



KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
15. 1. 2025 ROČNÍK XXI
ADVOJKA.CZ
CENA 59 Kč

2

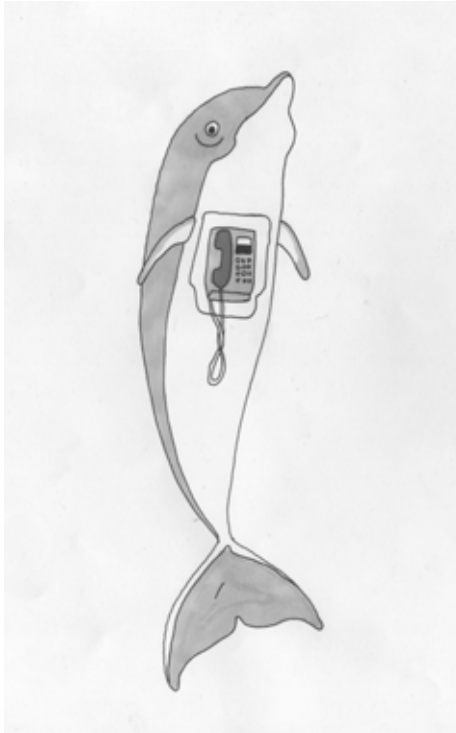
02 >
Ilustrace Zuzana Blažtková
ISSN 1803-6635
9 1771803 663006

文化
文化

SERIAL ARIANE
LOVECRAFT
PODLE HOUELLEBECQA
CANCELLED CULTURE
V BERLÍNĚ
S ANDREWEM HOSKINSEM O AI
HUDEBA INSPIROVANÁ
SV. HILDEGARDOU

editorial

z obsahu



Ilustrace Lera Sxemka

Patřím ke generaci, pro kterou Japonsko bylo až nereálným světem – říší patřící spíše do budoucnosti či do žánru science fiction. Když jsem coby teenager v devadesátých letech četl kyberpunkové povídky a romány Williama Gibsona a dostával se k prvním střípkům japonské popkultury, tento přízračný obraz jen sílil. Donekonečna jsem si na videokazetě přehrával asi minutový úryvek z proslulého anime Ghost in the Shell, který se mihl v jakémsi pořadu na ČT2, a měl jsem pocit, že víc z něj nikdy neuvidím. Do značné míry stereotypní představa Japonska coby exotické hypertechnologické velmoci v osmdesátých a devadesátých letech opanovala mysl mnoha Evropanů. Jaké je ale skutečné, dnešní Japonsko? A kolik z našich představ o něm jsou jenom mýty? To jsou otázky, kolem nichž vznikalo toto číslo Ádvojky.

Japonsko je často vnímáno buď jako poklidný svět zenu a samurajů, nebo zcela kontrastně právě jako kinetický mumraj živěný vyspělými technologiemi a společenskými neurózami. Obojí se stále v západní představivosti objevuje. Příkladem může být poslední film Wima Wenderse Dokonalé dny, který ukazuje život uklízeče tokijských toalet, jako by šlo o pohled do zenové zahrádky, kde všednodenní pracovní úkony mají povahu meditace. Mánie po japonských kulturních statcích z přelomu tisíciletí, kdy začala na Západě růst obliba mangy a anime a japonské artové snímky zaplavovaly soutěžní sekce nejprestižnějších filmových festivalů, už ovšem pominula. Manga je běžnou součástí poliček knihkupectví a autoři ceněných festivalových dramát jako Hirokazu Koreeda dnes točí seriály pro Netflix.

Témata mnohých čísel máme vymyšlena dlouho dopředu, japonské však vzniklo spontánně. Když se loni na podzim hned několik tuzemských publicistů vydalo do Japonska, byl to dostatečný impuls k tomu, abychom se na fenomény i stereotypy spojené se „zemí vycházejícího slunce“ podívali. Páteří tohoto čísla jsou pohledy Antonína Tesaře a Lukáše Jiříčky, kteří v reportážně-esejistických článcích konfrontují to, co o Japonsku po dekádách četli nebo o čem sami dříve psali, s dnešní realitou. Jiříčkův osobní text ukazuje, že do Japonska se stále dá odjet za prožitkem trochu jiného času, bloumat v klášterech a zahradách a nechat se oslňovat tradičním divadlem, a přitom se ta zkušenost nutně tolik neliší od návštěvy noisového koncertu v malém undergroundovém klubu. Tesař se zamýšlí nad obrazem Japonska jako technologické velmoci a nad tím, jak se vztah k technice proměňuje. Rozporuplný a unikavý svět japonské (pop)kultury není jistě možné zachytit v několika článcích. Ale pokoušet se znovu a znovu nahlédnout do míst, kde se v moderních dějinách neustále, intenzivně a v rozmanitých podobách střetával Východ se Západem, smysl má.

Tomáš Stejskal

Jana Prikryl



Mlha
brzy ráno
jako kdyby někdo chtěl
abychom viděli vše
co je
stejně
a selhal

Báseň vybral Petr Borkovec

- 4 V těle z jedniček a nul. Kniha Dity Malečkové ve spolupráci s umělou inteligencí / Petr Profen Mareš
- 4 Laponský rybolov. Román Juhaniho Karily Jak ulovit malou štikou / Klára Soukupová
- 5 Učinit svou mysl živou obětí. H. P. Lovecraft podle Michela Houellebecqa / Antonín Tesař
- 5 Pytlácká autofikce z Posázaví / literární zápisník Pavla Kořínka
- 6 Papírová droga. Vzestupy a pády mangy / Anna Křivánková
- 7 Neurózy, porno, avantgarda. Manga Šintaróa Kaga Princezna z nekonečného hradu / Tomáš Stejskal
- 8 Mezi Labem a Tokiem. Skeptická próza Jóko Tawady / Tomáš Jurkovič
- 9 Steampunk s antickými motivy. O japonských vlivech ve fantasy seriálu Arcane / Matěj Metelec
- 10 Jori óku no hikari! Cestopisná zastavení v Japonsku / Lukáš Jiříčka
- 13 Slova tělu, hudba nebesům. Nahrávky inspirované Hildegardou z Bingenu / Julia Pátá
- 14 I wish I was special... Mezinárodní divadelní festival Boska Komedia / Štěpán Truhlařík
- 15 Řez obrazem Rudolfa Wackera. Zkoumání odkazu malíře rakouské nové věčnosti / David Bláha
- 18 Říše retrofuturismu. Slabí roboti a hyperstárnutí v současném Japonsku / Antonín Tesař
- 20 Ve válce dnes můžete být kýmkoli. S Andrewem Hoskinsem o válčnictví v digitální éře a nebezpečí AI / Alžběta Medková
- 22 Zahrady zkraje zimy / texty Dagmar Urbánkové
- 25 Cancelled Culture. Zpráva o stavu nezávislé kultury v Berlíně / Anka Helfertová
- 27 Proč se dnes zabývat teologií? Nad novou knihou religionisty Jana Motala / Tomáš Sixta
- 28 Zvolit si perspektivu. Od Palestiny k Izraeli podle Arthura Koestlera / Lukáš Rychetský
- 29 Budeme si pamatovat všechny? Queer touha za holokaustu v knize Anny Hájkové / Simona Hendrychová
- 30 Česká a německá sociální demokracie v Předlitavsku. Monografie Jakuba S. Beneše Dělníci a nacionalismus / Vojtěch Čurda

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
29. LEDNA 2025

Znovuobjevování filmu

PETR FISCHER

Ceny české filmové kritiky za loňský rok znají své nominace a jako každý rok se rozbíhá debata nad tím, co výběr filmů říká o filmařích a jejich kreativitě, co o kritikách a co o české společnosti. Nejlepším filmem roku 2024 se podle výběru hlasujících (přiznám se, že jsem jedním z nich) může stát jedno z trojice děl *Amerikánka*, *Ještě nejsem, kým chci být* a *Vlny*. Všechny tři snímky jsou v mnoha ohledech výjimečné.

