěnou uvnitř. Ve *Velkém umění světla a stínu* však autor tvrdí, že spatřil „roztoče, kteří připomínali chlupaté medvědy“ a nepatrné organismy v sýru, octě a mléce. Pokud jsou živé formy, které lze vidět mikroskopem, „tak malé, že jsou mimo dosah smyslů“, uvažoval v pozdějších letech, „jak malá mohou být jejich srdce? Jak malá musí být jejich játra nebo žaludky, jejich chrupavky a nervy, jejich údy?“

Další zprávy o své práci s mikroskopem podal polyhistor čtenářům v roce 1658 ve své knize o moru *Scrutinium physico-medicum contagiosae luis, quae pestis dicitur* (Fyzikálně-lékařské zkoumání nákazy zvané mor). „Je všeobecně známo, že červi rostou z rozkládajících se těl,“ napsal Kircher v tomto svazku. „Ale od použití tohoto pozoruhodného objevu, smicroscopu nebo takzvaného zvětšovacího skla, se ukázalo, že všechno hnilobné je plné nesčetného množství malých červů, které nebylo možné vidět pouhým okem a bez čoček.“

Je důležité dodat, že po mnoho staletí bylo takzvané samoplození nezpochybnovanou naukou. Předpokládalo se, že malá stvoření, jako jsou mouchy, mravenci, a dokonce i žáby

a hadi, rostou z neživé hmoty – bahna, hniloby či exkrementů. Kdo by mohl například popřít, že se na hnijícím mase objevují červi? A spousta myslitelů v dějinách s tím souhlasila. Plinius se domníval, že hmyz se rodí ze zkaženého mléka a masa, nebo také z ovoce, rosy či deště. Ovidius, Plútarchos, Vergilius a další věřili, že včely se rodí z kravské mrvy. Také Aristotelés věřil v samoplození z živé hmoty a tvrdil, že zeli plodí housenky.

Kircher vysvětlil, že provedl celou řadu „experimentů“ souvisejících s tímto zjevným fenoménem, a vyzval své čtenáře (s přístupem k podobnému nástroji) k jejich opakování. Například nabádal: „Vezměte kus masa a vystavte jej přes noc až do následujícího dne působení měsíční vlhkosti. Poté ho pečlivě prozkoumejte pod mikroskopem a zjistíte, že veškerá hniloba čerpaná z Měsíce byla přeměněna na bezpočet malých červů různých velikostí, které byste bez mikroskopu nebyli schopni odhalit...“ Stejná věc nastane, tvrdil, když vezmete misku s vodou, nasypete do ní trochu zeminy a na několik dní ji vystavíte slunci: „Uvidíte (...) vezikuly, které se rychle vyvíjejí v mimořádně malé červy“, z nichž se nakonec stane „obrovské množství much“. Podobně „pokud nakrájíte hada na malé kousky, namočíte je do dešťové vody, vystavíte je na několik dní slunci, pohřbíte je na celý den a noc do země a poté, když jsou měkčí hnilobou, je prozkoumáte pod mikroskopem“, bude k vidění hmota hemžící se malými „hady“.

Na základě těchto „nevyvratitelných experimentů“ Kircher nijak nepochyboval o tom, o čem byl přesvědčen, že ví, a sice že ona drobná jednoduchá stvoření vyrostla z rozkladu jiných živých věcí. A zdálo se mu, že to potvrzuje víru jeho i všech ostatních, že mor také vzniká z rozkladu a hniloby. S tímto přesvědčením pak Kircher několikrát pod svým mikroskopem zkoumal krev lidí trpících morem. „Hnilobná krev postižených horečkami mě plně přesvědčila,“ napsal. „Asi hodinu poté, co jsem ji opustil, jsem shledal, že se hemží červy natolik, že mě to přímo ohromilo.“ Jeho závěr: „Mor je obecně řečeno živý tvor.“

## Zakrytá nádoba

Argumenty předložené ve *Scrutinium pestis* je obtížné sledovat, důležité ale je, že zahrnují cosi, co Kircher nazýval „panspermie“ neboli univerzální semena: věřil, že „semena vegetativní a vnímavé povahy“ jsou „rozptýlena všude mezi živelnými těly“ a že rozkládající se hmota působí jako hnojivo nebo nezbytná přísada pro plození nových forem. V případě moru usoudil, že když se drobná *semina* neboli „semena“ či „tělíska“, která emanují ze všech přírodnin, poškodí hnilobou, stanou se neviditelnými nositeli nemoci. „Částice tohoto druhu nejsou obecně živé,“ vysvětlil, „ale díky působení okolního tepla, které již bylo zasaženo podobným znečištěním, se přeměňují v plémě nespočetných neviditelných červíků.“

Podle Kirchera jsou tito „šířitelé moru tak drobní, tak lehčí a tak křehcí, že unikají jakémukoli ze smyslů a lze je vidět pouze pod nejvýkonnějším mikroskopem“. Proto „jsou snadno vylučováni všemi průchody a póry“ těl obětí moru i nemocných a „pohne jimi i nejslabší závan vzduchu, stejně jako částic prachu ve sluneční záři“. Poté jsou „taženi dechem a potními póry těla, a to posléze zasáhnou strašnými příznaky a účinky“.

Během několika následujících let pozvedl Kircher své teoretizování na novou úroveň; podle jeho názoru byla univerzální semena v podstatě životní silou. Ale jeho přesvědčení – přinejmenším ta o samoplození – byla v roce 1668 poněkud ponižujícím způsobem vyvrácena lékařem Franceskem Redim, působícím u medicejského dvora. Redi ve svém

# Co Athanasius Kircher viděl pod mikroskopem

spisu *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti* (Pokusy s rozmnožováním hmyzu) dokumentuje jeden z prvních kontrolovaných pokusů: „Dal jsem hada, nějaké ryby, úhoře z Arna a kousek telecího do čtyř velkých baněk se širokým hrdlem; když jsem je dobře uzavřel a zapečetil, naplnil jsem obdobně stejný počet baněk, ale nechal jsem je otevřené.“ Červi se brzy začali objevovat na mase v otevřených nádobách, ale nikoli v uzavřených. Experiment provedl s řadou variací, někdy baňky zakryl jen „tenkým neapolským závojem“, ale uvnitř zakrytých nádob se nikdy neobjevili žádní červi. Poslušně se také řídil Kircherovými pokyny pro chov včel z mrvy, pro chov štírů z mrtvých štírů a pro chov much z mrtvých much. Nikdy neměl štěstí. Redi tak nabyl přesvědčení, že v uzavřených baňkách se žádný hmyz neobjevuje: „Žádné zvíře jakéhokoli druhu nikdy nevyroste z mrtvého těla, pokud zde nebude přechozí ložisko jeho vajíček.“

Tak málo stačilo k vyvrácení odvěké představy o genezi nižších forem života. Redi označil Kirchera poněkud povýšeně za „muže hodného úcty“, ale pravda byla taková, že Kirchera nikdy nenapadlo, aby své pokusy prováděl tímto způsobem – zkrátka aby na nádobu položil víčko. Jen o několik let později Redi zveřejnil další soubor zjištění a zatočil obdobně s Kircherovou vírou v léčivost takzvaného hadího kamene...

## Pověst Kircherových objevů

V roce 1932 popsal Cecil Clifford Dobell, přední biolog se specializací na protozoologii, *Scrutinium pestis* jako „směsici nesmyslných spekulací člověka, který neoplývá ani vědeckou pronikavostí, ani lékařským instinktem“. Mnoho jiných však připisuje Kircherovi velký objev. Podle slov jisté lékařské autority 20. století byl Kircher „nepochybně první, kdo formuloval nauku o *contagiu vivum* jako příčině infekčních nemocí“. Jinými slovy, Kircher objevil mikroorganismy a jako první přednesl teorii bakteriální infekce. Pokud však tato slova platí, pak byla Kircherova artikulace teorie zárodků založena na argumentech, které by žádný moderní vědec nepovažoval za průkazné. Kromě toho se koncept univerzálních semen vrátil zpět k řeckému filosofu Anaxagorásovi a myšlence, že nemoc je živá, což je starověká, ale i mystická představa. (Dnes jsou mimochodem bakterie – například ty, které způsobují mor – chápány jako živé organismy, zatímco viry – jako třeba covid-19 – za „živé“ považovány nejsou.)

Mnoho z toho, co Kircher psal o nemoci, pochází od Lucretia, Epikurova žáka, od něhož Pierre Gassendi převzal své moderně působící představy o atomech. Ve své epické básni *De rerum natura* (O povaze věcí, asi 60 př. n. l.) Lucretius napsal, že „existuje mnoho semen věcí, které podporují život, a na druhé straně jich kolem poletuje mnoho

takových, které způsobují nemoci a smrt“. Mohou padat „dolů z nebe s oblaky a mlhami, nebo houstnou a povstávají ze samotné země, když se vlhko stává hnilobným“.

Kromě jiných zdrojů si Kircher výrazně vypůjčuje také od veronského lékaře, který se proslavil epickou básní *Syphilis sive de morbo gallico* (Syfilis neboli francouzská nemoc, 1539). (K nemoci, jejíž šíření tehdy dosáhlo rozměrů epidemie, se pochopitelně nikdo nehlásil – pro muslimy to byla nemoc křesťanů, Angličani jí přezdívali francouzské neštovice, podle Francouze šlo o neapolskou nemoc a podle Italů měla španělský původ.) Autor básně Girolamo Fracastoro vypracoval i teorii nákazy popisující přenos „nepostřehnutelných částic“, infekčních a rychle se množících, které nazval *seminaria* neboli „ložiska“ či „zárodky“.

Co vůbec viděl Kircher, když zkoumal krev pacientů stížených morem? Tvrdil sice, že jeho mikroskop „způsobil, že všechno vypadá tisíckrát větší, než ve skutečnosti je“, ale nemyslel to doslovně. Není možné, aby viděl morové bacily, které jsou velké šest setin milimetru. I kdyby použil nějakou formu mikroskopu složeného z řady čoček, jakýkoli organický vzorek by stejně vypadal jako hromada drobných červů.

Přes to přese všechno se většina Kircherových čtenářů nikdy přes mikroskop nepodívala. Bylo publikováno snad jedno či dvě pojednání na ono téma a *Scrutinium pestis* vyvolalo

určitou senzaci v korespondenční síti vědců a filosofů (takzvané *république des lettres*, tedy republika vzdělců). Jistý drážďanský lékař přirovnal Kircherovu brilantnost k záři slunce. Profesor anatomie v Jeně Kirchera informoval, že „pověst Kircherových objevů“ se „rozšířila po celé Evropě“. Jako poděkování za výtisk knihy poslal misionář z Nového Španělska Kircherovi čokoládu a papričky „nesoucí jméno Chile“...

Ale ať už *Scrutinium pestis* vyslovilo jeden z hlavních principů epidemiologie nebo ne, nepochybně inspirovalo velké množství experimentů s mikroskopem a ovlivnilo úvahy, které vedly ke skutečným odpovědím na otázku, jak se šíří nemoci. Cena za to – oběti moru z roku 1656 – však byla nesmírná.

Ještě poznámka na závěr: Kircherovi horliví čtenáři mohli nesprávně předpokládat, že se snad podílel na zastavení morové epidemie v Římě. V otázce prevence a léčby Kircher svůj uvážený názor skutečně poskytl, jako doklad moderního lékařského myšlení však zrovna nepůsobí: věřil, že kromě útěku z postižené oblasti pomáhá jako protijed amulet obsahující žabí maso, případně prášek ze sušené ropuchy, nošený na srdci.

Autor je spisovatel a fotograf.

Z anglického originálu **Invisible Little Worms**, publikovaného 22. dubna 2020 na webu [publicdomainreview.org](http://publicdomainreview.org), přeložila **Marta Martinová**.



Mattia Preti: Studie obětí moru roku 1656

# Divné a psychotické výstupy

K nejvýraznějším současným domácím drag queens patří čtveřice performerů působících pod jmény Tonic, Just Karen, Miss Petty a Cuntessa. Společně vystupují pod hlavičkou House of Garbáge. Namísto klasického pojetí dragu v RuPaulově stylu dělají provokativnější, divadelně pojatou show.

ŠÁRKA GMITERKOVÁ  
ANTONÍN TESAŘ

Jak jste si vybírali své drag přezdívky? Co znamenají? Tonic: Nechtěl jsem ani holčičí, ani klučičí jméno, moje drag persona je totiž založená na překračování genderových opozic. Když jsme s kamarádem společně vymýšleli mé jméno, měl jsem zrovna u sebe lahev toniku a najednou mi to přišlo jako ideální řešení. Tonic znamená, že jsem trochu hořká, trochu osvěžující a že nejlepší jsem ve společnosti ginu. Just Karen: Já jsem původně chtěl něco, co bude znít okázale, jako superhrdinské jméno. Jmenuji se občanským jménem Karel a jednou mi na bowlingu omylem místo toho napsali Karen. Říkal jsem si, že to zní trochu nablble. Navíc existují memy, kde je Karen postava hloupé bílé ženy ve středním věku. Nejvíc se mi ale líbí, že to nic neznamená, takže si s tím jménem můžu dělat, co chci, a být, jaký chci – což je přesně to, co se mi na dragu líbí. Miss Petty: S dragem jsem začínal, když se hroutil můj první vztah a můj tehdejší partner mi říkal, že jsem „petty“ – úzkoprsý, malicherný. To jméno jsem si vybral, abych se k těmhle charakteristikám přihlásil. Cuntessa: Moje původní jméno pochází z filmu Federica Felliniho 8½, kde vystupuje velká obézní prostitutka jménem La Saraghina. Na Cuntessu od slova „cunt“, kunda, mě překřtil jeden známý na večírku. Může to znít divně, ale normálně jsem velmi stydlivá osoba. Cuntessa se hodně zaměřuje na pozitivní vztah k sexualitě, na přijetí vlastního těla, k čemuž se ta přezdívka dobře hodí.