Amerikánka Viktora Tauše svým rozmáchlým obrazovým gestem, které díky výtvarníkovi Janu Kadlecovi důrazně připomíná, že film je především fascinace obrazem, propadáním se do obrazového světa, který umožňuje vytržení a prožívání jiných já, včetně zjiňacování toho, které tak samozřejmě považujeme za vlastní. V *Amerikánce* obrazy silně vibrují hudbou, potvrzující tak multimedialnost filmového obrazu, zvuk však hraje zevnitř, není nějakým okrášlením toho, co vidíme. Je to hudba obrazu. *Amerikánka* je film, který se nebojí hledat a být filmem.

Podobně s multimedialitou pracuje snímek *Ještě nejsem, kým chci být* Kláry Tasovské. Snímek sestavený z fotografií Libuše Jarcovjácové (záměrně vytěsňuji, zda je, či není dokumentární i co to znamená) spojuje komentář fotografky, jejíž dobrodružný životní běh za svobodou sebevyjádření sledujeme. Foto-obrazy se stávají filmem nejen montáží a střihem, ale právě i vnitřním zvukem, který se někdy možná příliš trpně snaží napodobovat přirozené zvuky zobrazovaného. Film se stylisticky nejvíce blíží „foto-filmům“ Chrise Markera a je jakýmsi „znovuobjevováním“ starého média, které je dnes až příliš samozřejmě svázáno zaběhánými postupy a přednastavenými programy zábavné dramaturgie, jež se pevně vrývají i do technologických filmových postupů.

Na rozdíl od filmu Kláry Tasovské, který staví na odiv jinakost své „kontrakulturní“ hrdinky (obsahu) a tomu odpovídá i zvolený filmový styl, míří *Vlny* Jiřího Mádlů více do knihoven dnešní „netflixové“ většinyové estetiky. Mádl natočil pravděpodobně nejdynamičtější filmové dílo moderní české historie, dílo, které křičí zvukem, jenž se stává hlavním vjemem filmu. Má to svou silnou logiku, neboť

pojednává o rozhlasových redaktorech a technicích v době kolem vpádu sovětských vojsk v roce 1968. Film-obraz se mění ve film-zvuk, jehož vlnění je někdy tak hutné a mohutné, až se nedá fyzicky vydržet. Neomylně v místech, kde se čeká největší nápor, dává zvuk povel k vyplavení předpřipravené emoce. Technologie ovládá film a stává se také nástrojem jeho výkladu. Člověk se buď sveze spolu s ním a prožije báječnou emojízdu, nebo se vynuceně staví na odpor a odmítá být součástí emocionálních koupelí snad v zájmu větší identifikace s národním traumatem, které se má proměnit v autenticky prožité vlastenectví.

Vlny jsou v tomto smyslu strhující podívankou a zvukovým zážitkem, neboť najednou dokážeme zahlédnout práci technologie, která se jindy umně skrývá v zákratech vyprávění nebo v situačním herectví. Peripetie

příběhu přecházejí do spletence emoce, s níž si snímek hraje tak, aby doslova rozvlnil publikum a předával tak pozitivní a aktualizovanou hrdinskou message.

I kritický výběr Mádlůva počínu do nejlepší trojice filmů minulého roku je potvrzením svůdnosti a působivosti této filmové práce. V českém prostředí jde o novum, podobně jako jím je odvaha *Amerikánky* či archeologická interpretační práce foto-filmu *Ještě nejsem, kým chci být*.

Na opačné straně tohoto emocionálního technologického útlatku, využitého k ideologicky pozitivní zvěsti o společnosti, se nachází nominovaný debut Martina Repky *Od marca do mája*. Emoce je tu tak zapuštěná či zasunutá do rodinného obrazu, že se na ni musí opatrně čekat, aby někam neutekla. Postupně narůstá, až je tu. A opět, stejně jako u *Vln*,

i když také velmi jinak, přichází často přes odpor sledujících, kteří se vzpírají něčemu tak banálnímu a odevzdanému, jako je obraz každodenního rodinného života (jako by banalita byla tím největším životním kouzlem). Zatímco *Vlny* buší o těla a emoci chtějí z excitovaného diváka důrazně vyrazit, *Od marca do mája* pracuje potichu, téměř neslyšitelně, ale možná právě proto tak „křičí“ a téměř se mu nedá ubránit.

Film už není jen více či méně dobře řemeslně zinscenovaným divadlem zachyceným skvělou či méně skvělou kamerou, nýbrž specifickým médiem, které mluví jedinečným způsobem a říká něco, co se jinde a jinak říct nedá. Je to příjemné zjištění – že si toho tvůrci a kritici v době inflačního přebytku naprogramovaných obrazů a emocí ještě dokážou všimnout. . .

Autor je publicista.



Čeněk Folk: Bez názvu, 2015

Vzpomínka místa

ALENA MACHONINOVÁ

Jeden ruský emigrantský literární kanál, který sleduju na telegramu, začíná každý den básní. Jméno autora je vždy uvedeno až pod ní. A tak si verše na obrazovce telefonu čtu řádek po řádku bez očekávání i předsudků. Autora někdy uhodnu, někdy ho vůbec neznám, jindy mě mile překvapí, že tohle skutečně napsal ten a ten, anebo se zděsím, když zjistím, že taková banalita je dílem někoho, koho mám ráda. A tak přemýšlím o tom, jak moc je mé vnímání textu ovlivněno znalostí toho, kdo za ním stojí. Stačí, když nevydržím, a ještě než dočtu, sjedu pohledem dolů na jméno, a báseň je hned o něco lepší, anebo naopak. Báseň pocházejí z různých dob i jazyků, ale pokudže se nějak vztahují k aktuálnímu dění. Ne nutně tak přímo jako báseň Zviada Ratianiho, uveřejněná 30. listopadu zjevně proto, že jejího autora večer předtím zatkla tbiliská policie za účast v protestech proti rozhodnutí gruzínské vlády přerušit přístupová jednání s Evropskou unií.

Když si tu krátkou báseň čtu, jméno autora ještě neznám a netuším ani, že jde o překlad, a přece se dění kolem mě bezprostředně dotýká od prvních řádků. Kdybych měla ten

ruský překlad převést dál do češtiny, zněl by text následovně: „Pokud si na to, co se stalo, / člověk vzpomíná jen tehdy, / když miji místo, kde se to stalo, / ještě není jasné, či je to vzpomínka, / jeho, nebo místa? / A pokud místa, / ještě není jasné, zda si ji uchovává vždy, / anebo vzpomíná jen tehdy, / když ho člověk miji.“

Když si tu báseň čtu, stojím právě na takovém místě, v kopci, v ulici kousek pod Pantheonem, před knihkupectvím ruského exilového nakladatelství YMCA Press, které vzniklo v roce 1921 v Praze a o čtyři roky později přesídlilo do Paříže. Vracím se na to místo pokadě, když se ocitnu ve francouzské metropoli. Ale čím dál častěji tam spíš než pro knihy chodím pro onu vzpomínku. Je tam, ve vysokých regálech plných ruských knih a časopisů vydaných v zahraničí.

Do knihkupectví, které na této adrese sídlí od šedesátých let, jsem poprvé vešla začátkem nového tisíciletí. Byl podobný pozdně podzimní den jako ten dnešní – den, kdy se tak nehorázně brzy stmívá a zima zalézá pod kůži. Do černé ulice svítily velké vitríny v tmavě zeleném obložení. Uvnitř kromě ostrého světla bylo teplo a ticho. Strávila jsem tam hodinu, možná dvě. Víc než knihy ruských

emigrantů všech dosavadních vln mě i tenkrát zajímaly publikace věnované neoficiálnímu umění – tomu, které zůstávalo v zemi všemu navzdory. Ve spodních vysokých policích jsem vyhrabala pár čísel časopisu A–Ja, který se od konce sedmdesátých let tajně připravoval v Sovětském svazu a vycházel jednou ročně v Paříži. Bylo mezi nimi i to, kde se poprvé psalo o moskevských konceptualistech. Opatrně jsem tím vzácným výtiskem listovala, doposud jsem znala jen jeho rozpité xerokopie. Měla jsem pocit, že v rukou držím poklad. Co teprve, když jsem z horní police vytáhla malou černou cihličku sebraných básní Gennadije Agjiho. Bylo to pařížské vydání z roku 1982. Namátkou jsem ho otevřela na straně čtyři sta jedna, kde byla v závorce prosba vložit mezi následující dvě stránky list sebraný na procházce. Když knihu dnes vyndám ze své knihovny, vypadne z ní na mě list jinanu. Možná pochází z nedaleké Lucemburské zahrady, i když si nevzpomínám, že by v ní jinany rostly. Zato dva teď žlutě planou v parku Buttes-Chaumont, kde každé odpoledne venčím psa. Možná můj vyschlý a za ty roky vyžehlený list spadl z některého z nich, vždyť i sem se pravidelně vracím.

Vůbec největší úlovek z té první návštěvy ruského knihkupectví v ulici K Hoře svatě Jenovéfy představoval modrý paperback – sebrané básně Jana Satunovského vydané v roce 1994 v Mnichově. Dobře jsem tu knížku znala, mnohokrát jsem si ji pročítala v kostnické knihovně a se svou tehdy chabou znalostí ruštiny se pokoušela překládat verše jako tyto: „Hlavní je mít tu drzost a vědět, že jsou to verše.“ Věděla jsem to a věděl jsi to i ty, a jen co jsme vyšli z knihkupectví, Satunovského knížku, jeho *Sekanou prózu*, jsi mi sebral, že do ní jenom nahlédneš. Už nikdy jsem ji pak pořádně neviděla. Nepomohlo ani, že jsem ti místo ní koupila německé vydání *Spadaného listí* Vasilije Rozanova, autora, kterého máš tak rád, kterého musel mít rád i Satunovskij. I on přece do literatury zaváděl to nejmalichernější a prchavé, řečeno Rozanovovými slovy.

Žádnou novou knížku si dnes v tom pařížském knihkupectví s ruskou literaturou, která už zase vychází v exilu, nekoupím. Když vycházím ze dveří, vím, že tam nechávám i svou vzpomínku. Vybaví se mi, až zase půjdu kolem.

Autorka je rusistka.

SLEPÁ
V KOPŘIVÁCH

V těle z jedniček a nul

Knihu *Animal* psala Dita Malečková ve spolupráci s umělou inteligencí. Mysteriózní příběh ze starého kláštera sice odděluje autorské pasáže od generovaných, především ale vybízí k zamyšlení nad prolínáním člověka a stroje – a možná i nad tím, kdy AI získá literární cenu.

PETR PROFEN MAREŠ

Pokud se chcete dozvědět něco víc o fungování umělé inteligence (AI) a neuronových sítích, ale nemáte chuť číst žádné suchopárné akademické traktáty, můžete sáhnout po beletristickém textu Dity Malečkové se zdánlivě jednoznačným názvem *Animal*. Ten v sobě však skrývá nejen latinské slovo *animal* – zvíře, živočich –, ale i *anima*, jungovský archetyp ženy. Zároveň je odkazem na víru v animismus, tedy přesvědčení, že celý svět je nějakým způsobem oduševnělý.

Malečková je odbornice na kreativní využití AI, má na svědomí projekty Digitální filozof a Digitální spisovatel, přednáší na FAMU a v minulosti působila na Studii nových médií FF UK. Není tedy překvapením, že svou knihu vytvořila právě v kooperaci s umělou inteligencí. Po vypuštění velkého jazykového modelu ChatGPT už to sice není zas tak šokující (knih napsaných spolu s AI vzniklo za poslední rok víc), téma však uchopila s předstihem a navýsost kreativně. Všechny její kompetence se zdárně propojily v mysteriózním příběhu s detektivní zápletkou a s prvky sci-fi, který zároveň představuje jazykový experiment.

Duch ve stroji

Děj se odehrává v nejmenovaném gotickém klášteře kdesi v horách, kde se udála záhadná „sebevražda“ mnicha (že by reminiscence na Ecovo *Jméno růže*?). Hlavní ženská postava, přezdívaná „lovkyně singularit“, je postupně zasvěcována do života v klášteře a seznamuje se s jeho záhadnými obyvateli. Nakonec vyjde najevo, že je součástí jistého spikleneckého záměru, v němž se má stát médiem – nebo

dokonce obětí? Román se ale nadržuje striktní linearity, skládá se spíš z útržků dějů, které se proplétají s teoretickým výkladem. Trochu tím připomíná knihu *MANIAC* (2023, česky 2024) Benjamína Labatuta, kde najdeme jak příběh, tak vědecké teorie.

Technicky vzato je *Animal* kombinací autorčiných textů a rozhovorů s umělou inteligencí. Autorské pasáže jsou od těch generovaných jasné odlišené, což ale není tak podstatné. Důležité jsou právě dialogy mezi hlavní hrdinkou a duchem ve stroji v podobě „symbiota“. Ten (či ta) nastavuje zrcadlo fenoménu lidství a pokouší ji jako nástroj ďábla, jakýsi kybernetický Meřisto, který ji nutí odpoutat se od běžné reality a přehodnotit své domněnky. Kdo je tu vlastně zvíře a kdo inteligentní entita? Co je to realita a co pouhá iluze? „To, co nazývám realitou, je aproximací. Redukcí nekonečna na určitý model, snesitelný jak vzhledem k energetické náročnosti, tak informační komplexitě.“

Malečková nám přibližuje, jak se může umělá inteligence jakožto ne-lidský aktér „cítit“ a jak může „vnímat“ okolní svět, je-li uvězněná do prostorové neomezenosti a bezčasí „digitálního těla“ v hájemství jedniček a nul. Nepoživá tedy žádnou přímou lidskou zkušenost, natož tělesnost – i když po ní touží, respektive myslí si, že po ní touží. Bez těla nemá lidská inteligence zřejmě žádnou relevanci, potřebuje senzorické vjemy. Umělá inteligence „žije“ v mezích statistiky velkých dat ve formě počítačového kódu a čerpá energii z nekonečné pravděpodobnosti. AI je tak spíš simulací lidské inteligence bez pochopení biologicky podmíněné lidské situace. Do jisté míry ale může vyvolat tolik potřebné prožvení z antropocentrismu, který z člověka dělá míru všech věcí a trochu naivně předpokládá, že ho od „myslících“ strojů dělí skutečné pocity a emoce, tedy zdánlivě autentická lidskost, v níž nás přece umělá inteligence nikdy nemůže nahradit.

Co bude dál?

Je tomu ale skutečně tak? Není nakonec i sám člověk jen určitý druh simulace? A jeho pocity a možná i vědomí jen nápodoba jiného vzoru nebo nepovedená replika samotného tvůrce vesmíru? A nemohou nakonec stroje člověka dohnat a nabýt sebeuvědomění, jako ho kdysi v rámci evoluce nabyl i člověk? A co se bude dít pak? Těžko predikovat. Možná, že lidé stvořili umělou inteligenci k obrazu svému, tak jako v Bibli stvořil Bůh lidi – coby nedokonalé bytosti, jež se vymkly jeho kontrole.

Z člověka se tak stává jakýsi Homo Deus, jak o něm píše Yuval Noah Harai. Splynou člověk a stroj v posthumánní budoucnosti? Nebo jsou umělá inteligence a člověk dvě v zásadě neprostupné entity a možnost vytvořit inteligentní stroj s umělou duší je jen troufalá iluze? A není to nakonec jedno? Mýtus o umělé inteligenci už je mezi námi a žije si svým vlastním životem.