Jak jste se k dragu dostali? Prošli jste nějakým přelomovým okamžikem, kdy jste si říkali, že už jste „plnohodnotné“ drag queens? Cuntessa: Mám radši termín drag performer než drag queen, a to čistě proto, že Cuntessa nedělá některé věci, které byste od typické drag queen očekávali. Třeba si neholím vousy a jen výjimečně používám paruku. Ale na formativní moment se pamatuju velmi přesně. Bylo to v mém rodném Slovensku na skvělé akci zvané Hello Queen, kterou pořádala transgender aktivistka a hudební producentka B-Complex, vlastním jménem Matia Lenická. A tam mě někdo nalíčil poprvé tak, jak jsem si představoval, že by Cuntessa měla vyhlížet. Jako špinavá prašivá kurva. Lidé se tomu moc nesmáli, ale já si říkal, že tohle si pro sebe dovedu představit. Nikdy jsem totiž nebral drag jako práci, ale spíš jako luxusní čas, který mám sám pro sebe. Jako si někdo dělá pohodovou neděli, já dělám drag. Při každé show mám pocit, že ze mě všechno spadne a já se cítím víc naživu než kdy jindy. Tonic: Vždycky jsem chtěl dělat drag, ale neměl jsem dost sebevědomí. Jak jsem se zlepšoval, lidé mi začali nabízet peníze a publikum bylo stále nadšenější. Tehdy jsem si řekl, že bych si tím mohl vydělávat a být v tom opravdu dobrý. Jednou jsem v Praze vystupoval s jednou ze soutěží z RuPaul's Drag Race a manažer řekl, že moje vystoupení bylo ten večer nejlepší. To, že mě někdo dal na stejnou úroveň s těmi špičkovými holkami z Drag Race, byl pro mě obrovský impuls. Miss Petty: K dragu jsem se dostal přes hudbu. Skládání a koncertování mě bavilo od základní školy, a přestože to byl někdy trochu trapas, vždycky jsem rád vystupoval na veřejnosti. Když jsem s hudbou přestal, hledal jsem nějaký způsob, jak se na pódiu udržet. Jednu dobu jsem sledoval drag queens na Instagramu, díval se na pořady jako Drag Race a uvědomil jsem si, že se to podobá tomu, co jsem dělal já, ale ani u toho nemusejí skládat hudbu. Od začátku jsem měl silný pocit, že bych v tomhle mohl být dobrý. S tím pocitem jsem k tomu přistupoval i v době, kdy jsem ještě tak skvělý nebyl.

Just Karen: Taky jsem od začátku bojoval s nedostatkem sebedůvěry a se studem. Tonic to nezmínila, ale my jsme s dragem začínali společně. Už když jsme se poznali, oba jsme si říkali, že bychom chtěli dělat drag. Postupně jsme pronikali do dragové kultury a začali se tomu věnovat prakticky. Už na své první show, kde jsem vystoupil na pár svých oblíbených songů, jsem viděl, že se to lidem líbí a připadá jim to vtipné. Vybavuju si z toho večera několik výrazných okamžiků, které byly celkem šokující. Třeba při skladbě Ponyboy od Sophie si můj přítel nasadil koňskou masku a já mu asi před stovkou lidí vylízal zadek.

Co pro vás znamená možnost veřejně vystupovat? Just Karen: Drag pro mě odjakživa úzce souvisel se zkoumáním vlastní identity. Už od dětství jsem svůj gender hodně přehodnocoval. Dneska bych řekl, že jsem nebinární, ale byly doby, kdy jsem měl pocit, že jsem trans. Prožil jsem si hodně nejistoty jako queer kluk, který nezapadá do genderových rolí. Drag je obrovská platforma pro zkoumání genderu a ještě vám dává možnost dělat to veřejně a bavit tím lidi. Miss Petty: Pro mě je mnohem důležitější zábava než zkoumání identity. Důležité pro mě bylo, že je to kreativní a umělecká záležitost. To, že u toho mám ženské šaty a hromadu make-upu, samozřejmě nějak vyjadřuje rozevlátou část mé osobnosti. Na druhou stranu jsem nikdy o své genderové identitě zvlášť nepochyboval, nenapadlo mě, že bych mohl být trans dívka. Vždycky mi šlo spíš o zábavný způsob, jak dělat umění.

Cuntessa: Myslím, že v určité fázi své kariéry performera, herce a drag performeru jsem se tak trochu rozpustil ve své tvorbě. Teď už pro mě neexistují žádné hranice. S Cuntessou jsem objevil nové vrstvy své osobnosti, o kterých jsem dřív ani netušil, že existují. Poslední dobou jsem se taky začal víc považovat za nebinární osobu. První dojem ze mě bývá, že jsem hodně „chlapácký“ typ. Přesto jsem i hodně femininní. Jsem ale extravagantní, strašlivě hlučný a nehorázně vulgární – a vůbec se za to nestydím. A tohle jsem zjistil díky Cuntesse. Takže Cuntessa je pro mě vlastně něco jako životní styl. Tonic: Jednou z výhod toho, že vystupujeme jako house, je, že můžeme vytvářet konceptuální show, která originálním způsobem komunikuje s publikem. Nechceme dělat ten typ dragu, kdy provádíte akrobatické taneční prvky jako death dropping nebo se kroutíte na písničky od Britney Spears. Spíš si strháme šaty a jsme napůl nazi nebo předstíráme hysterický pláč a podobné šílenosti. Chceme být zábavní, ale důležitá je pro nás i autenticita a vědomí, že děláme něco pro svou komunitu. Myslím, že všichni jsme začali s dragem ze stejných důvodů – chtěli jsme se bavit, být autentičtí a dělat něco uměleckého.

Jak vypadá vaše typická show? Tonic: Společně jako House of Garbáge vystupujeme pod hlavičkou Queeriety, což je seriál našich show. Kromě drag queens se tam objevují taky drag kings, performeré burlesky nebo tanečníci stylu voguing. Moje vlastní performance jsou hodně různorodé. Někdy vůbec nedělám lip sync, ale vyjdu před diváky nahý a pomazaný krví nebo se obléknu jako jeptiška, občas dělám voguing v nějakém výstředním kostýmu, jindy se obléknu do svatebních šatů a usedavě pláču na hudbu z Titaniku. Miss Petty: Moje vystoupení vypadají tak, že zpívám a hraju své vlastní songy. Když přehrávám cizí písničky, tak se snažím, aby to byly rychlé, taneční věci, které si na jevišti sám užívám a lidé si je užívají společně se mnou. Teď

v lockdownu se víc soustředím na skládání hudby. A snažím se, abyste se, když ji budete poslouchat ve sluchátkách cestou po městě, cítili jako pořádně ostrá čubka. Cuntessa: Tak v osmi případech z devíti vystupuju na songy své oblíbené skupiny The Tiger Lillies a můj make-up je hodně inspirovaný Martynem Jacquesem. Tahle skupina má ty nejkrásnější balady o sjíždění se heroinem a nejromantičtější písně o kokainových rauxích. Poslední dobou ale objevuju i jiné vrstvy Cuntessy. Chci tu špinavou děvku naučit nějakým způsobům, takže využívám stará broadwayská čísla, která jsou hodně camp. Zatím to vypadá, že to lidi baví, takže se toho budu držet. Just Karen: Dřív jsem hodně dělal lip sync, ale nemyslím, že jsem zas tak dobrý tanečník, takže si vybírám písně, které jsou hodně teatrální. A poslední dobou si píšu vlastní čísla. Třeba čtu poezii a používám prvky stand up comedy. Nedávno jsem měl vystoupení, které bylo postavené právě jako stand up, až na to, že jsem seděl na invalidním vozíku, protože jsem měl zlomenou nohu. Taky si vymýšlím různé šílené postavičky. Třeba Brunhildu, která je ze švédské části Německa, má lidový kroj a jódluje. Nebo Beatrice, skrze niž můžu mluvit o své vnitřní osamělosti. Je to stará britská běhna, která zehrá na to, že ji před lety opustil manžel. A tak podobně. Cuntessa: Myslím, že Karen je až moc skromná. Ve skutečnosti je to zkurveně dobrá performerka. Její show jsou hodně dadaistické, připomínají mi uskupení Pařížská šestka z počátku dvacátého století, kde začínal i Jean Cocteau. Zmínili jste značku House of Garbáge, která odkazuje na zahraniční tradici drag houses. Do jaké míry fungujete jako klasický house? Přijímáte třeba nové členy? Tonic: Fungujeme úplně jinak než houses, které jste mohli vidět v seriálu Pose a podobně. Už proto, že houses v místech s velkou tradicí dragu, jako je New York, jsou spoustu let staré. Funguje tam proces zaučování nových queens a s tím spojený rodinný systém, kde starší drag queen má titul matky a její žačky jsou dcery. U nás je naproti tomu momentálně poměrně málo drag queens a ty, co dnes působí, většinou začaly s dragem zhruba ve stejné době. House of Garbáge vznikl jako volný kolektiv někdy pěti, jindy třeba deseti lidí. Spojuje nás osobité pojetí dragu. V době, kdy jsme začínali, u nás totiž dominoval ten typ dragu, který se provozoval v klubech, a pak tu byla tradice travesti show. Obojí se dost lišilo od toho, co děláme my, což jsou konceptuálnější, provokativnější věci, jako lízání zadků nebo jiné divné, nechutné a psychotické výstupy. Když jsme spolu začali pracovat, zjistili jsme, že se báječně doplňujeme. Karen je skvělá komička a mistrně mluveného slova, Miss Petty je výborná skladatelka a zpěvačka, Cuntessa je respektovaná divadelní režisérka a já to celé organizuju. Cuntessa: Vždycky je důležité, aby existovala alternativa. Třeba Gizela Kova a drag queens z Haus of Kova v pražském Friends Clubu mají svou show a dělají ji bezchybně, tedy většinou. My ale chceme provokovat, znechutit, ale i pobavit. Je to velice teatrální, trochu ve stylu The Living Theatre. Obzvlášť to platí pro naše vystoupení v rámci platformy Pinkbus Martina Talagy. Just Karen: Většina z nás ve Friends Clubu začínala nebo tam aspoň párkrát vystupovala. Ale tamní drag je trochu jako lipsyncová čísla v RuPaul's Drag Race. Očekává se, že uděláte jeden song, pokud možno ve vši slušnosti. Chodí tam přiopilí návštěvníci užít si trochu legrace, která nebude nikoho příliš dráždit. Naše performance jsou víc divadelní. Kupujete



# S House of Garbáge o divadelním pojetí dragu



House of Garbáge: Cuntessa, Tonic, Miss Petty, sedící Just Karen. Foto Kamilo Rivera

si na ně lístky k sezení, i když většina publika sleduje konec představení vestoje.

## Jak se díváte na historii českého dragu a současnou domácí scénu?

Cuntessa: Mám obrovský respekt k tradici drag performerů nejen v Československu, ale v celé východní Evropě. Byly to svým způsobem průkopnice. Inspiruji se ale spíš jejich stylem než přímo vystoupeními. Vždycky jsou hodně přisprostlé, drzé a frivolní, a to jsem převzal. Dnes je zásadní pojetí RuPaul's Drag Race. Pořád je to jen reality show, která je v mnohém problematická, ale zásadně pomohla tomu, aby veřejnost začala drag queens vnímat s respektem a brát je vážně. Před tím pořadem se i velká část gay

komunity dívala na drag jako na freak show. Dnes se na Drag Race kouká i spousta heterosexuálních cis mužů, kteří drag queens obdivují. Jinak toho o českém dragu zase tolik nevíme, protože sami působíme hlavně v Praze a Bratislavě. Ale byl jsem docela v šoku, když jsem zjistil, že v Jihlavě mají svou vlastní pravidelnou drag show. Moc mě mrzí, že jsem ji nemohl vidět.

Tonic: Drag Race pomohl tomu, že je teď drag scéna mnohem pestřejší. Na druhou stranu ale nastavil určité nároky na to, jaký by drag měl být. Problém je, že představa většiny lidí o dragu vychází z pořadu s performery, kteří za drag utrácí tisíce dolarů. Když pak nenosíte podpatky a nemáte perfektní nehty, mnoha lidem přijde, že neděláte ten

správný drag, a navíc, že vás mohou hodnotit, jako byste právě byli v té soutěži.

Just Karen: Na travesti performerkách je důležité i to, že jezdí po celé republice, a dokonce i po menších městech a vesnicích. Je to komediální, odlehčený drag, který si mohou užít i starší lidé na venkově.

Miss Petty: Díky travesti pro mě bylo jednodušší vysvětlit drag své mámě, která je paní ve středních letech a stejně jako řada jiných paní ve středních letech zná travesti a chodí na ni, když se objeví ve vesnici, kde žije.

## Na jaké stereotypy a kliše jste jako drag queens u nás narazili?

Cuntessa: Spousta lidí si myslí, že dělat drag je totéž jako být trans, což je asi největší

omyl, se kterým jsem se já osobně musel potýkat.

Tonic: Komplikované je to při randění. Když jste drag queen, lidé očekávají, že budete submisivní a že chcete, aby se s vámi jednalo drsně. Ale to vypovídá spíš o misogynii v naší zemi než o randění homosexuálů. Mezi drag queens jsou dost rozdílné osobnosti, včetně bisexuálů a hodně dominantních osob.

Miss Petty: U lidí, kteří mě znají jen jako drag queen, se mi stává, že mě považují za osobu, která je pořád plná humoru a pozitivní energie. Takhle se ale chovám jen na jevišti, jinak jsem docela tichý člověk. Jednou mě najali do jedné prodejny s tím, že tam tuhle drag energii přinesu. Tak jsem jim musel říct, že jde jen o divadelní personu.

Cuntessa: Jednou jsem byl na schůzce s klukem, který čekal, že se budu chovat víc jako Cuntessa. Řekl jsem mu, že to by mi musel zaplatit.

## Máte nějakou ambici nebo plán, co byste v dragu chtěli dělat dál?

Miss Petty: Momentálně se hodně soustředím na svou hudbu a chtěl bych ji dostat co nejvíc do českých médií, klidně i do mainstreamu, a propagovat drag tímhle způsobem. A ideálně se tím začít i žít. U nás nemáme místní Drag Race a myslím, že ho ani nepotřebujeme. Stejně se ale můžeme snažit získat pro drag srovnatelné společenské uznání.

Just Karen: Já jsem začal studovat uměleckou školu a s dragem vlastně nemám žádné velké ambice. Prostě jdu, kam mě inspirace zanese, a dozvídám se přitom spoustu věcí sám o sobě. Původně jsem si ani nepředstavoval, že se dostanu takhle daleko a že o dragu třeba budu dělat tenhle rozhovor. Rád zkoumám a míchám různá média, třeba mluvené slovo a výtvarné umění, a kdybych si uměním mohl vydělávat na živobytí, bylo by to skvělé.

Cuntessa: Rád bych Cuntessu využil ke kampani ohledně HIV a AIDS. Měla by to být osvěta týkající se preexpoziciční a postexpoziciční profylaxe, ochrany a bezpečnějšího sexu. Tyhle fenomény totiž v naší komunitě pořád jsou a nemůžeme před nimi zavírat oči. Je tu spousta zneužívání drog, alkoholismu a problémů s duševním zdravím. A vzhledem k tomu, že Cuntessa je špinavá prašivá kurva, může být dobrou moderátorkou debaty o takových záležitostech. Dovedu si představit, že by mohla vést diskusi o bezpečném sexu a destigmatizaci HIV pozitivních lidí v rámci Pride nebo jiné platformy.

Tonic: Já jsem teď dostal k narozeninám šicí stroj, takže se budu učit šít. Chci taky zlepšit svůj make-up a kostýmy. A až budu o hodně lepší, možná zkusím jít do konkursu na britskou edici RuPaul's Drag Race. Kromě toho bych rád rozvíjel House of Garbáge a udělal z něj plnohodnotnou uměleckou organizaci. Myslím, že už teď pomáháme dávat hlas trans lidem a dalším přehlíženým a znevýhodněným skupinám.

**House of Garbáge je volný kolektiv českých drag queens, který pořádá sérii představení Queeriety. Jeho členové ovšem vystupují i samostatně. Performeré Tonic, Just Karen, Miss Petty a Cuntessa tvoří jádro souboru, ale nejsou jedinými členy.**

# OBROVSKÝ ROSTBÍF Z ČLOVĚČINY

Dva básnické cykly původem běloruského básníka zpřítomňují děs a tíseň, které souvisí s politickými událostmi v jeho domovině. Tragédie, které se zde každý den dějí, se ve verších Sjarheje Pryluckého jeví podobně osudově jako události řecké mytologie: „Romanovi to utrhlo ruku// jsou svědkové/ je nahrávka z průmyslové kamery/ ale nejsou soudci/ a není zákon“.

## Eurydika se neohlíží

I  
Eurydika v bílé kabině lanovky zalité po kotníky krví stoupá do ráje klečí na kolenou popel jejích vlasů sype se na podlahu tam dole ji dlouho vyslýchali trhali nehty těhotnou ji bili do břicha než ji propustili do nového domu muže

II  
všichni kdo se tu proměnili v popel mluví se mnou po nocích a ve dne mě nenechají soustředit když krájím maso čtu noviny zažívám díry v košili zní nerovný sbor hlasů přerušují se navzájem přecházejí do pláce

III  
pláču a před nikým se neschovávám zalévám srdce až po okraj dokud nepřeteče teď je to norma teď to není to nejstrašnější co se může stát s člověkem

IV  
vyšel jsem na ulici ty jsi vyšel na ulici ona vyšla na ulici

pásma cizích hlasů zachytila se za podrážku

V  
kdo znal Orfea dokud byl zde vedle nás živý beze jména na hrobě dokud zlo nepřišlo dokud zlo neodešlo

Orfeus má oči mé vlastní sestry bratrův hlas dědečkovy brýle

má stejnou občanku jako moje první láska jako soused a sousedka jako máma která ještě žije

VI  
v márnici nám ukázali tělo obrovský rostbíf z člověčiny řez od hrdla k ohanbí jako v básních Gottfrieda Benna jako kdybychom z první linie přišli navštívit polní nemocnici zmatení unavení rozezlení

pomyslel si snad někdo že si tu taky tak lehne?

ano

budeme mít dost odvahy položit někoho vedle?

VII  
Eurydika má mámu v Baranovičích tátu na jipce bratra v emigraci ten kdo držel ve svých dlaních popel jejího srdce taky nemá nic nového co by pověděl světu

VIII  
Eurydika veze do zásvětí balíček ponožky maso zubní pastu

jehlu nitě díru v srdci soubor dopisů od cizích lidí nervózně si uhlazuje ofinu na čele volá o pomoc

mlčky

neohlíží se

IX  
veškeré informace jsou na sociálních sítích jméno příjmení místo bydliště číslo OP chronologie posledních hodin doba zástavy srdce fotky vrahů jejich dětí a žen

co víc chcete?

jaký řádek mám přidat pro větší důvěryhodnost?

## Horečka stoupá

(gonzo reportáž z pekla)

-7  
okresní město 60 km od hlavního obyvatelstvo deset tisíc lidí na stovku policistů

jednomu spálili auto druhému sýpku třetí jen chlastá

zbytek jsou naši lidé i když se zdráhají říct to nahlas

-6  
výbor pro státní bezpečnost pronajal Palác republiky objednal banket eskort krabice s prezervativy

někdo tam slaví výročí v časech cholery ale i navzdory náročnému pracovnímu harmonogramu si dokázali vyhradit čas na zábavu

přijeli vedoucí pracovníci s příčesky zabijáci se svými bossy ochočený doprovod politologové ředitelé kolchozů a jiná elita

a jako dezert přivezli protinárodní umělce s hudební přílohou vždyť i lidožrouti jsou kulturní lidé

-5  
do restaurace vtrhli vojáci ministerstva vnitra –

mladí kluci bez budoucnosti s kaší v hlavách s konkrétním úkolem

jednomu se z adrenalinu třesou ruce druhý nemá ve tváři ani náznak emocí

na stolcích jsou rajské pokrmy za okny je peklo

zní lehká příjemná hudba návštěvníci padají pod ranami jako živé ryby na pánev

-4  
v hotelích jsou chlapi s vysílačkami vysedávají ve foyer občas narovnají pouzdra

migrují mezi barem a toaletou pomrkávají na administrátora

u vchodu stojí připravený automobil

-3  
můj spolužák Saša policejní ředitel měl přezdívku Hippie

teď mu říkají Fašista

snaží se nevsímat si rozdílů mezi černým a bílým má vyšší vzdělání ženu děti tchána tchyni naživu kabelovou televizi služební zbraň pod polštářem

dříve mi po nocích volal stěžoval si na nespavost chtěl se setkat dát si drink

už dávno neodpovídám na jeho telefonáty z pekla

-2  
mému příteli sebrali dceru mému bratrovi vzali otisky prstů

souseda vyrvali přímo z rodiny třetí den mlčí neodpovídá na telefonáty

chodit do práce je nebezpečné chodit do krámu je nebezpečné zůstávat doma je také taková ruská ruleta

-1  
důstojník z prezidentské ochranky nemá právo být člověkem taková je jeho profese

jakžtakž překonal depresi vzal si půjčku v bance za sebou má školu onanii vojenskou akademii různá školení

zatímco šéf prcá novou missku jeho svědomí jako černý kos létá nad neklidnou republikou nad jejími vězeňskými věžemi

0  
diktátorova tisková mluvčí jako by vypadla z Orwella narodila se v roce 1984 Velká sestra nás sleduje ze svého zatemněného mikrobusu usrkává sladké krymské víno

ve svém překrásném novém světě sprádá naivní plány na budoucnost provozuje autosugesci cvičí jógu pečuje o nehty a o kůži zatímco mozek jede na autopilota

1  
náš dvůr je teď soudržný jako nikdy

dokonce i bezdák s přezdívkou Machiavelli ví kdo nemá řídit stát

2  
nemocnice pracují v režimu výjimečného stavu

přisun pacientů z ulice neustává slzy se lepí k podrážkám

# Sjarhej Prylucki

máma Tomy  
omdlela a přišla o práci

Věřini příbuzní žijí v očekávání i když už  
nevěří  
na noc nezamykají dveře –  
a co když se vrátí

Hanini spolužáci  
jsou šokovaní

Romanův otec  
tiše pláče na lavičce

3  
do márnice přivezli nové mrtvoly  
do obchodu Řepka bedny s čerstvými  
okurkami

mrtvé nevydávají příbuzným celý týden  
zeleninu vyprodali hned

mezi márnici a obchodem  
je ještě škola kavárna nemocnice  
tam jsou jejich nuance  
tam mají své drama

4  
k McDonaldu zase přijeli obrněnci  
zazněly výbuchy žena vedle  
řekla „nenávidím tyhle kurvy“

kluk se kterým jsme právě  
prohodili pár slov  
se dívá na nohu bez nohy  
rozpačitě a překvapeně

kameraman Reuters  
natáčí filmový týdeník  
kameraman od KGB  
taky cosi natáčí

5  
Romanovi to utrhlo ruku

jsou svědkové  
je nahrávka z průmyslové kamery  
ale nejsou soudci  
a není zákon

ruka stojí v příborníku  
v nádobě s formalínem  
čeká na lepší časy

6  
na onen dvorek jsem se dostal náhodou  
osm stráží pořádku vláčelo tělo  
s nadávkami a s žertíky  
jeden z nich cosi dojemně vysvětloval  
do mobilu své dceři nebo mámě

nohy osoby drhly o asfalt

zlatý podzim  
s rozmachem a vervou bil léto  
jako dosud nikdy

7  
milá redakce  
zásoba nadávek mi dávno došla  
obyčejná slova mi chyběla  
od samého začátku nového období

to byla reportáž z cizího bytu

na základě četných proseb z našeho pokoje  
pošlete hudební pozdrav  
píseň „Polibte mi prdel“ od známé skupiny  
pro všechny poliše  
a pro ty kteří jim přejí štěstí  
seznam příjmení příkládám v příloze

Z běloruských originálů, zveřejněných na autorově  
Facebooku 14. listopadu a 11. prosince 2020, přeložil  
**Alexej Sevruk.**



Ilustrace Lucie Lučanská



23 09 20 — 21 02 21

**DĚLNÍK JE SMRTELNÝ, PRÁCE JE ŽIVÁ**

**WORKERS DIE BUT WORK LIVES ON**

GVUO.CZ

DŮM UMĚNÍ  
HOUSE OF ARTJUREČKOVA 9  
OSTRAVA**GVUO**

Záštitu nad výstavou převzal Lukáš Curylo, první náměstek hejtmána Moravskoslezského kraje.  
The patron of the exhibition is Lukáš Curylo, First Deputy Governor of the Moravian-Silesian Region.  
Projekt se uskutečňuje za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.  
The project is financially supported by the Ministry of Culture.



# Romistika

na Filozofické fakultě  
Univerzity Karlovy

Jazyk, dějiny a kultura  
Romů u nás a ve světě

Jedinečný obor,  
jedinečná  
zkušenost

Přihlášky k bakalářskému studiu „Středoevropská studia: Romistika“ podávejte  
do 28.2.2021. Studujte samostatně nebo v kombinaci s jiným oborem na UK.

Seminář romistiky, Katedra středoevropských studií FFUK,  
Web: <https://kses.ff.cuni.cz>, FB: Romistika na FF UK v Praze,  
Instagram: @romistika\_ffuk

Feminismus

pro

99%

Manifest

Zpátky na zem  
Bruno Latour

Dějiny světa

ANARCHISMUS  
A JEHO IDEÁLY

Vydáváme knihy,  
kterých se jiní bojí  
[www.neklid.org](http://www.neklid.org)

**Neklid**

# Bezpečí, nebo beztrestnost?

## Masové protesty ve Francii

**Od listopadu probíhají ve Francii protesty proti novému bezpečnostnímu zákonu, který předložila vláda Emmanuela Macrona. Rozsáhlé demonstrace vyvolal zákon, jehož hlavním cílem je prý posílit „bezpečnost“, spolu s ním však také pravomoci policejních složek.**

OTMAR SOJKA

Na sérii demonstrací proti novele bezpečnostního zákona, v jejichž čele stály novinářské odbory a jež vrcholily krátce před loňskými Vánoci, vláda Emmanuela Macrona zareagovala řešením-neřešením. Návrh nechala v dolní komoře parlamentu, kde má většinu, schválit a pak slíbila „stažení“ článku 24 – tedy nejkontroverznější části zákona –, k němuž by mělo dojít v senátu, kde má ovšem většinu opoziční pravice. Právě článek 24 vybudil k aktivitě novinářské odbory a část tištěných médií, například list Le Monde. Dotýká se totiž přímo novinářské práce, neboť zakazuje zveřejňování fotografií a záběrů, z nichž je možné identifikovat příslušníky policejních sil.