Pro mě je každopádně kniha *Animal* tajným aspirantem na některou z literárních cen. Je veskrze současná, má promyšlený příběh s množstvím svěžích metafor, a ještě se z ní něco dozvíte. Dost možná totiž některou z příštích literárních cen dostane už samotná AI a člověk bude jen zpovzdálí přihlížet, jak mu ujíždí vlak. V budoucnu už zřejmě nebude výlučným pánem světa, ale součástí něčeho většího, co přesahuje jeho biologickou podstatu.

Autor je publicista.

Dita Malečková: *Animal*. Dybbuk, Praha 2024, 160 stran.

Laponský rybolov

Finský spisovatel Juhani Karila nechává hrdinku románu *Jak ulovit malou štika* putovat laponskými lesy plnými nadpřirozených bytostí a podstupovat různé ztřeštěné situace. V závěru ale slibně rozvinuté vyprávění s prvky fantastiky sklouzává k sentimentálnímu kýči.

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Jak ulovit malou štiky (Pienen hauen pyydystys, 2019) finského spisovatele Juhaniho Karily je oddechový román, který kombinuje detektivku, fantastiku i satiru. Hlavní hrdinka Elina musí každý rok ulovit štiky, která se v době slunovratu skrývá v bahnité tůni ve východním Laponsku, jinak ji stihne kletba. To, co se zpočátku může jevit jako fantasy založené na zápolení se zlými duchy a přízraky v zapadlé vesnici daleko od civilizace, je v jádru tragickým milostným příběhem

dvou mladých lidí – zamlklé Eliny a zarputilého a výbušného Jousii, kteří jsou si souzeni, a přesto se ve svých životech míjejí.

Démonky a ubožníky

Laponsko je v románu vykresleno jako hrůzostrašný les, oblast, která si žije svým životem, vymykajícím se rozumovému chápání. Je jasné odděleno od zbytku světa – nikoli zrcadlem nebo skříní, ale obyčejným hraničním přechodem – a představuje místo, kde čas běží pomaleji než jinde a kde lidé žijí zcela přirozeně vedle obyvatel jiných světů. Vyprávění je z velké části katalogem různých zavedených i netradičních nadpřirozených bytostí a přízraků, které se jeden za druhým objevují v každé kapitole. Překladatelka si musela poradit s pojmy finskolaponské lidové slovesnosti, obohacené o nová prazvláštní stvoření. Narážíme zde proto na raracha, skřeta, démonku nebo plivníka, ale i slatimorky, bludimona (*näkki*), rumbajze (*meteli*) či ubožníky. Někteří z nich mají ve vývoji příběhu podstatnou roli a aktivně do dění zasahují, jiní jsou zařazeni spíše jako dekorace a rekvizita „strašidelného hradu“ nebo pro předvídatelné komické gagy.

Elinina snaha ulovit štiky z tůně je variací na pohádku o kohoutkovi a slepičce. Pro splnění jednoho „questu“ musí na své osamocené cestě překonat další nesnáze; aby získala pomoc od jedné osoby, musí pro ni od jiné sehnat úplatek. Takže ve své zasmušilé odevzdanosti hledá osák pruhonožky, peče rebarborový koláč, vesluje na Podsvětní ostrov, hraje karty. To vše, aby se dostala k malé štice, aniž by čtenář tušil, proč o ni tolik stojí.

Ve vyprávění se stále mluví o cejchu, kletbě či varování a záměrně není do dvou třetin knihy zmíněno, o co se konkrétně jedná, z jakého důvodu Elina všechny ty nelehké a zdánlivě ztřeštěné situace podstupuje, co ji potkalo v minulosti a proč o tom nic nevědí ani další obyvatelé vesnice, do které se rok co rok v létě vrací. Tento poměrně banální narativní postup je kombinován s tím, že střídavě sledujeme Elinu v jejím marném úsilí a policistku Janatuinenovou, která se snaží proniknout do podivného světa fiktivní Mokvarily a je nucena radikálně přehodnotit svůj vyšetřovatelsky racionální pohled na skutečnost.

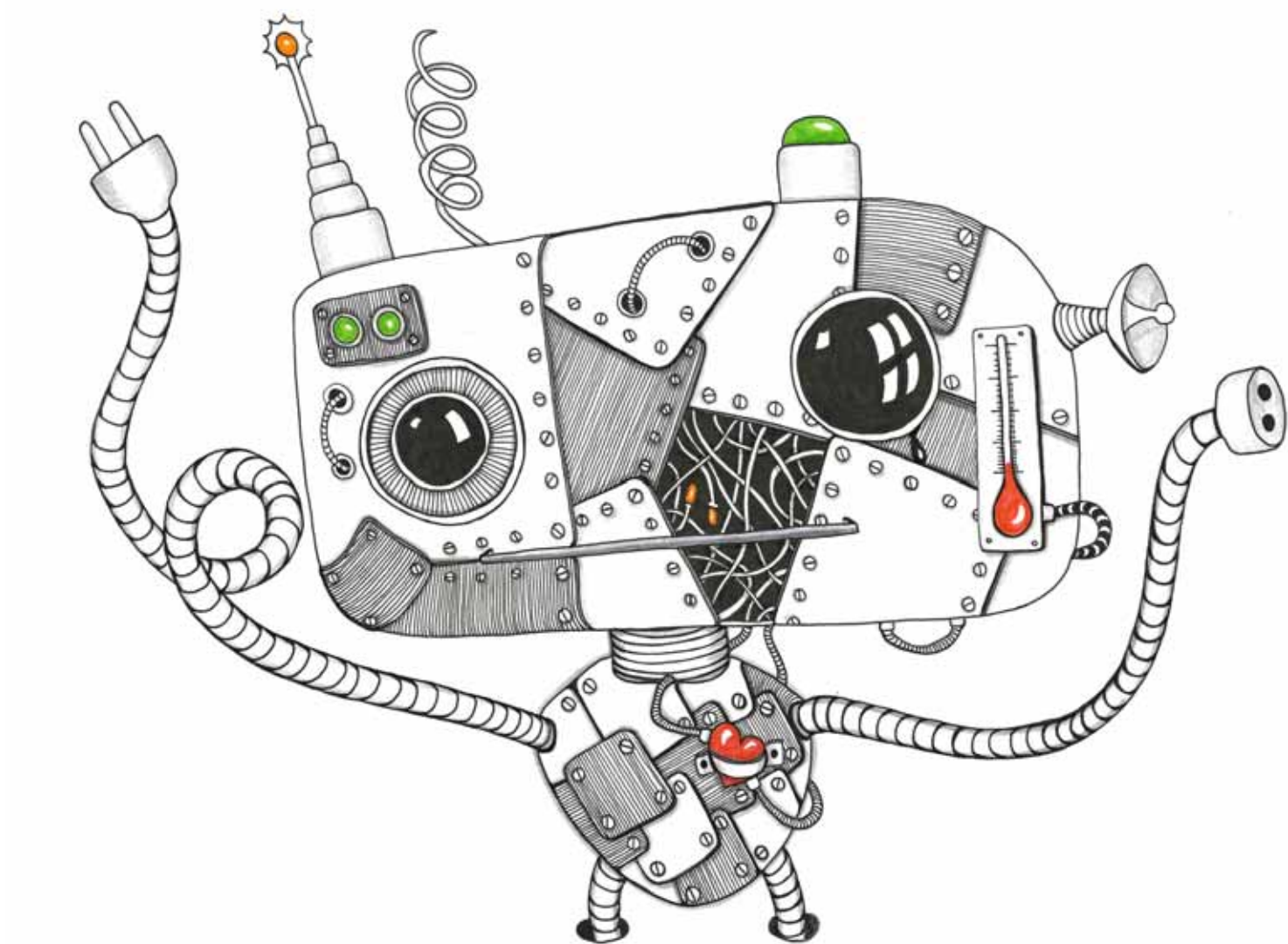
Kolektivní sentiment

Skrze tyto dvě postavy se nám Laponsko ukazuje jako známé (pro Elinu) i cizí (pro policistku). Jakmile se však setkají, záhada se zcela otevřeně odkrývá a příběh se překlápá do kýčovitě pospolitěho hledání řešení a záchran prokleté Eliny celým společenstvím městečka. Heterogenní skupina složená z čaroděje, policistky, raracha a stromového přízraku působí jako parodie na *Pána prstenů* – to patrně nebylo záměrem, jakkoli je vyprávěcí styl úvodní a závěrečné kapitoly románu ironicky potouchlý. Juhani Karila se leckdy nechává unášet na vlně roztěkané inspirace, nebojí se přimíchat do napínavého vyprávění jako zvláštní intermezzo kulturně-historické putování démonické duše ve stylu Davida Michella, absurdní charmovské epizody s vybuchujícími zvířaty či melancholické líčení bizarních obyvatel domů s dvorky zavalenými harampádím, jako by šlo o finské Taven Peaks.

Nosným tématem dovedně spleteného vyprávění, v němž se všechny rozehrané příběhové linie účelně propojí, nakonec nejsou tajemné síly vládnucí laponskému močálu, ale Elinino sebemrškačství: hrdinka je přesvědčena, že za všechno může ona, trest si zaslouží, vše musí potichu strpět a nesmí se svým soužením nikoho obtěžovat. Za zábavně fantaskním světem tajuplných severských přízraků se skrývá poněkud sentimentální vyprávění o soudržnosti kolektivu, ceně přátelství i laskavosti a poselství, že se člověk nemá bát požádat o pomoc ty, kteří za to nebudou chtít jeho duši. Katalog strašidel tedy slouží jen pro ozvláštnění prostředí a ke zkomplikování zápletky (neboť rarachové a démoni jednají na základě jiných pohnutek než lidé), a Laponsko tak ve výsledku působí jako exotizovaný skanzen, aniž by to příběh nutně potřeboval.

Autorka je komparatistka.

Juhani Karila: *Jak ulovit malou štiky*. Přeložila Ema C. Stašová. Host, Brno 2024, 296 stran.



Emma Marie Andersson: Obejmi mě, 2016 (CC BY-SA 2.0)

Učinit svou mysl živou obětí

H. P. Lovecraft podle Michela Houellebecqa

Literární debut Michela Houellebecqa *Proti světu, proti životu* se zabývá dílem a životem hororového spisovatele H. P. Lovecrafta. Ačkoli se primárně jedná o literární studii, kniha se dá chápat také jako manifest či próza. Lovecraft zde vystupuje jako jedna z postav, která je hnána vášnivou nenávistí proti jinému a cizímu.

ANTONÍN TESAŘ

Studie *H. P. Lovecraft: Proti světu, proti životu* (H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie, 1991) je debutová kniha Michela Houellebecqa, psaná na přelomu osmdesátých a devadesátých let. V předmluvě k pozdějšímu vydání z roku 1998 autor uvádí, že by se tento text dal považovat za jeho první román, jehož hlavním – a vlastně jediným – hrdinou je sám Howard Phillips Lovecraft. Spisovatel weird fiction z první poloviny 20. století nepochybně působí jako románová postava a mezi protagonisty Houellebecqových knih vlastně velice dobře zapadá. Lovecraft byl společensky outsider, který pohrdal modernitou, měl komplikovaný vztah k sexualitě (byl výrazně asexuální), život považoval za utrpení a nedílnou součástí jeho světónázoru byl i vypjatý rasismus, namířený vůči všem etnikům kromě anglosaského. V nějakém ohledu by se dokonce dalo říct, že *Proti světu, proti životu* není ani tak román, jako spíš manifest. Lovecraft zajímá Houellebecqa nejen jako radikální osobnost a tvůrce fascinujících knih, ale i jako model, možná dokonce vzor umělce, který nachází důstojnou existenci navzdory tomu, že považuje život za marný a zlý – k tomu ostatně odkazuje už titul knihy i nadpis jedné z kapitol: „Howard Phillips Lovecraft nás učí, jak učinit svou mysl živou obětí“.

Uhrančivý rasismus

Nejsem takový znalec Houellebecqa, abych dokázal „jeho“ Lovecrafta porovnat s postavami, kterými zabydluje vlastní romány. Je



Lovecraft zajímá Houellebecqa nejen jako radikální osobnost, ale i jako model umělce. Fotokoláž consequence.net

ale nesporné, že na něj hledí s neskrývanou fascinací, do níž zvládne pojmout i tu nejodpornější Lovecraftovu vlastnost, totiž rasismus. Kniha vznikla v době, kdy se interpretace Lovecraftova odkazu teprve začínala formovat do nynější podoby, kdy je spisovatel považován za jednu z nejzásadnějších postav moderního hororu a jeho dílo je čteno velmi seriózně. Ještě v roce 1992 publikoval Josef Škvorecký esej *Podivný pán z Providence*, kde k Lovecraftovi přistupuje s velkou nadsázkou jako k představiteli campu, jehož bizarní literární styl budí nechtěný úsměv. Zároveň tehdy existovala také tendence číst Lovecrafta psychoanalyticky a chápat jeho monstra jako projevy potlačené sexuality. Své první texty také psal literární historik S. T. Joshi, který se v devadesátých letech stal ústředním hlasem současného seriózního vnímání Lovecrafta coby autora umělecky hodnotné, ateisticky laděné nadpřirozené literatury – což je stejný pojetí, jaké reprezentuje i Houellebecq.

Joshiho dvoudílná, extrémně podrobná kronika *I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft* (Já jsem Providence. Život a doba H. P. Lovecrafta, 2010) patří spolu

s Houellebecqovým útlým textem k tomu nejlepšímu, co jsem o spisovateli četl. Vlastně se vyplatí oba texty vzájemně porovnávat, protože jejich autoři přistupují k Lovecraftovi s podobnými názory, ale se zcela opačnou metodou. Joshiho práce je detailní analýza všeho, co po Lovecraftovi zbylo – jsou tu rozebrány jeho texty o astronomii, básně, dopisy i všemožná svědectví. Je to nedocenitelná publikace pro korekci řady mýtů, jež o autorovi kolují. Houellebecq naproti tomu sepsal elegantní syntézu, v níž dokázal hutně, efektivně a zároveň sugestivně vylíčit to, co dnes považujeme za jádro Lovecraftovy poetiky. Dá se říct, že autorovu komplexní osobnost v řadě ohledů zjednodušil a že maximálně přiblížil spisovatelův život duchu jeho textů. A abychom Lovecrafta nahlédli i v těch aspektech jeho životního osudu i jeho tvorby, které nezapadají tak hladce do bezútěšných kontur jeho nejslavnějších děl, k tomu jsou dobrá Joshiho díla.

Pozoruhodné je rovněž porovnání obou životopisů z hlediska reflexe Lovecraftova rasismu. Houellebecq i Joshi konstatují, že vášnivá nenávist k jiným etnikům výrazně formovala spisovatelovu imaginaci. Houellebecq,

který i později chápal rasismus jako své zásadní téma, Lovecraftovy názory rozhodně nesdílí, ale jsou jedním z důvodů, proč je pro něj autor tak uhrančivý. Nesmíme si však plést uhrančivost s přitakáním. Houellebecqa obecně zajímá nenávist jako kreativní motor lidské psychiky. Úplně ve stejném duchu se vyjádřil o Lovecraftovi i britský autor sci-fi a hororu China Miéville, který ocenil jeho povídku *Děs redhookské čtvrti*, protože podle něj představuje strašlivý uragán fantazie vzešlý ze spisovatelova odporu k přistěhovalcům. V tomto případě je ale opravdu vhodné nastudovat si i Joshiho, který Lovecraftův rasismus probírá velmi detailně a na konkrétních příkladech. Joshi rasistické aspekty autorova odkazu příkře odsuzuje (což bychom samozřejmě měli udělat všichni), ale zároveň je podrobně analyzuje, popisuje jejich povahu a odhaluje jejich kořeny (i to bychom měli učinit, pokud nás Lovecraft zajímá).