### Zdrženlivý tisk

Demonstrace se ale neomezily pouze na novináře a aktivisty za svobodu tisku, kteří protestní vlnu spustili. Na organizaci protestů se postupně začaly podílet skupiny, jichž se policejní zvůle přímo dotýká, například obyvatelé předměstí nebo „žluté vesty“. Nejmožnější byly protesty v polovině prosince, kdy se podle organizátorů sešlo v ulicích až půl milionu lidí. Mediální krytí demonstrací mimochodem ukázalo, že tisk je ve velké míře zdrženlivý a nechce se vzdát vlastních stereotypů. Některé střety hned vyvolaly obvyklé komentáře o řádění výtržníků a žlutých vest. Až úsměvně zněla zpráva, že se policii podařilo zadržet „šéfu black bloku“. Údajně šlo o padesátiletou ženu, která prý dirigovala útoky mládeže otevíráním a zavíráním duhového deštníku.

Pokud by článek 24 vstoupil v platnost, demonstrace by fakticky mohly být dokumentovány už jen policejními snímky. Počet případů, kdy novinářské fotografie vedly k usvědčení policistů z násilností během protestů, je přitom už nyní dost nízký. Jedna taková kauza se ovšem dotkla přímo Elysejského paláce. Jedná se o snímky zveřejněné deníkem Le Monde, které ukazovaly, jak prezidentův oblíbený bodyguard Alexandre Benalla v roli policisty v civilu bije účastníky demonstrací na prvního máje 2018.

### Obrácení reality

Bezpečnostní zákon lze bez nadsázky označit za „zákon reality obrácené vzhůru nohama“. Při jeho přípravě ministerstvo vnitra vycházelo z premisy, že v posledních letech se policie stala cílem takřka bezprecedentního násilí a pohrdání, kterému je nutné učinit přítrž. To je narativ, jež dlouhodobě rází reakcionářská většinová část policejních odborů, podle níž jsou policejní síly předmětem ústrků a mají málo pravomocí. Ministerstvo vnitra tuto perspektivu bez výhrad přijalo a poukazuje především na loňské protesty hnutí žlutých vest, při nichž prý policisté museli čelit mimořádné míře násilí ze strany demonstrantů.

Jenže skutečnost je jiná. Právě účastníci demonstrací jsou totiž často vystaveni bezhlavému násilí ze strany policie, včetně případů zabití nebo ublížení na zdraví s těžkými či doživotními následky, zatímco francouzské policejní síly zaznamenaly největší ztráty před nedávnem při střetu se šíleným střelcem. Jen naprosté obrácení reality mohlo vést k zákonu, který stanovuje přísnější tresty za trestné činy proti policistům, dovoluje daleko širší využití dronů a dalších prostředků pro sběr dat o demonstřujících občanech a zvyšuje „ochranu policistů“, jež bude nejspíše fakticky znamenat beztrestnost policie. Nelze se pak divit, když ministr vnitra Gérald Darmanin v dolní komoře s vážnou tváří prohlásil, že je „fetišista ochrany policie“.

### Jak oslovit voliče

Jak je patrné, závěr prvního prezidentského mandátu Emmanuela Macrona je poznamenán

sázkou na téma bezpečnosti, čímž se chce prezident zalíbit pravicovému elektorátu. Vedle bezpečnostního zákona jde především o zákon proti „islámskému separatismu“, s jehož pomocí Macron hodlá vpustit do mešit závan osvěcenství. To je však cíl hodný spíše náboženské reformy než zákonné iniciativy. Duší tohoto obratu napravo je přitom bývalý člen republikánů, již zmíněný ministr vnitra Darmanin.

Středolevé voliče se Macron naopak pokouší oslovit ekologickými tématy, která však musí zohledňovat i ekonomické a sociální dopady. Proto prezident zadal vládě úkol včlenit do ústavy zmínku o boji proti klimatické

změně. Aby se tak stalo, bude nutné absolvovat náročný legislativní proces zakončený referendem. Jde o vysoce symbolický akt, jenže ochrana klimatu si v současné době vyžaduje spíše maximální efektivitu a konkrétnost (Macron zatím přišel s ideou poukázek na biopotraviny).

Když současný prezident vstupoval do Elysejského paláce, v očích mnohých měl auru Jupitera a zosobňoval naděje na obnovu velikosti a síly francouzského státu. Dnes z toho zbyla ochrana policejních mlátíček a vylepšené třídění plastů.

Autor je dopisovatelem deníku Il Manifesto.



Policie zadržela padesátiletou ženu, která údajně dirigovala útoky black bloku otevíráním a zavíráním duhového deštníku. Foto Gonzalo Fuentes

## par avion

Z ČÍNSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL FILIP JIROUŠ



Zatímco většina světa se potýká s „druhou vlnou koronaviru“, čínská média se pandemií věnují stále méně. Na konci prosince tak čínskému tisku dominovala tato tři témata: ohlášení plánovaného konce chudoby v Číně, čtrnáctá pětiletka a americký povolební zmatek. Chudoba na čínském venkově je problém, který se čínská společnost snaží řešit přinejmenším od vzniku první republiky v roce 1911. Do značné míry však město a vesnice představují dva odlišné světy dodnes. Může za to více faktorů, mimo jiné i systém regulace vnitřní migrace hu-kchou, kvůli němuž v ČLR existují stovky milionů ilegálních migrantů bez sociálních a právních jistot. Právě na jejich často až otrocké práci stojí čínský ekonomický zázrak. Rápidní a neregulovaný růst čínské ekonomiky vytvořil obrovskou nerovnost v bohatství a nespokojených obyvatel přibývalo. Si Ťin-pching to vyhodnotil v roce 2017

jako jeden ze dvou klíčových „rozporů“ v čínské společnosti, jako – vyjádřeno jazykem čínského aparátu – „zásadní problém k řešení“. Čínský režim tedy zrychlil snahy o vymýcení chudoby ve městech, ale hlavně na venkově. Vzniklo mnoho centrálně podporovaných plánů a kampaní, jejichž cílem je ke stému výročí založení Komunistické strany Číny v roce 2021 dosáhnout „společnosti mírného blahobytu“ (dalším cílem je udělat z Číny světovou velmoc do roku 2049, tedy sto let po založení ČLR), a čínský tisk v posledních měsících pravidelně přináší zprávy o tom, jak byly nejhudší regiony Číny, obvykle vnitrozemské oblasti na západě země, zbaveny chudoby. Reportáž tiskové agentury **Nová Čína** z 19. prosince pojednává o transformaci horské oblasti v provincii Kuang-si, kde v posledních pěti letech vznikly skoro dva tisíce kilometrů nových cest, byly vybudovány téměř tři tisíce bytových domů pro chudé a okolo 13 tisíc domů bylo renovováno. Postavily se i nové školy a školky. Státní programy také podpořily rozvoj turistiky a pomohly zlepšit podmínky v zemědělství. Boj proti chudobě je ale často – především v regionech se silným zastoupením etnických minorit – doprovázen násilným přesídlováním. Ať už jde o skupiny Iu v Chladných horách nebo pastevece ve Vnitřním Mongolsku, Tibetské autonomní oblasti nebo v takzvaném vnějším Tibetu v provincii Čching-chaj, násilně „transformování“ obyvatelé často žijí natěsnání

v „králíkárnách“, mají problém najít si práci a nejsou spokojeni. **Centrálně vedené kampaně za „modernizaci“ menšinových komunit a zlepšení jejich životních podmínek často napáchají více škody než užitku.** Pochyby budí také fakt, že čínské úřady splnění plánu ohlásily bez ohledu na tvrdý ekonomický dopad koronavirové krize. Jaké budou výsledky této kampaně v zemi, která s celostátními programy nemá zrovna nejlepší zkušenosti, teprve uvidíme.



Ve dnech 16. až 18. prosince probíhala v Pekingu Ústřední ekonomická pracovní konference. Každoroční uzavřené jednání má nastínit ekonomické plány pro další rok. Pravidelně se ho účastní klíčoví pracovníci ekonomického systému ze všech provincií, ale také ústřední vedení včetně stálého výboru politbyra. Že nejde o čistě ekonomickou záležitost, naznačuje i přítomnost šéfa stranické ideologie a propagandy Wang Chu-ninga. Čínský státní tisk a Čínská správa kyberprostoru vydaly společně sérii teoretických článků k „lepšímu pochopení“ ekonomických plánů země a boji proti chudobě. **Účastníci konference se shodli, že ČLR je jedinou velkou ekonomikou, která loni dosáhla skutečného růstu.** Tento úspěch považují za výsledek pevného vedení generálního tajemníka Si

Ťin-pchinga, ale také „společného boje strany, armády, státu a všech národností“. Zároveň zdůraznili, že se Čína nachází v „závažné a komplikované mezinárodní situaci“. Podle **Lidového deníku** z 19. prosince plán na letošní rok zdůrazňuje posilování domácího poptávky, růst inovativních odvětví, podporu vědeckých talentů a mezinárodní výměnu v oblasti vědy a techniky. V mediálních vystupích z konference se ale také často objevuje slovo „bezpečnost“, ať už státní nebo například „bezpečnost růstu“. Sekuritizační narativy během Si Ťin-pchingovy éry posílily a podle teorie výše zmíněného Wang Chu-ninga jde o bezpečnost „totální“, jež zahrnuje například také ideologii nebo kulturu.



Čínská média se zájmem sledují vývoj v USA po prezidentských volbách. Platí to i pro server **Phoenix News**, jenž v článku z 20. prosince reportuje o zmatku, který vytváří odstupující Donald Trump. Konkrétně se věnuje soudu s bývalým Trumpovým poradcem pro národní bezpečnost Michaellem Flynnem, jenž výměnou za imunitu spolupracuje s federálním soudem při šetření Trumpovy kampaně a administrativy. **Flynn prý mimo jiné prohlásil, že se ho americký prezident ptal na možnost zvrátit výsledky voleb pomocí armády.**

# Zviditelnění snědých těl

**S mexickou drag queen vystupující jako Palmira Del Mar jsme hovořili o tom, jakým způsobem funguje drag scéna v Tijuáně. Jaké to je, experimentovat s genderem ve společnosti, kde je machismus součástí živé tradice? Existuje spojení mezi drag queens a narcos? A lze skloubit emancipační boj s touhou po nikdy nekončící party?**

JAN BLAŽEK  
ALONDRA CORAL ARAGÓN GAMA

[www.eshop.a2larm.cz](http://www.eshop.a2larm.cz)

Pořídte sobě a svým blízkým nový A2 merch na našem e-shopu.

Můžete se představit? Kdo jste v civilním životě a jak jste se dostal k dragu?

Jmenuji se Isaías Loyo. Je mi 29 let a pocházím ze státu Sinaloa z rodiny migrantů, kteří přišli z jihu středního Mexika. Vyrůstal jsem v Playas de Rosarito. Tam jsem začal studovat a na univerzitu jsem pak nastoupil do Tijuany. Mám magisterský titul v oboru herectví, díky čemuž jsem objevil kouzlo scénických umění. O dragu jsem poprvé slyšel na střední, kde mi jedna kamarádka řekla o soutěžní reality show. V té době jsem ale byl uprostřed procesu objevování své identity, snahy o sebevyjádření a všech těch pocitů a pochyb ohledně svého genderu, navíc jsem zápasil s okolní maskulinitou, takže jsem tomu nevěnoval žádnou pozornost. Samozřejmě jsem se ale už dříve setkal s travesti, zejména v podání legendární Francis, která je nejdůležitější imitátorkou v dějinách Mexika. A také jsem věděl o tom, že v některých gay barech probíhají travesti vystoupení.

**Jak se zrodila Palmira Del Mar?**

Během studií na univerzitě jsem se intenzivně zabýval svou sexualitou, kterou jsem prožíval i prostřednictvím umění. Spolu s hraním různých postav, včetně maskulinních archetypů, začal růst i můj zájem o šaty a převlékání, o make-up, paruky a vůbec feminitu. Pro to ale nebyl ve škole prostor, naopak mi dali jasně najevo, že se na jevišti nemám chovat jako buzna. Se svou ženskou stránkou jsem se tak spojil spíš pomocí návrhů jeviště a kostýmů. Skrze ně jsem prožíval své fantazie o převlékání, líčení, atmosférách a postavách různých pohlaví. V tomto období se mi také v hlavě zrodila myšlenka, která se mi zdála divná, ale zároveň mě fascinovala, a sice že bych mohl imitovat Rihannu a udělat show v některém baru v Tijuáně. Během tohoto období jsem získal několik zkušeností s performancemi, při kterých vznikly moje první travesti charakteristiky. Pořád jsem je ale držel na uzdě kvůli svému hereckému vzdělávání. Teprve po ukončení univerzity jsem začal oficiálně působit ve světě dragu a konečně jsem se podíval i na reality show, o které mi před lety řekla kamarádka. Ta show mě inspirovala a tehdy se v mém životě objevila Palmira. A tak jsem začal s make-upem od svých sester, s parukou, ženským oblečením z bazaru, se starými botami na podpatku a kurevskou touhou dělat drag.

**Kdy jste Palmiru dotvořil? Kdy došlo ke zkompletování podoby, jména a identity?**

Důležité bylo hned jedno z prvních vystoupení pod jménem Palmira. Feministický spolek známý jako Quiquiri coyota mě pozval, abych udělal show na píseň La morena. To mě okamžitě zasáhlo, protože mám kořeny ve Veracruz, odkud pochází i ta píseň. Všechno se to pak propojilo s mými představami o Palmiře.