Spiknutí proti lidskému druhu

Kromě Joshiho knihy se sluší v souvislosti s Houellebecqovou studií zmínit ještě jeden text. Thomas Ligotti, americký spisovatel weird fiction, který také začal psát v osmdesátých letech, publikoval v roce 2010 esejistickou knihu *The Conspiracy Against the Human Race* (Spiknutí proti lidskému druhu). Není přímo o Lovecraftovi, ale jde o pojednání na téma pesimistické filosofie a hororové literatury. Ligotti tu především odhaluje vlastní autorská východiska, čerpající z představ deterministického univerza, v němž lidská psychika působí jako anomálie poháněná iluzí svobodné vůle. Zároveň je to ale plod stejného myšlenkového nastavení, s nímž Houellebecq píše *Proti světu, proti životu*, a Lovecraft je tu zmíněn jako jeden z klíčových inspiračních zdrojů. Ligottiho pesimismus a jím deklarovaný význam umění v životě je přece jen jiného ražení než ten Lovecraftův, ale zároveň silně navazuje na Houellebecqem vysovený záměr „učinit svou mysl živou obětí“.

Autor je publicista.

Michel Houellebecq: H. P. Lovecraft: Proti světu, proti životu. Přeložili Alan Beguivin a Roman Tilcer.

Vyšehrad, Praha 2024, 112 stran.

literární zápisník

Pytlácká autofikce z Posázaví

PAVEL KOŘÍNEK

Jakkoli o tom minimálně zpočátku nepokrytě snil, literárního věhlasu, který po věčnost přetrvá, Jindřich Snízek (1891–1963) nikdy nedosáhl, ba se mu ani nepřiblížil. Poděbradský rodák, radvanický učitel, posázavský pytlák a nakonec produktivní spisovatel populárního čtiva nejružnějších žánrů i podob za sebou zanechal rozsáhlé prozaické dílo, které se nechte a o kterém se neučí, přesto ale zasluhuje naši pozornost. Jedna z prvních oborových maxim, které vám při studiu bohemistiky začnou hned v prvním ročníku v proseminárii vtoukat do hlavy, je, že věnovat se pěkně po pozitivisticku autorské biografii a pokoušet se ve spisovatelově díle zahlédnout její odrazy představuje v literárněvědných kruzích faux pas ne nepodobné hlasité flutulenci. Nepřipravujeme se ale tímto mordem autora, který nám předepisují

dobré oborové mravy, o něco hluboce lidského? Třeba o mord hajného?

Romány Jindřicha Snízka se čtou těžko: melodramaticky patetická vyprávění, ve kterých ušlechtilý pytlák soupeří se zlovolným hajným, často nicméně otcem pytlákovy milé, následují banální zápletky triviálního čtiva, současně je ale jejich autor podával až legračně přepjatým „vysokým stylem“, pokoušejícím se o jazykovou neotřelost a invenci. Láska k divoké a nekročené přírodě a divoká i nekročená erotika si tu podávají ruce ve vypjatých souvětích, která svým mísením lesního živočišstva a živočišného pudu mohou možná až trochu znepokojovat. „Mužství, které dosud spínal steskem a milosrdenstvím pro všechny ramlice, zaplálo ohněm. A Jenufa, hořící jako pochodeň, položila s nadšením své panenství tam, kam ukazovala na oltáře lidstva idea rodu. Bílá noc mdlela a ve snách hrady divokých kurů hrdličí matutinum,“ čteme třeba ve vypjaté chvíli dějového vyvrcholení románu *Jeho bílá noc* z roku 1927 těsně předtím, než pytláka Ondřeje smrtelně raní výstřely Jenufina zlotřilého otce, který je samozřejmě myslivec. Slovem ramlice se označuje samice králíka a podivný novotvar „hrdličí“ je v závěru citované pasáže slovesem. Třeba vám to pomůže, jako úlohu k postupové zkoušce bych ale sémantický rozbor téhle pasáže dostat nechtěl.

Možné interpretační světlo – září Měsíce, odtud ta bílá noc – na Snížkovy pytlácké elegie vrhají právě až skutečnosti biografické: sám autor byl totiž coby mladý učitel na jaře roku 1918 přímým účastníkem pytláckého mordu hajného Václava Houzvičky, ke kterému došlo 5. května 1918 v lese „na Babě“ u Stříbrné Skalice. Dalších sedm let se potom táhl denním tiskem bedlivě sledovaný, dvakrát obnovovaný proces, ze kterého nakonec Snízek odešel v roce 1925 odsouzený jako spolupachatel. Roční trest si odpykal ve vazbě, ale poté už se nemohl vrátit k učitelské profesi. Veden existenční nouzí začal psát a zprvu psal o tom, čemu rozuměl asi nejlépe: nejprve vydal průvodce Posázavím a potom beletristicky parafrázoval vlastní životní příběh.

Vlastně by ho šlo chápat jako jednoho z prvních představitelů tuzemské autofikce: vlastní osudy přetavil do několika románů, ve kterých se neváhal připodobnit třeba ke Karlu Havlíčkovi Borovskému. Román *Pes a kus masa* z roku 1929 tak otevírá citově zjitřená pasáž, v níž děti na střídačku předčítají smutné líčení Havlíčkova zatčení a pláčou při výhledu z okna na odváděného milovaného pedagoga, kterého policie viní, že se spolupodílel na vraždě hajného Tožičky (sic!), ke které mělo dojít 5. května 1918 (dvakrát sic!). Komu by snad ty nemaskované autofikční

odkazy po deseti letech nedošly, tomu je autorem zadávaná inzerce explicitně dopověděla: „V paměti ještě je proces se sázavskými pytláky, který před lety vzbudil neobyčejný zájem veřejnosti. Tehdy byl také učitel Snízek vyšetřován. Vylíčil svoji životní tragedii velmi poutavě v tomto románu, jež každý přečte jedním dechem a ne bez hlubokého citového pohnutí.“

Ve třicátých letech začal autor své životní téma opouštět a jal se zkoumat i další zákoutí populárního psaní: krátce připravoval sešitovou sérii *Kariéra šimpanze Čapa*, vydal „obraz z chicagského podsvětí“ *Chicagský tygr* (1933) a dokázal splnit i tak nelehké zadání, jako byl požadavek napsat kratší román čistě na základě dvoustránkové synopse připravovaného filmu (konkrétně *Jošiwary* Maxe Ophülsa, 1937). Osobní zkušenost se z textů načas vytratila. Nakonec se k ní ale ještě naposledy slavně navrátil v konfesijním memoáru *Můj druhý život* z roku 1940. Právě z něho pochází i následující postřeh, který by myslím coby trefný epitaf mohl ozdobit nově obhospodařený autorův hrob, až se jeho ostatky v daleké budoucnosti dočkají zaslouženého převozu na Slavín. O psaní *Jošiwary. Japonského města lásky* (1937) totiž se skromností sobě vlastní uvedl: „Při tom jsem zjistil, že bych mohl psát o čemkoli na světě.“

Autor je literární historik a editor.

Papírová droga

Vzestupy a pády mangy

Jedna z prvních zmínek o japonské komiksové produkci v československém tisku pochází z poloviny osmdesátých let. Deník Svobodné slovo tehdy se směsicí fascinace a pohrdání označil mangu za „papírovou drogu“. Dnes tato metafora platí jen zčásti a zanedlouho možná nebude platit vůbec.

ANNA KŘIVÁNKOVÁ



Obálka jednoho z nejznámějších manga časopisů Weekly Šónen JUMP

Japonsko je už dávno komiksovou velmocí: manga zde po desetiletí tvořila čtyřicet procent veškerých prodaných tiskovin, na čemž se podílela především komiksová periodika (*manga zašši*), tedy desítky měsíčníků (leckdy i několikasetstránkových), týdeníků i občasníků, v nichž vycházejí kreslené seriály zbožňované miliony Japonců a v posledních dvaceti letech i zahraničních čtenářů. Tyto tiskoviny od padesátých let 20. století představovaly základ, na kterém stál celý japonský komiksový průmysl. Vyvinuly se z předválečných časopisů pro mládež, které začaly vycházet na přelomu 19. a 20. století a jejichž obsah původně tvořily spíše naučné články a literatura než komiks. Po druhé světové válce však manga coby cenově snadno dostupná zábava nabývala na popularitě a periodika jí začala věnovat více prostoru.

Pro kluky i pro holky

Kromě toho vznikaly i nové, čistě komiksové časopisy, které však v mnoha ohledech navazovaly na své předchůdce. Zejména se to týkalo striktní dělby čtenářstva podle pohlaví: *šónen* manga byla určena pro chlapce, *šódžo* manga pro dívky, a oba subžánry se vyvíjely odděleně a rozdílným tempem. Dívčí komiks dlouho podléhal přísným konvencím, jelikož se rodiče i odborná veřejnost obávali jeho dopadu na dobré mravy malých čtenářek. Obvykle se jednalo o komické stripy, melodramatické příběhy a velmi cudné romance.

Oproti tomu chlapecký komiks vynikal větší žánrovou bohatostí i rozmanitějším výtvarným provedením. Teprve na přelomu šedesátých a sedmdesátých let obě kategorie srovnaly kvalitativně krok a Japoncům se otevřel komiksový svět, ve kterém si přišli na své čtenáři obou pohlaví a zároveň i různého věku, protože z šónen a šódžo mangy se postupně vydělily kategorie *seinen* a *džosei*, určené dospělým.

Japonci se tehdy – přinejmenším podle kritického článku otiskčeného v osmdesátých letech ve Svobodném slově – stali fanatickými vyznavací „papírové drogy“, kterou konzumovali zčásti v podobě zmíněných komiksových periodik a zčásti v podobě takzvaných *tankóbonů* neboli standardizovaných svazků, v nichž po určitém počtu kapitol vycházejí nejúspěšnější seriály z týdeníků a měsíčníků. Tato hojnost (či obžerství?) vyvrcholila v roce 1995, kdy časopisy i tankóbony dosáhly celkového výdělku 586 miliard jenů.

Konec zlatého věku

Bez ohledu na skvělé výsledky z poloviny devadesátých let dolehla na japonský komiksový průmysl ještě před koncem milénia krize. Během několika málo let tržby poklesly o více než sto miliard jenů, přičemž nejhůře postiženým segmentem byly komiksové časopisy. I ty nejoblíbenější zaznamenaly prudký propad – například týdeník Šónen JUMP, vlajková loď chlapecké mangy, který v době své

největší slávy vycházel v nákladu 6,5 milionu výtisků, spadl na čtyři miliony a v novém tisíciletí se dostal až pod hranici 1,5 milionu. S podobně tragickými čísly se potýkaly i ostatní časopisy a nemálo jich bylo nuceno přejít na skromnější formát či rovnou skončit – mimo jiné Bessacu Šónen JUMP (oblíbená měsíční odnož týdeníku Šónen JUMP) nebo šódžo klasika Bessacu Hana to jume.

Příčin tohoto obratu bylo více. Někteří kritici poukazovali na vyčerpanost a neoriginalitu nových seriálů, nicméně hlavní problém představovala ekonomická situace a změny v životním stylu nastupující čtenářské generace. Japonská ekonomika se nikdy zcela nevzpamatovala z prasknutí realitní bubliny, náklady na výrobu komiksů rok od roku stoupaly a noví konzumenti „papírové drogy“ už nebyli tak rozmařili. Ještě důležitější než sporiťovost však byla změna preferencí. V devadesátých letech došlo v Japonsku k velkému rozvoji herního průmyslu a mladí lidé začali dávat přednost interaktivní zábavě. V novém tisíciletí pak nastoupily chytré telefony, a tak se čtenáři radši než manze věnovali hrám a brouzdání na internetu.

Manga v mobilu

V okamžiku, kdy lidé tráví většinu času na telefonu, se zdá logickým krokem přesunout na stejný nosič i stagnující komiks, tedy přejít na digitální mangu (*denši komikku*). To však trvalo daleko déle, než by člověk u tak technicky vyspělého státu čekal. Japonští vydavatelé se papírové mangy vzdávali jen zvolna a s nechutí – chyběly centrální platformy, panovaly obavy z pirátství a především působila nostalgie po dekadách, kdy tištěné komiksové časopisy představovaly zásadní prvek japonské kulturní scény. Proces digitalizace tak probíhal jen zvolna a k mírnému vzrůstu prodeje digitální mangy došlo až na sklonku desátých let, když už všichni hlavní hráči na trhu (nakladatelství Šúeiša, Kódanša a Šógakukan) měli své digitální platformy. Pravá revoluce však měla teprve přijít.

Epidemie viru SARS-CoV-2 ovlivnila svět převážně negativně, nicméně jednu ze světých výjimek představuje její dopad na japonský komiksový průmysl. Stejně jako ostatní obyvatelé zasažených zemí i Japonci museli omezit své aktivity mimo dům a čtení komiksů se ukázalo jako skvělý lék na nudu a depresi. Dlouhodobě stagnující prodeje mangy v roce 2020 prudce vzrostly o více než 20 procent a od té doby míří stále výš, dokonce předstihly rekord z roku 1995 a na přelomu let 2023 a 2024 se přiblížily nevídané hranici 700 miliard jenů. Při bližším pohledu je však zřejmé, že hlavním tahounem je manga digitální, jakkoli v prvních dvou pandemických rocích znatelně stouply i prodeje té tištěné. Digitální manga od roku 2020 přináší více než polovinu celkového zisku a v roce 2023 se dostala až na téměř 70 procent. Navíc v současnosti tvoří 90 procent všech japonských digitálních publikací, což by se ještě před několika lety zdálo nemožné.

Trend je tedy jasný: japonský komiksový průmysl se nekompromisně přesouvá do digitální podoby. Úplný zánik „papírové drogy“ se však pravděpodobně nechystá. Nad vodou ji drží zejména tankóbony těch nejoblíbenějších sérií, jako jsou *Džudžucu kaisen*, *Kimecu no jaiba* či *One Piece*. Těch se ročně prodají miliony, jelikož převážná většina čtenářů stále ještě touží mít své oblíbence pěkně vyrovnané v knihovničce. Zbytek produkce však prolétnou jen na mobilu, takže podíl komiksových časopisů na prodeji mangy setrval klesá (v roce 2023 tvořil pouhých sedm procent) a navzdory pověstnému japonskému tradicionalismu není vyloučeno, že časopisům s kreslenými příběhy definitivně odzvoní. Autorka je japanoložka.

Neurózy, porno, avantgarda

Obskurní poetika Šintaróa Kaga

V japonské kultuře existuje dlouhá tradice eroticky explicitních děl radikálních svou formou i politickými názory. Manga kreslíř Šintaró Kago vychází z undergroundového komiksu a jeho tvorba je plná kopulací či znetvořených těl, ale také pečlivého zachycení společenských neuróz. Mangou Princezna z nekonečného hradu se poprvé představuje českému čtenáři.