**Co pro vás znamená dělat drag a čeho v něm chcete dosáhnout?**

Nejdůležitější je pro mě zviditelnění snědých těl. Jsem osoba, která nezapadá do tradičních genderových škatulek, jsem fluidního pohlaví, jsem travesti. Vystupovat jako Palmira mě baví i proto, že vidím, kolik lidí se se mnou identifikuje. Vím, že existují lidé, jimž moje vystoupení otevírají nové možnosti, a také, že mnohým dávají určitý pocit bezpečí. A to se týká i nových generací, které se začínají věnovat tématům sexuální diverzity. Jsem rád, když vidí, že svoboda je něco hezkého a že jde ruku v ruce s respektem.

**Jak byste Palmiru charakterizoval?**

Vždycky říkám, že pro mě je Palmira mexická životní energie, barvy a hrstka.

Můžete nám přiblížit, jak se dnes v Mexiku daří dragu?

Mohl bych mluvit o tom, jak je drag scéna v Mexiku úžasná, ale je důležité zdůraznit, že ne všechno je skvělé. Na národní úrovni nicméně roste drag scéna milovými kroky a je čím dál uznávanější. Což je skvělé, protože za to bojujeme už dlouho. Současné ale platí, že Mexiko je centralizovaná země a podobně je tomu i s dragem. Pokud se zeptáte na drag, všichni zmíní Mexico City, Guadalajara a Monterrey jako nejdůležitější místa. Kdežto lokální scény, jako třeba v Tijuáně, pořád nejsou doceněné, i když se tu drag praktikuje stejně dlouho. Ale i tak prožívá Tijuana svou drag scénu naplno, i díky své dvojaké povaze na mexicko-americké hranici.

**Sledujete nějaký zásadní, historický vývoj dragu?**

Pohybuju se na drag scéně asi čtyři roky a v tomto období jsem byl svědkem obrovského posunu. Když jsem začínal, bylo nás jen pár. Když se dnes vypravíte o víkend do Tijuany, narazíte na tři drag akce s dvaceti drag queens. To je dost zásadní změna. Také už je úplně normální potkat v centru Tijuany drag queen. Dřív jsme lidi trochu pobuřovali, měli jsme dokonce zakázaný vstup do určitých míst. Museli jsme si budovat vlastní prostory a pohybovat se spíše na okraji společnosti.

**Jak se vám žije v atmosféře machismu, který v zemi pořád převládá?**

Ano, Mexiko je machistická země a drag queens tomu každodenně čelí. Dokonce i na naší scéně se machismus vyskytuje, i když jen málo z nás o tom mluví. Hlavně na národní úrovni v dragu převládá nezáměr to řešit – analyzovat, jakým způsobem machismus prožíváme a jak ho sami reprodukuje skrze drag.

**Popsal byste to konkrétněji?**

Souvisí to s diskursem, tedy i s tím, o čem se nemluví. Mokrát jsem viděl misogynní, machistické drag shows, které oslavují maskulinitu a nenávisť k ženám. A to opravdu není cool. Na druhou stranu musíme odůvodnit, proč děláme to, co děláme, zdůvodnit, co je opodstatněné a co ne. Potřebovali bychom hlubší analýzu vlastních vystoupení s ohledem na to, jaké sdělení vlastně předáváme. Bohužel tohle všechno nám chybí.

**Nemůžeme se nezeptat na téma, které bohužel prostupuje mexickou společností, a sice na organizovaný zločin, respektive takzvané narcos. Existuje nějaké spojení mezi dragem a narcos?**

Tohle spojení opravdu do určité míry existuje. Patrně je hlavně v přisvojování si znaků, estetiky a muziky z narco kultury, ale celkově je to dost zvláštní vztah. Musíme se ptát, co vlastně chceme sdělit. Téma narcos se propojuje s drag party hlavně přes politický protest a musíme být moc opatrní, když přebíráme symboly a další elementy narco kultury. I proto, abychom se vyvarovali normalizaci násilí a machismu, které jsou pro narcos charakteristické. Tento proces nicméně vyvolává dost debat uvnitř i vně drag kultury, a drag tak může plnit svou politickou roli.

**Chcete tedy využívat tyto souvislosti ke zpochybňování, nikoli k normalizaci jevů, jako jsou narcos. Existuje podobné spojení například mezi dragem a sexuální prací?**

To je také velmi komplexní téma. Já se v prostředí sexuální práce nepohybuju, ale nepochybuju o tom, že tohle spojení existuje. Sám ho ale ve svém nejbližším okolí nevidím. Ale i tak jde nakonec o šanci, jak najít práci a dělat sexuální práci trochu jinak, než jsme zvyklí, ne?

**Jaké máte zkušenosti – ať už osobní nebo ze svého okolí – s užíváním drog v rámci drag scény?**

Řekl bych to asi takhle: jsme královny noci a v noci ožívají všechny nepřístojnosti. A tím spíš ve městě, jako je Tijuana, kde jede party dvacet čtyři hodin denně sedm dní v týdnu. Je tudíž nevyhnutelné, že dojde i na konzumaci drog, protože jsou prostě neustále na dosah. Já osobně kouřím marihuanu. Baví mě ubalit si špeka po práci – drag je pro mě totiž už i práce. Takže jasně, že jsou drogy spojené s dragem, stejně jako všechny ostatní aspekty života.

**A představuje užívání drog v drag komunitě problém?**

Osobně to jako problém nevnímám. Drag scéna má naštěstí přístup k informacím a obecně máme k tématu konzumace drog a jejím rizikům blízko, přestože politiky zaměřené na snížení újm k nám do drag komunity nedosáhnou.

**Jsou některé podniky zaměřené výhradně na drag?**

Pokud se bavíme o Tijuáně, tam zatím místo, které by bylo stoprocentně zaměřené na drag, neexistuje. Staly jsme se vlastními manažerkami a producentkami, pouštíme se do vyjednávání s majiteli barů, a postupně tak rozšiřujeme scénu ve městě. Ale to, že nemáme jasně vymezený prostor, vnímám spíš jako výhodu, protože nám to umožňuje přesouvat se z místa na místo.

**A jak je to na celonárodní úrovni?**

Jedním z míst v Mexico City, kolem nichž se nejvíce koncentrují drag queens, je klub Rico. Upřímně řečeno, nevím, jestli byl vytvořen vyloženě pro drag scénu, ale je to místo, které je známé po celém Mexiku právě díky dragu a travesti.

**Rádi bychom se ještě zastavili u vašeho projektu La Sagrada Familia, který reflektuje charakter drag scény v Tijuáně. Jak vznikl a o co v něm jde?**

La Sagrada Familia je putovní projekt, který vznikl poté, co jsem se zabydlel v drag scéně a cítil jsem, že bych se rád spojil s umělci a umělkyněmi, kteří se vymykají genderovým škatulkám a jejichž přístupy mě zaujaly. Současně jsem se ale chtěl vyvarovat institucionalizovaných uměleckých galerií, protože už jsem měl plné zuby omezujících kategorií, které uplatňují při hodnocení performancí. Viděl jsem, že potřebujeme prostor pro realizování performačních akcí, kde bychom se mohli hlavně bavit beze všech otravných akademických limitů. Zdálo se mi zkrátka, že ideálním místem pro naše setkávání jsou parties. Poté, co La Sagrada Familia zorganizovala první performační party, přišly i další edice a navíc jsme začali pořádat semináře a otevřenou dílnu. Všechno je to ale putovní. Nemáme žádný exkluzivní prostor. Přecházíme z jednoho baru do druhého a intervenujeme v nich pomocí našich vystoupení a hlavně mejdanů.

**Čeho chcete touto činností dosáhnout?**

Rád bych propojil lidi, kteří jsou součástí sexuální disidence mé komunity. S mnoha z nich jsme přátelé řadu let. To, co mě s nimi spojuje, jsou právě všechny možné individuální performační linie. Mluvíme o feminismu, různých podobách těla, barvách kůže, mexické identitě, překračování limitů, folkloru, teritorialitě, o všem, co se týká existence a života na hranici. Všechna ta témata nás spojují, přitom jsme ale neměli možnost se opravdu fyzicky setkat. A proto jsme vytvořili La Sagrada Familia. Až pak jsme si plně uvědomili, že jdeme všichni po stejné cestě.



[www.eshop.a2larm.cz](http://www.eshop.a2larm.cz)

# Rozhovor s Isaíasem Loyem alias královnou Palmirou



Isaías Loy. Foto Carlos Foco

Styčným bodem ovšem vždycky byla – a stále je – mexická identita nahlížená z pohledu sexuální disidence.

**Lze mluvit o vazbě mezi dragem a sociálními hnutími v Mexiku, respektive mezi dragem a sociálním odporem?**

Určitě, ale formy odporu v rámci drag komunity jsou velmi různorodé. Například já mám díky tomu, že žiju na hranici, určitá privilegia. Můj odpor spočívá v tom, že si nasadím podpatky a vyrazím do města. Vím však, že se vrátím v bezpečí domů. Ale holky z jiných částí města, stejně jako holky v jiných státech Mexika, tohle privilegium prostě nemají. Je dost možné, že pokud některá naše soukružka vyrazí na ulici v dragu, někdo jí dá pěstí, anebo ji rovnou zavraždí. V Mexiku existuje hodně podobu odporu drag komunity, ale celkově je samotná existence dragu odporem, protože Mexiko je pořád machistická země.

**Jaký je vztah dragu a původních kultur? Existují indigenní drag queens?**

Mexiko je zemí mesticů a také zemí, kde se reprodukuje diskurs nenávisti vůči celé řadě společenských skupin, hlavně pak na základě barvy jejich kůže. Někdo to nazval „pigmentokracie“. Každopádně nám to brání navazovat spravedlivé, odpovědné a jasné vztahy s indigenními kulturami. Být drag queen

se snědou barvou kůže, tedy morenas, pak situaci ještě víc komplikuje, protože lidem se morenas jako drag queens nelíbí. Navíc jen malé procento veřejnosti sleduje naši práci, protože lidé mají amerikanizovanou představu o dragu a my do ní nezapadáme. Existuje však spousta drag queens indigenního původu, které svou kulturu zapojují do vystoupení, a zviditelňují tak své tradice. Ovšem jen málokdy publikum jejich vystoupení a to, co nabízejí, vnímají adekvátně. Takřka nikdy se to neobejde bez výrazů jako „zkrvená indiánka“, „hnusná buranka“ a podobně. Pro hodně lidí je drag o luxusu, špercích, zářivých látkách, ale hodně drag queens se snaží dělat drag v návaznosti na naše mexické kořeny, a ty nestojí na flitrech a ozdobných korálcích, ale spíš na vzorech a vyšívání. Když to pak lidé vidí, nejsou z toho moc nadšení. Drag queens, které se snaží zviditelnit to, co nás činí Mexičankami, to mají těžké.

**Většina našeho rozhovoru se točí okolo vašich zkušeností z Tijuany. Je místní scéna v něčem specifická oproti zbytku země?**

Drag scéna v Tijuane žije naplno, je to jedna nekonečná party, ale stoprocentně reálná a upřímná. Jsme královny nočního života našeho města, rády se bavíme, fascinuje nás pózovat, dělat show, kouřit trávu, chlstat pivo, smát se spolu s publikem a chovat se

jako buzny. Baví nás žít tuhle naši fantasií spolu s lidmi, kteří nás obklopují. Baví nás trávit čas s publikem a zažívat lidskou blízkost. To nás odlišuje od zbytku země.

**Jaká je budoucnost Palmiry a Isaíase, těchto dvou identit, které spolu žijí v jednom těle?**

Budoucnost je nejistá. Raději přemýšlím o cílech a jedním z nich je být uznávaný na mezinárodní úrovni jako drag queen, ale také jako jevištní návrhář. Chci se vyvíjet, oslovit víc lidí, být migrantem, působit v dalších státech Mexika i jinde. Chci triumfovat, excelovat, odporovat a dál pokračovat ve svém boji.

**Díky za rozhovor. Chcete ještě něco dodat?**

Mějte se kurevsky rádi, jste vítáni na mé party!

Ze španělštiny přeložil Jan Blažek.

**Isaías Loy** (nar. 1991) pochází z Escuinapy ve státě Sinaloa v Mexiku. Je absolventem oboru herectví na Autonomní univerzitě Baja California, působí jako ředitel programu La Sagrada Familia Tijuana, pracuje jako jevištní návrhář. V rámci mexické drag scény vystupuje jako královna Palmira Del Mar. Instagram: @palmiradelmar.

# GRATULUJEME

GRATULUJEME  
PODPOŘENÝM  
PROJEKTŮM

UMĚNÍ  
A KULTUŘE  
POMÁHÁME  
I V ROCE  
2021



@kreativnievropa



Kreativní  
Evropa

Sarlatán (CZ, IE, PL, SK, 2020), Chlast (DK, 2020), SHAPE (foto by Maurice Mikkers), Emergence (© David Kumermann, PQ 2019)



Městská knihovna v Praze



Čtete e-knihy

[www.e-knihovna.cz](http://www.e-knihovna.cz)

**KNIHOVNA ONLINE**  
čtení, kultura a poznání

Poslouchajte podcasty

[www.soundcloud.com/knihovna](http://www.soundcloud.com/knihovna)



# Bez kultury nežijeme.

**NdB** Národní  
divadlo  
Brno

[www.ndbrno.cz](http://www.ndbrno.cz)

# Co se sluší a patří

## Neokázalý luxus jako morální nárok aspirační třídy

**Dlouhodobým trendem ve spotřebním chování je udržitelnost. Co je však hlavní motivací našich každodenních rozhodnutí – stav planety a zájem budoucích generací, nebo vlastní životní standard? Stává se společnost ekologicky uvědomělou, nebo se pouze vztahuje k novým symbolům socioekonomického postavení?**

ŠÁRKA KIRŠNEROVÁ



Staré elity jsou ve vleku drahých značek a jejich nedostupnosti běžným lidem. Kabelka Louis Vuitton je klasickým příkladem. Foto Giles Herblay

Všichni o sobě rádi přemýšlíme jako o svobodných bytostech s vlastními názory, jedinečným vkusem a pevnými zásadami. Přitom i v rozhodování ve věcech každodenní spotřeby se dá o naší nezávislosti pochybovat. Elizabeth Currid-Halkett se v knize *The Sum of Small Things: A Theory of the Aspirational Class* (Součet malých věcí. Teorie aspirační třídy, 2017) zaměřuje na způsob, jak takzvaná nová elita prostřednictvím rozhodnutí spojených se vzděláním, zdravím a rodičovstvím stoupá na společenském žebříčku a přitom jakoby mimochodem bohatne. Právě ekologicky uvědomělá aspirační třída hlásající, že nejlepší nákup je žádný nákup, se tak stává významným hybatelem celosvětové ekonomiky a environmentální rozměr produktů je tím, co prodává nejvíc.

### Zahálčivá třída

Currid-Halkett vychází z teorie zahálčivé třídy, v níž sociolog Thorstein Veblen na konci 19. století definoval chování vyššího stavu ostentativní zahálkou a neproduktivním využitím volného času coby známkami bohatství a vznešenosti. Motivace vyšších vrstev k záměrnému plýtvání materiálními hodnotami a časem je vedena snahou odlišit se od příslušníků nižší vrstvy. Proto se obklopují stále dražším a nedostupnějším zbožím, přestože mají na výběr funkční ekvivalenty v podobě levnějšího produktu. Marketingový evergreen, takzvaný Veblenův efekt, tedy ochota zaplatit jakoukoli cenu za luxusní zboží, vychází ze snahy poukázat na své bohatství a tím získat lepší postavení ve společnosti. Staré elity jsou ve vleku drahých značek a jejich nedostupnosti běžným lidem. Kabelka Louis Vuitton je klasickým příkladem. Currid-Halkett toto chování nazývá okázalý luxus.

Naomi Kleinová ve své kultovní kritice konzumní společnosti *Bez loga* (1999, česky 2005) popisuje fenomén značek na příkladu Tommyho Hilfigera. Hilfiger začínal ve stylu Ralphi Laurena jako návrhář pro vyvolené, výrobce oblečení pro movitou bílou vrstvu. Brzy si ovšem uvědomil, že jeho značka našla odbytiště mezi chudými černými dělníky. Hiphopová image života na vysoké noze jim velela přijmout z finančně nedostupných oblastí luxusu alespoň oblečení a doplňky. Snad aby podpořil tuto urbánní fantazii, začal Hilfiger spojovat své produkty právě se sporty pro bohaté a využívat hiphopovou estetiku.

### Cena informace

V době, kdy se klade důraz na vzdělání, rovné příležitosti, ekologii, nové technologie a kreativitu, se nicméně rozrůstá nová sociální vrstva, která je rovněž připravena utrácet nemalé částky. A to nejen za zboží, tedy za biopotravinu, slow fashion, biokosmetiku a další udržitelnou produkci a služby, ale především za péči o děti, vzdělání a sociální a zdravotní péči. Mluvíme o nové aspirační třídě charakterizované „neokázalým luxusem“. Trend spotřebního chování se posouvá od zjevného materialismu k subtilnějším formám výdajů. Studenti, herečky, koordinátoři neziskovek i velké ryby mediálního byznysu se setkávají na trzích s košíkem, síťovkou či plátěnou taškou nejen proto, že vědí, co mají konzumovat, ale především proto, že dovedou rozlišovat symboly a znaky mimo materialistický rámec. K tomu je sice třeba určitý kulturní a sociální kapitál, ale ten ekonomický je stále na prvním místě.

Currid-Halkett na příkladu boomerů průhledného laku na nehty v osmdesátých letech ukazuje, jak něco tak všedního jako manikúra může sloužit jakožto znamení, že víte, co se sluší a patří. A o tom to celé je. Znat nevyřčené detaily, které člověka definují jako příslušníka určité sociální vrstvy. Neokázalý luxus v sobě snoubí dvojí cenu informace: čas a peníze, které je nutné vynaložit k jejímu získání. Přístup k informacím a schopnost je třídit a vyhodnocovat přitom nejde vyčísřit penězi. Jedinec, který se v těchto dovednostech touží etablovat, potřebuje prostor a motivaci se této činnosti věnovat. Do hry vstupuje vzdělání, rodinné prostředí a sociální vazby. Získané informace přitom významně zlepšují kvalitu života těm, kteří si mohou dovolit do nich investovat, ať už čas nebo peníze.

### Mytologie mateřství

Neokázalý luxus se přirozeně týká i takových sociálních fenoménů, jako je mateřství (čímž nemyslím, že matky jsou cílová skupina pro všechno, co je „organic“, „fair trade“, „bio“ a podobně). Rozhodnutí spojená s mateřstvím se pouze včlenila do daného hodnotového systému. Co se ostentativního trávení volného času týče, jsou dnes problematiky těhotenství, porodu a kojení srovnatelné se studiem řečtiny ve Veblenově době. Ačkoliv samy o sobě jsou tyto aktivity zdarma, jsou velmi nákladné na čas a informovanost. Ženy

se mohou plně angažovat v těchto aktivitách jen tehdy, pokud mají dostatek času a jsou podporovány svým okolím. A nejde jen o kojenní, ale o praktiky kontaktního rodičovství vůbec. To vše se zdá být tak přirozené, že si většina příslušníků aspirační třídy myslí, že by to měli dělat všichni. Pohled do různých sociálních skupin a prostředí nám ale jasně ukazuje, že i když si myslíme, že činíme rozhodnutí týkající se výhradně zdraví a péče, ve skutečnosti je rozhodujícím faktorem naše sociální a kulturní bublina.

Ženy, které mohou strávit dva, tři roky nebo i déle na mateřské či rodičovské dovolené, jistě dělají náročnou a zásluhou činnost, ale také disponují možnostmi, které většina matek z jiných prostředí prostě nemá. Tento rozdíl přitom vytváří větší sociální stratifikaci a nerovnost než nějaká kabelka s monogramem L. V., a to z toho důvodu, že aspirační třída vnáší do rozhodování morální nárok. V případě kabelky je jasné, že luxusnější verze je pro toho, kdo má víc peněz. Naopak u kontaktního rodičovství a kojení předpokládáme, že se nejedná o ekonomickou, ale morální volbu.

Mytologie mateřství tak pod taktovkou nových elit ignoruje socioekonomické limity rozhodování a systematicky zneviditelňuje fakt, že ohledně péče není zadarmo vůbec nic. Volba zkrátka existuje jen pro lidi, kteří na ni mají. Samozřejmě, že americká realita je na hony vzdálená sociálním poměrům v Česku, kde máme rodičovskou pro všechny a mateřskou pro většinu, i tak je ale mnoho žen nuceno velmi záhy nastoupit do práce, a to bez ohledu na seberealizaci či možnost kariéry.

Ekologický byznys je jistě lepší než ten neekologický, nicméně rodičovské moudro, že boty máme, aby nám nemrzly nohy, je stejně alibistické jako heslo aspirační třídy, že nejlepší nákup je žádný nákup. Pokud jste jako já vyrůstali v devadesátých letech, bylo vám jasné, že s „prestížkami“ si moc přátel nezískáte. Rodiče se nám sice z výchovných důvodů snažili namluvit, že na tom, co máme na sobě, nezáleží, ale sami se oblékali dle módního diktátu do kožených bund s vycpávkami. Kdybyste je tehdy s těmi prestížkami poslechl, byli byste namydlení. Zato dnes, pokud znáte správný kontext, v nich můžete vyrazit třeba na fashion week. Jen je prostě zapotřebí vědět. Na to je ovšem potřeba mít čas – a čas neroste na stromech.

Autorka vystudovala antropologii a genderová studia.

# Disharmonické řešení

## Sporná dostavba Invalidovny



Lze mít vážné pochybnosti o tom, zda je rozsah dostavby přiměřený národní kulturní památce. Vizualizace vize.com

**Dostavba barokního komplexu Invalidovny v Praze-Karlíně má skloubit významnou památku s moderní novostavbou. Předložil ji sice Národní památkový ústav, ale studie budí kontroverze – včetně podezření, že opomenul vlastní metodiku, již by v podobných případech měl uplatňovat.**

JIŘÍ VARHANÍK

Národní památkový ústav prezentoval v září minulého roku záměr nekontextuální dostavby národní kulturní památky Invalidovna, který vyvolal řadu kritických reakcí. Dodatečně pak zveřejnil sniženou variantu dostavby, kterou vědecká rada ústavu 11. listopadu 2020 nadpoloviční většinou schválila. Na webové stránce uvedené instituce se dozvíme, že „představené řešení je v souladu s uplatňovanými principy současné památkové péče a oporu hledá i v mezinárodních dokumentech“. Následují odkazy na Benátskou chartu, Evropskou chartu architektonického dědictví, Úmluvu o ochraně architektonického dědictví Evropy, Krakovskou chartu a Florentskou deklaraci.

### Proti vyhlášce

V poměrně rozsáhlých analytických materiálech je sice věnována pozornost i problematice památkové ochrany, ovšem v neobyčejně skromném rozsahu. Pasáž o památkové ochraně obsahuje strohý text o třech větech: „Invalidovna leží na východním okraji památkově chráněné oblasti historického Karlína. Východní část Karlína je památkově méně saturovaná a Invalidovna představuje

nejdůležitější zdejší památku. Zároveň sousedí s cenným urbanistickým souborem sídliště Invalidovna.“ Tento text doprovází analytický plán s podrobnější legendou. Není však vůbec zmíněno, že vyhláška č. 10/1993Sb. hl. m. Prahy, již byla památková zóna Karlín zřízena, obsahuje ustanovení, v nichž je zakotvena regulace tohoto území. Posláním této památkové zóny je podle článku 3 zachovat a trvale chránit kulturně-historické a urbanisticko-architektonické hodnoty dané části území hlavního města, přičemž předmětem ochrany jsou mimo jiné historický půdorys a jemu odpovídající prostorová a hmotná skladba, urbanistická struktura, charakter objektů a pozemků, architektura budov a jejich exteriéry nebo panorama s hlavními dominantami v blízkých i dálkových pohledech.

Vyhláška pak v článku 4 stanoví následující režim pro stavební a další činnosti: „Pro zabezpečení ochrany a regenerace památkových zón se stanoví tyto podmínky: a) při pořizování územně plánovací dokumentace musí být vymezena a respektována vhodná základní funkce památkových zón v prostrovém a funkčním uspořádání území, jakož i zhodnocována urbanistická skladba území; b) využití prostorů, ploch, území a staveb v památkových zónách musí být v souladu s jejich charakterem, architekturou, kulturní hodnotou, kapacitními a technickými možnostmi; c) veškeré úpravy prostorů, ploch, území a staveb musí směřovat k jejich estetickému, funkčnímu, technickému, kulturnímu a společenskému zhodnocení s ohledem na charakter památkových zón; d) při nové výstavbě, přestavbě a modernizaci musí být zohledněn charakter a měřítko zástavby a prostorové uspořádání památkových zón, rozsah nové výstavby, přestavby a modernizace musí být přiměřený památkovému významu jednotlivých částí památkových zón.“

Na první pohled je zřejmé, že původně prezentovaný záměr přístaveb, které by měly být připojeny na jižní straně barokního komplexu Invalidovny a které nápadně převyšují hřebeny jeho střech, musí vzbuzovat rozpaky. Navrhovaná dostavba sice snad může částečně odpovídat půdorysu zamýšleného, ale již neprovedeného pokračování stavby, avšak sotva jí odpovídající prostorové a hmotné skladbě, urbanistické struktuře, charakteru objektů a pozemků. Podobně lze mít vážné pochybnosti o tom, zda nekontextuální záměr dostavby představuje zhodnocení urbanistické skladby území, zda dostavba zohledňuje povahu a měřítko zástavby a prostorové uspořádání památkové zóny a zda je její rozsah přiměřený národní kulturní památce. Dodatečně představená snižená varianta původního návrhu sice již netvoří novou dominantu východní části památkové zóny, nicméně o jejím bezvýhradném souladu s obsahem citované vyhlášky lze nadále pochybovat.

### Novostavby a památky

Připomenout je třeba také metodickou publikaci Národního památkového ústavu *Novostavby v památkově chráněných sídlech* (2004), kde se k problematice přístaveb v památkově chráněných územích uvádí, že „v naprosté většině chráněných sídel je kontrastní či disharmonické řešení novostavby z památkového hlediska zcela nežádoucí“. A dále: „Všechny přístavby je nutno posoudit individuálně, s ohledem na celkový urbanistický kontext, ale i s ohledem na památkovou a architektonickou hodnotou objektu, k němuž má být přístavba připojena. U nejhodnotnějších historických objektů často nebude jakákoli přístavba vůbec přijatelná a nárůst užité kapacity bude nutno řešit formou samostatného objektu s případným komunikačním propojením, jehož charakter nenaruší původní hodnotnou stavbu (...) Obecně je nezbytné, aby přístavba nebyla vůči existujícímu objektu hmotově cizorodým prvkem a vycházela z principů hmotového utváření vlastního základního objektu.“ Návrh dostavby Invalidovny tedy navíc neodpovídá metodickým doporučením.

Porovnání podmínek režimu památkově chráněného území s předloženými stavebními záměry přitom představuje rutinní činnost každého pracovníka odborných územních pracovišť Národního památkového ústavu při přípravě písemných vyjádření. Vedení ústavu se však z těžko pochopitelných důvodů rozhodlo prezentovat záměr dostavby národní kulturní památky, aniž přihlíželo k limitům stanoveným platným právním předpisem i k doporučením obsaženým v metodickém materiálu. V této souvislosti snad není třeba zdůrazňovat, že takové počínání bude další stavebníky motivovat, aby se též domáhali možnosti realizace svých nekontextuálních stavebních záměrů v památkově chráněných územích. Dá se předpokládat, že tak budou činit skutečně důrazně, neboť zpravidla nepůjde o národní kulturní památku. Mnozí zaměstnanci Národního památkového ústavu, kteří berou svoji práci vážně, se tak ocitnou v nezáviděníhodné situaci.

Otázkou zůstává, jestli uvedený postup Národního památkového ústavu svědčí o ignoranci příslušných pracovníků, což by stavělo jeho vedení do značně nepříznivého světla, nebo zda šlo o záměrné opomenutí obecně závazných předpisů, což by bylo ještě daleko horší.

Autor působil jako ředitel památkové inspekce ministerstva kultury.

# ULTIMÁTUM

## FCK 2038

BARBORA BAKOŠOVÁ

Na začátku prosince uhelná komise konečně rozhodla o termínu ukončení těžby uhlí v České republice. Stanovila ho ovšem až na rok 2038, čímž jasně ukázala, že před snahou nezvětšovat dopady změny klimatu dává přednost skomírajícímu fosilnímu průmyslu.

Připomeňme si, jak komise vlastně vznikla. V létě 2019 ji pod tlakem rostoucího klimatického hnutí založil ministr životního prostředí Richard Brabec. Byl to z jeho strany taktický manévř, jak se zbavit odpovědnosti za řešení prohlubující se klimatické krize a delegovat ji na zdánlivě nezávislý orgán. Složení komise, v níž byli jen slabě zastoupení odborníci (například v ní nebyl žádný klimatolog), a naopak v ní převládali zástupci uhelného byznysu, však už od počátku napovídalo, že bude nakloněna starým „fosilním“ strukturám. Tato předpověď se 4. prosince naplnila: těžba uhlí dostala zelenou až do roku 2038 a komise navíc prosadila podmínku, že útlum těžby musí doprovázet výstavba dalšího jaderného bloku v Dukovanech... Nejenže je rok 2038 zcela neakceptovatelný vzhledem ke scénářům předpokládaného globálního oteplování, ale plán na využití jaderné energie navíc dělá z České republiky zpátečnický stát, jenž sází na druh energetiky, od kterého v progresivních státech dlouhodobě upouští.

Klimatické hnutí prosazovalo ukončení těžby uhlí v roce 2025. Ovlivnit rozhodnutí komise a vzbudit zájem veřejnosti se snažilo různými taktikami, od demonstrací a happeningů až po okupace čtyř klíčových institucí, tedy symbolické obsazení budovy Ministerstva životního prostředí a později i Úřadu vlády, Ministerstva průmyslu a obchodu a také sídla skupiny ČEZ. Ani po spojení sil více aktivistických skupin se však nepodařilo vzbudit větší pozornost médií, ani politiků a političek, ani široké veřejnosti. Nyní už je tedy téměř jisté, že se Česku nepodaří dosáhnout požadovaného snížení emisí oxidu uhličitého, k němuž se zavázalo v Pařížské dohodě. Ta mimochodem v prosinci „slavila“ páté narozeniny.

Globální klimatické hnutí zatím nadále kritizuje nečinnost vlád v prohlubující se celoplanetární krizi. Jenom dvě země světa – Gambie a Maroko – splňují závazky nutné pro to, aby nedošlo k oteplení planety většímu než 1,5 stupně Celsia. Oproti tomu kroky členských států Evropské unie hodnotí portál Climate Action Tracker jako nedostatečné, neboť směřují až k třístupňovému oteplení.

Tlak na uhelnou komisi byl bohužel předem prohraným bojem. Jedná se o pseudo-instituci vytvářející doporučení, jež nemá žádnou vymahatelnost, takže ukončení těžby uhlí i nadále podléhá politickým rozhodnutím. Průběh protestních akcí a nízký počet lidí, kteří se do nich zapojili, bohužel ukázaly, že klimatické hnutí prozatím není dostatečně silné, aby mohlo konkurovat lobbingu fosilního průmyslu. Vzpomeňme si však, kde bylo klimatické hnutí před pěti lety. V té době se debatovalo o konci uhlí v roce 2122, což je dnes úsměvná představa. Posun, jehož klimatické hnutí v poslední době dosáhlo, je přes dílčí prohry zásadní. Boj proti politikům vězícím v myšlenkových schématech minulých dob však bude ještě dlouhý a těžký.



**Sigi Bigstain**  
**Švejk afghánským veteránem**  
 Novela bohemia 2020, 179 s.

Psát Švejka po Švejkovi je a vždycky bude odsouzeno k nezdaru. Čerstvým důkazem je sbírka epizod ze života Švejkova vnuka, vozičkáře, který se po dědovi jmenuje Josef a od narození je postižený mozkovou obrnou. To mu ovšem nebrání žít se jako smluvní dopravce společnosti Uber, navštěvovat hospody a provokovat místní nácky, dělat si legraci ze svého postižení, případně tropit různé ztřeštěnosti vzpírající se slušnému vychování. O autorovi se na záložce dočteme, že „byl při narození postižený mozkovou obrnou, prožil deset let v dětských léčebnách, má průkaz ZTP/P, ale přestože se pohybuje téměř výhradně na invalidním vozíku, po celý život tvrdě pracuje a svět kolem sebe pozoruje s podobným nadhledem jako před sto lety Jaroslav Hašek“. Jestliže na tuto hru přistoupíme, jedná se o další prózu s autobiografickými prvky, které tentokrát alespoň čerpají ze silného životního příběhu. Kdo však čeká Haškův zdánlivě prostý, současně ale chladnokrevný humor, snoubící surovost se sebedestrukci, bude zklamaný. Bigstainův Švejk je dobromyslný provokatér bořící stereotypy zdravotního znevýhodnění a nacházející v životě drobné radosti. Historky z lázní, hospod, divadla nebo od doktora jsou napsány kultivovaně a navíc s působivou odevzdaností vlastnímu údělu. Pokud rezignujeme na nějaké závažné švejkovské aktualizace, najdeme v knize sympatickou postavu, jejíž všední příhody nekončí nijak dramaticky, ale aspoň mají jakýsi happy end. Ten mohu bez větších rozpaků prozradit: v poslední kapitole Švejk zjistí, že jeho bolavým nohám významně pomáhá mazání z konopí.

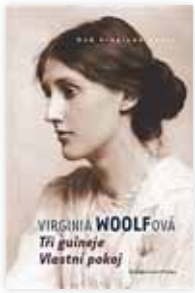
**Karel Kouba**



**Klára Šmejkalová**  
**Navždy**  
 Dobrý důvod 2020, 80 s.

„Škoda, že se lidi při sexu tváří,/ jako by zabýjeli prase,“ píše rázně v úvodu své druhé sbírky Klára Šmejkalová. Básnířka se vyhýbá jakékoliv verbální mlze a dokazuje, že její kniha je pravým opakem lyrické sentimentality, která je jinak pro současnou ženskou poezii typická. Šmejkalová sice stejně jako její předchůdkyně tematizuje své emocionální podloží a nevyhýbá se expresivním vyjádřením, avšak její řečová strategie je odlišná: sémantickou dominantou sbírky je nihilistický cynismus, jdoucí ruku v ruce s beatnickou rozevlátostí. Tvář mladé básnířky je zasmušilá a její duše se étericky nevznáší, ale vysychá jako vyplvnutá švestka. Frekventovaným motivem je zrcadlové nahlížení lyrického subjektu, který se topí v sociální izolaci a nespecifikované sebenenávisti, již prostupují feministické narážky: „Jsi žena. Jsi pasivní. Jsi symbol beznaděje. Rozum se míchá s citem jako cola s rumem na večírku.“ V nehostinném světě tak zbývá jediná naděje: propsat se z nevraživé skutečnosti do těla básně jakožto uzavřené entity, jež zároveň básnířce sklouzí k tematizaci procesu psaní: „Den, kdy napíšu báseň,/ je šťastný den./ Dnes, v den plný průtrži, jsem šťastná.“ Šmejkalové se navíc daří bez okázalých metafor a ornamentů opisovat tak ošemetná slova, jako je láska, smrt nebo úzkost, a záměrnou provokativností a jakousi svéráznou lajdáckostí jim dokáže dát hluboce prožitý smysl. Kráčí tak v temných stopách takových básnířek, jako byly Vladimíra Čerepková či Hana Fousková.

**Libor Staněk**



**Virginia Woolfová**  
**Tři guineje, Vlastní pokoj**  
 Přeložili Stanislava Pošustová a Martin Pokorný  
 One Woman Press 2020, 324 s.

Pokud se čtenář oprostí od „user-unfriendly“ vypravení knihy (umístění poznámek a vysvětlivek, tlustá brožovaná vazba, nedodržování pravidel české typografie apod.), je reedice dvou rozsáhlých esejů Virginie Woolfové z dvacátých a třicátých let 20. století bezesporu záslužný počín. Zatímco Vlastní pokoj vychází ze dvou přednášek a je osobnější a lyričtější, Tři guineje mají komplikovanější formální i myšlenkovou strukturu. Autorka zde vytrvale ohledává a problematizuje zdánlivě jednoduché otázky a zpochybňuje zavedená klíše o „nezištné kultuře“ i intelektuální svobodě. Oba texty ovšem pojmenovávají podřadné postavení žen v historii i v době, kdy vznikly. Woolfová se smutnou ironií cituje absurdní výroky mužů o nedostatečnosti žen, upozorňuje na roli emocí a konvencí a dokládá, že nerovnost pohlaví spočívá nikoli ve schopnostech, ale v příležitostech a zdrojích. Opakovaně se vrací k faktu, že k tomu, aby ženy mohly uplatnit svůj vliv, je třeba, aby nebyly jen „dcerami vzdělaných mužů“, ale směly studovat, vykonávat povolání a díky tomu získat finanční nezávislost. Právě zdánlivě přízemní problém peněz a výdělků se ukazuje být pro společenské uplatnění žen zcela zásadní. Eseje Virginie Woolfové připomínají pohled do krasohledu – téma nahlížejí v různých barvách a z různých stran, přitom ale sledujeme stále totéž: otázku svobody a možností každého člověka.

**Klára Soukupová**



**Božidar Jezerník**  
**Golí Otok. Titův gulag**  
 Přeložila Jana Špirudová  
 Volvox Globator a ÚSTR 2020, 412 s.

Slovinský kulturní antropolog Božidar Jezerník se v práci Golí Otok věnuje poměrně málo známému tématu jugoslávských táborů pro občany, na něž po sovětsko-jugoslávské roztržce v roce 1948 padlo podezření, že nejsou dost loajální k Titovu režimu. Kniha, založená takřka výhradně na vzpomínkách bývalých vězňů a dozorců, se zabývá především každodenním fungováním těchto zařízení a způsoby, jichž vyšetřovatelé a dozorcí užívali ke zlomení uvězněných. Jugoslávské bezpečnostní složky vyvinuly důmyslný systém, v němž se vězni sami stávali špehy, dozorcí a mučitelé svých druhů v neštěstí. Činili tak jednak ve snaze přiblížit vlastní propuštění, jednak proto, aby se jim dostalo drobných výhod v podobě cigaret, lehčí práce či větších porcí jídla. Účasti na ponižování ostatních se nevyhnul takřka nikdo z tisíců uvězněných. Autor sice jugoslávské tábory srovnává hlavně s těmi nacistickými a sověetskými, vzorce lidského chování v podobných situacích ale mají univerzální platnost. Slabinou jinak zdařilého díla je fakt, že se v jednotlivých výpovědích často různými slovy říká v podstatě totéž, kdežto jindy se svědectví vzájemně vyvracejí, aniž by se autor pokoušel dospět k určitějšímu závěru. Publikaci bohužel poznamenala nedbalá redakční práce. Všechny poznámky vedou jaksi do prázdna, jelikož zcela chybí seznam literatury. Ani překlad není bez nedostatků. Pochvalu si naopak zaslouží rozsáhlý doslov historika Ondřeje Vojtěchovského, který čtenáře uvádí do širších souvislostí jugoslávských dějin.

**Miroslav Tomek**



**Telefon**  
**(Kol)**  
 Režie Lee Chung-Hyun, Jižní Korea, 2020, 112 min.  
 Premiéra 27. 11. 2020 (Netflix)

Loni bylo slyšet o jihokorejských hororech i mimo zemi jejich vzniku. Premiéru mělo rozporuplně přijaté pokračování vynikajícího zombie filmu Vlak do Pusanu s podtitulem Peninsula a na Netflixu se objevily dva výrazné snímky: za prvé *#Žiju*, další, tentokrát pozitivně přijatý survival s nemrtvými, a za druhé psychotriller s fantastickým motivem Telefon. Peninsula byla solidní běčko a *#Žiju* poněkud přeceňovaný mix slibných, ale nedopečených a chabě pospojovaných nápadů. Kromě přehlížené duchařiny The Closet tak pověst korejského hororu zachraňuje debutový film Lee Chung-Hyuna. Telefon se drží toho nejlepšího z korejské tradice a rozjíždí vyprávění, které je sice co do smysluplnosti poněkud rozkodrcané, ale všechny nedostatky dokáže vyvážit originalitou a efektivním budováním tísnivé thrillerové atmosféry. Nadpřirozený prvek, kolem kterého je děj vystavěn, spočívá v tom, že si dvě ženy spolu mohou volat přes propast času – jedna z nich žije na přelomu milénia, druhá v současnosti. Jejich rozhovory pak mění běh událostí. Jak to, že je možné telefonovat napříč časem, ve filmu není nikde vysvětleno, a pokud tento magický mechanismus začneme zkoumat do hloubky, zjistíme, že příliš nefunguje (což u korejských žánrovek plných zběsilých dějových zvratů není neobvyklé). Když ale na domyšlení zápletky rezignujeme, můžeme si film užít jako napínavou partii dvou postav, které se v rámci pravidel daných fantastickou zápletkou snaží navzájem doběhnout.

**Antonín Tesař**



**Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita**  
 Galerie AMU, online, od 15. 12. 2020

Formát videoher se v současném umění objevuje stále častěji. V uplynulém roce však u nás byl tento trend ještě akcelerován skutečností, že byly v důsledku protipandemických opatření opakovaně zavírány galerie. Zatímco loni na jaře jsme tak v online prostředí připomínajícím počítačovou hru mohli procházet výstavou Technologies of the Sacred, pořádanou pražskou galerií Display, či virtuální instalací Affection Detour, jež během loňského Famufestu představovala tvorbu studentů Katedry fotografie a Centra audiovizuálních studií, v prosinci Galerie AMU spustila virtuální expozici s názvem Tělesný pohyb jako časoprostorová (dis)kontinuita. Jde o poslední část výstavního cyklu kurátora Viktora Čecha, věnovaného vztahu současného umění, tance a choreografie. Výstava přitom připomíná výše zmíněný projekt studentů FAMU – zejména svým designem. Vybraná díla jsou vystavená v prostředí virtuální pouštní krajiny. Ačkoliv se rozhodně nemůžu považovat za zkušenou hráčku, od „hry“, jejímž cílem je pohybovat se v prostoru od díla k dílu, bych čekala až primitivní intuitivnost. Herní mechanismus však – ať už nedopatřením nebo záměrně – diváka po zhlédnutí jednotlivých děl pokaždé vrátí na začátek, odkud se musí vydat znovu tou samou cestou zpátky, aby si prohlédl zbytek expozice. Tento frustrující fakt společně s místy velmi obtížnou pohyblivostí se každopádně pro projekt, který se zabývá kontinuitou, diskontinuitou a nemožností pohybu, zdá být příznačný.

**Natálie Drtinová**



**Olga Hund**  
**Psi malých ras**  
 Divadlo na cucky, Olomouc, online premiéra 20. 12. 2020

Debutová novela polské spisovatelky Olgy Hund získala Cenu Witolda Gombrowicze za rok 2018 a následně upoutala pozornost režisérky Barbory Chovancové, která se ji rozhodla adaptovat pro divadlo v době, kdy je každé divadelní zpracování nebyvalou výzvou. Živě streamovaná kamera sleduje trojici hereček (Anna Čonková, Milada Vyhnáňková, Pavla Dostálová) procházející prázdnými zšeřelými prostorami divadelní budovy včetně zázemí s oprýskanými omítkami. Prostředí podtrhuje atmosféru chmurné ironické prózy, realizace je ovšem hlavně zajímavou odpovědí na to, jak inscenovat v situaci, kdy je „sdílení divadelního prostoru“ tvůrci a diváky fyzicky znemožněno. Klaustrofobické bloudění prázdnými chodbami a intimně blízké záběry na tváře hereček odřikávajících deníkové postřehy z ženské psychiatrické kliniky umocňují pochyby nad možnou úspěšností popisovaných léčebných postupů... Evropská unie sice pomohla spravit umývárny a pořídit židle v barvě akvamarínu, samotná „terapie“ je však jako ze starých časů omezena na vysoké dávky bílých pilulek, jejichž polykání sestra kontroluje („asi netouží po ničem jiném než mne uvnitř vyčistit a pak mě nanovo seskládat německou chemií“). Léčí se zde jen následky, nikoli příčina mnoha psychických problémů – teror na ženách páchaný manželi a pokrevními příbuznými, církví i státem, zkrátka celou misogynní společností, která individuální i institucionální násilí na ženách nepovažuje za problém, ale prostředek svého efektivního fungování.

**Marta Martinová**



**Pablo Vittar**  
**Bandida**  
 Singl, Sony Music Brasil 2020

Loupežnice, nebo lehká holka? Slovo „bandida“ může v brazilské portugalštině znamenat obojí, ale z klipu ke stejnojmennému listopadovému singlu Pablla Vittara je celkem jasné, na který význam klade nejpobulárnější drag queen současnosti důraz. Není tu nic z gangsterské estetiky favel, jde hlavně o party, na které si chce sedmadvacetiletá hvězda nevázaně užívat: „Snažíš se mě spoutat,/ já chci jenom řídit,“ zpívá svým výrazným kontratenorem. Hudebně se skladba nijak nevymyká vcelku generické fúzi latino popu, různých odrůd brazilského funku a elektronických aktualizací brazilských populárních žánrů, jakou nabídl už album 111 z jara 2020. Tíhnutí k tanečnímu mainstreamu tu nicméně má svůj strategický smysl, jímž je osvobozování popu od heteronormativity – a v zemi, která sice miluje karneval, ale do svého čela si zvolila Jaira Bolsonara, je to dvojnásob delikátní úkol. Ve své jevištní podobě navíc Vittar nesplňuje ani stereotypy o ženském těle: podprsenu si občas vezme, ale hrud' zůstává chlapecká. Hypersexualizace tu potom vyznívá podstatně jinak než třeba v nejpobulárnějším brazilském klipu všech dob – hitu Bum Bum Tam Tam (2017), kde rappera MC Fiotiho obsluhuje (ženský) harém. Jako by všechno to twerkování a špulení rtů bylo v dobrém slova smyslu samoúčelné a Pablo to opravdu dělal/a hlavně pro radost. Napovídá by tomu i název nedávného alba 111 – jmenuje se tak prostě proto, že tahle hudební a LGBT hvězda současné Brazílie má narozeniny 1. listopadu.

**Michal Špína**

HOVORY Z REZIDENCE  
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2020



Objednávky posílejte na adresu [distribuce@advojka.cz](mailto:distribuce@advojka.cz)  
Více informací najdete na [www.advojka.cz](http://www.advojka.cz)

UŽIJTE SI  
KULTURNÍ  
KARANTÉNU!

**Předplaťte si A2 na čtvrt nebo půl roku!  
Zůstaňte sterilní a dostávejte svůj  
oblíbený kulturní časopis do schránky!**

**čtvrtletní papírové předplatné do schránky — 199 Kč  
pololetní papírové předplatné do schránky — 399 Kč**

**Další možnosti předplatného:**

**roční papírové předplatné do schránky — 799 Kč**

**studentské roční papírové předplatné do schránky — 690 Kč**

**roční elektronické předplatné — 499 Kč**

**mecenášské roční papírové předplatné do schránky — 5000 Kč a více**

## eskalátor

V neděli 27. prosince začalo v Evropské unii očkování proti koronaviru. Politici představitelé mluvili o „rozbřesku“, obyvatelstvo ale euforii nepropadlo. Aby očkování mělo patřičný dopad, muselo by ho podstoupit alespoň sedmdesát procent populace. V Evropě i Americe je ale důvěra k vakcíně výrazně nižší. Vedle kampaní vyzdvihujících její přínos se proto dá očekávat, že ne jeden stát sáhne k různým formám zvýhodňování očkovaných lidí, což samozřejmě mohou brát nenačkovaní jako formu diskriminace, zvláště když má v této skupině část lidí oprávněné obavy o své zdraví. Najít rovnováhu nebude lehké vzhledem k nízké kvalitě veřejné debaty, kterou ovládají stereotypy. Pokud ale stát prohlásil očkování za dobrovolné, a tudíž nepřímo přiznal, že koronavirus není tak závažnou nemocí, aby bylo podání vakcíny povinné, měl by se chovat zdrženlivě. Jinak by totiž hrozilo, že se ta část veřejnosti, která je k vakcíně skeptická, jen utvrdí v názoru, že stát tu není pro ně.

O. Sojka

Pokud v někom po uplynulém roce zůstaly zbytky důvěry ve schopnosti naší politické byrokracie zabývajících se zdravotnictvím, může je v novém roce otestovat. Těsně před Vánoci byla krajským úřadům rozeslána ambiciózní očkovací strategie proti onemocnění covid-19, podle níž během dubna a května bude v Česku každý den podáno padesát tisíc

dávek vakcíny. Toto číslo počítá s praktickými lékaři, kteří za pomoci superschopností dokážou mezi svými klienty rozpoznat ty nejohroženější a očkovat jich minimálně deset denně. A pak ovšem také s tím, že obyvatelé České republiky budou chtít očkování absolvovat, když k němu budou svým lékařem vybidnuti. To je ale vzhledem k průzkumům veřejného mínění předpoklad docela divoký. Pokud máme být za čtyři měsíce schopni podat vakcínu milionu lidí měsíčně, musí kromě ordinací praktiků fungovat naplno i specializovaná očkovací centra s patřičným personálem. Ta budou potřebovat zázemí poskytnutá místními samosprávami, aby nedocházelo k situacím, kdy sice vakcína dorazí na místo svého určení, ale zůstane v lednici, protože nebude zajištěn způsob, jak ji podat občanům. Ale to jsou přece detaily, ne?

V. Lukavec

Ruští vládní činitelé opakují, že se běloruská politická krize má vyřešit „bez vměšování z vnějšku“. Jenže informační portál The Insider získal přístup k dokumentům z dílny ruského prezidentského Úřadu pro meziregionální a kulturní spolupráci se zahraničím, který vede generál Služby vnější rozvědky Vladimír Černov. Jde o detailní plán založení proruské – a protilukašenkovské – politické strany v Bělorusku s pracovním názvem Právo lidu. Počítá s podporou zhruba půldruhého tisíce manažerů a státních úředníků, pět tisíc bývalých vojáků a s využitím struktur stávajících provládních sil – liberálně demokratické a nereformované komunistické strany

a také strany Bílá Rus. Organizátoři tvrdí, že mají k dispozici databázi sto tisíc uživatelů mobilních telefonů, kteří prokazatelně sympatizují s Ruskem, a právě těm chtějí členství v Právu lidu nabídnout. Prvním politickým cílem nové strany je udržení Běloruska ve sféře ruského vlivu a tím druhým – co nejširší privatizace státního majetku. Jaký pak div, že mezi předpokládané lídry budoucí strany patří předseda běloruského Svazu průmyslníků a podnikatelů Alexandr Švec nebo zakladatel Institutu podnikání a managementu Pavel Danejko. Politika je zkrátka především byznys.

M. Štúr

Zatímco Donald Trump pomalu, ale jistě vyklízí prezidentskou pracovnu v Bílém domě, jeho duch bude ve světě strašit nadále – třeba i obyvatele vzdálené Západní Sahary. Trumpem zprostředkované diplomatické uznání Izraele ze strany Maroka nebylo ničím jiným než politickým obchodem s lidskými právy. Maroko deklarovalo oprávněnost zabírání palestinského území Izraelem, aby na oplátku získalo obdobnou toleranci vůči čtyřicet let trvající okupaci Západní Sahary. Zábor zapomenutého kusu pouště na pobřeží Atlantského oceánu přitom probíhá s mnohem větší rychlostí a intenzitou, než jakou můžeme pozorovat v Izraeli. Stovkám tisíc uprchlíků v alžírských uprchlických táborech přitom nepomůže ani „hlídač světového pořádku“, ani Evropská unie. Připravila by se o svůj vlastní důležitý obchod s Marokem – mořské ryby pocházející právě od pobřeží Západní Sahary se totiž stále objevují na

evropských stolech, jakkoli Evropský soudní dvůr označil rybolov v tamních vodách za ilegální.

V. Ondráček

Nejspíš už v době natáčení Snowboardáků okouzila režiséra Karla Janáka ladová krásy zimní krajiny, a tak na její atmosféře postavil i štedrovečerní pohádku O vánoční hvězdě (Als ein Stern vom Himmel fiel). Dospělý Vojta Kotek tentokrát předstírá, že je pobožným vesnickým učitelem, a Jirku Mádlu vystřídala předabovaná herečka Leonie Brill. „Kdybych si dovolil neobsadit hezkou princeznu, dostanu pořádně za uši,“ komentoval volbu Janák v jednom z rozhovorů, a protože doma vhodnou krásavici nenašel, poohlédl se po ní u sousedů, přestože tam prý „většinou nemá takové něžné slovanské typy dívek jako my“. Z domácích luhů ovšem nemohla pocházet ani snově zasněžená krajina, a tak se točilo v Západních Karpatech... Celý příběh stojí na jednoduché zápletce: z nebes sražená hvězda na zemi brzy zhasne, pokud se jí nepodaří rozmýchat v ústřední dvojici pravou lásku. U pohádky, v níž jsou postavy zmítány osudem bez vlastního přičinění, asi nepřekvapí, že jí hrozil vážný karambol kvůli špatně zvolenému postprodukčnímu partnerovi. Naštěstí problém vyřešil pohádkový zázrak a své služby nabídli jiní profesionálové. Výsledek je již tradičně rozpačitý. Jestli se původní české pohádky po všech marných pokusech opět povede získat přízeň diváků, je skutečně ve hvězdách.

A. Luňáková