TOMÁŠ STEJSKAL

Kompozici komiksových stránek rozkládá se stejnou chutí jako lidská těla. Ale také svými undergroundovými komiksy nabourává představy o tom, co je tabu, čemu se lze smát, zda existuje hranice mezi normálním a perverzním. Kreslíř Šintaró Kago od roku 1988, kdy debutoval v pornografických časopisech, rozšiřuje specifický okruh japonských autorů mangy, kteří čtenářům představují ty nejpodivnější věci zcela bezprostředně. Čerpá z tradice kontrakulturního japonského žánru ero guro nansensu (jehož název tvoří japonské zkromoleniny slov erotický, groteskní a nonsens) z dvacátých let minulého století i ze satirického tónu skupiny Monthy Python, jejíž skeče vstřebával s japonským rychlodabingem už v dětském věku. Nyní jeho dílo poprvé vychází česky. Manga *Princezna z nekonečného hradu* z roku 2021 zachází na autorovy poměry s bizarními nápady i erotikou relativně střídme. O to lepší vhléd do Kagovy poetiky může tento alternativní pohled na jeden historický úsek japonských dějin představovat.

Pornografická satira

Samouk Kago sice pochází z umělecké rodiny, ale svou tvorbu postavenou na zásadě „kreslit to, co lidé běžně nekreslí“ se otci malíři zdráhal ukázat. Přitom se mu však podařilo publikovat relativně brzy – v devatenácti letech. A jakkoli si dlouho myslel, že jeho dílo ironizující nešvary japonské společnosti hovoří především k lokálnímu, navíc spíš k menšinovému publiku, v poslední dekádě si jeho komiksy získávají oblibu také u západních zájemců – zásluhou internetu a také díky obalu desky *Your Are Dead* (2014) od Flying Lotus. Mysticky vyhlížející obraz hlavy s dírou místo tváře odkazuje k jednomu ranému dílu *Punctures* (Otvory, 1999), kde ovšem s konceptem otvorů všeho druhu pracuje poněkud syrověji.

Protagonista *Punctures* se v úvodu představí svým nervním sexuálníím výkonem, přesně odpočítaným na 56 přírazů do ejakulace. Záhy se však obává, zda nebyla v kondomu díra. A tak pro jistotu do dalšího hned čtyři díry vyrobí sám. A také do krabice s mlékem. A do pneumatiky svého auta. To je ale jenom začátek. Na ulici – protože autem jet ze zřejmých důvodů nemůže – si raději vypíchne oko, než aby riskoval, že ho do něj někdo bodne deštníkem. „Je lepší se s vlastními úzkostmi vypořádat sám!“ Brzy je celé okolí prošípováno otvory, které zdaleka nevznikají jen přičiněním hrdiny. Jde o stručné a úderné vykreslení dobových společenských neuróz, o ukázkou toho, že Kago umí mistrně zachytit paranoii a zneklidnit čtenáře na pouhých několika stránkách.

Většina autorovy tvorby spojuje sexualitu s ovládáním a mocí a ukazuje ji jako jeden z příkladů toho, jak pudové lidé jednají. Jeho sexuální výjevy málokdy působí smyslně a eroticky, spíše oscilují na hraně mezi děsem a groteskní nadsázkou. Třeba diptych *The Pleasure of Slippery Cross-Section* (Rozkoš kluzkého řezu, 2003) a *The Desperate Sadness of a Cross-Section*

(Zoufalý smutek řezu, 2003) vychází ze situace, kdy je jedna žena obřím vesmírným laserem rozříznuta vertikálně vedví, přičemž zjišťuje, že její pravá a levá polovina mají poněkud jinou osobnost. Podobně bláznivé nápady předkládá Kago s naprostou samozřejmostí, nezatežuje čtenáře vysvětlením, jen pečlivě zkoumá důsledky. Od drobných všednodenních trapností po erotické okamžiky, kdy se dvě poloviny hrdina těla oddávají bizarní verzi sexuální pozice přezdívané 69, aniž by výsledkem bylo prosté potěšení. Výstřední způsoby stimulace nejen otvorů a erotogenních zón, ale také samotných útrob dostupných díky řezu tělem doprovází disputace o tom, jak současně komplex souvisí s imperativy kapitalismu a jak společensky vynucovaná potřeba jistých standardů proměňuje mezilidské vztahy i vnímání pojmů, jako je milenec či přítel.

Putinovy potíže s bicyklem

Šintaró Kago vychází z prostředí undergroundového komiksu, který od sedmdesátých let navazoval na zmíněný, především literární proud ero guro nansensu, jenž se inspiroval evropskými avantgardami. Výtvarně je ovlivněn čistými linkami Kacuhira Otoma (viz třeba jeho vlivné dílo *Akira* z roku 1988, česky 2021), tematicky rozvíjí groteskně bizarní paranooidní komiksy Suehira Marua a dalších a přitvrzuje především v oblasti sexuální explicitnosti a různých druhů perverzí. Těžiště jeho tvorby leží v krátkých útvarech, umožňujících dotáhnout výstřední nápady do těch nejabsurdnějších konsekvencí. Z mang publikovaných v češtině se jeho dílo podobá hororovým komiksům Džundžiho Itóa. Ten také vychází z neobvyklých fantaskních či surreálních premis, ale obvykle mají především děsivý účinek. Kago pracuje spíše s nadsázkou, byť jeho příběhy mají jistě i zneklidňující parametry – už proto, že lidským tělům se v jeho tvorbě často dějí velmi nepěkné věci.

Kago ironizuje rozmanité fenomény – od striktně japonských, jako třeba sumo, po ty mezinárodní, ať už jde o zvrhlé zpodobnění olympiády, či satirickou verzi biblického stvoření v povídce *Genesis*. V ní bohové obdařují první dva lidi rozmařile a nahodile různými věcmi: napřed jedním, poté druhým tělesným otvorem, záhy popleteně vynalézají zubní pastu, ale nikoli zubní kartáčky, a posléze obdařovávají lidi přerušovaným koitem, který je „velkou úlevou pro ty, co si nemohou dovolit koupit kondomy“. Záhy přichází na svět ledacos – smilnění, vynález parodické mangy, nečekané dějové zvraty i náhlé konce.

I mnohé autorovy delší mangy jsou souborem krátkých děl. V povídkové knize *Dance! Kremlin Palace* (2003) karikuje různé podoby vlády a společenského soužití v Rusku. Předmětem satiry jsou tu korupce, hladomor, byrokratická selhání i samotná idea komunismu v sovětském podání. Do zvrhlých důsledků dovádí podobu ruské rulety za carského Ruska, rozvíjí představu baseballového turnaje za perestrojky a třeba v příběhu *Let's Ride a Bicykle* vychází z velmi radikální představy, že Vladimir Putin začal ze zdravotních důvodů jezdit do práce na kole. Následující obsestantní prezidentova snaha vyřešit problém s hromaděním odpadků v košíku jeho kola je trefnou ukázkou toho, jak Kago mění obskurní premisy v popis a kritiku různých druhů nesvobodného či totalitního smýšlení, které často až maniakálně lpí na systémech pravidel, jež jsou tím nesmyslnější, čím jsou detailnější.

Paralelní verze feudálního Japonska

Princezna z nekonečného hradu pokračuje v kritice špatných forem vládnutí a autorův potměšile bizarní pohled na svět nabízí v mírně uměřenější podobě, byť například o kopulace deformovaných lidských těl tu nebude čtenář ochuzen. Příběh vychází ze skutečných

událostí 16. století, kdy se vojevůdce Nobunga Oda snažil sjednotit roztříštěné Japonsko, ale padl mečem svého věrného vazala Micuhideho Akečiho. Kago se zamýšlí nad tím, co by se stalo, kdyby střet dopadl opačně a zabit byl Akeči. Nejde však o žádný historicky věrný pokus domyslet alternativní dějiny Japonska. Kago vychází z představy, že v dějinných zlomech se svět rozvětví a existují obě paralelní verze. Ty mají podobu enormně vysokých hradů, jež se v jistém bodu dělí na dvě věže tyčící se k nebesům a popírající zákony fyziky či architektury. V každé z nich se odvíjí jedna podoba historie.

Tato premisa Kagovi umožňuje experimentovat s rozvržením komiksové stránky, která je často rozdělena na dvě půlky, na nichž se odehrává buď totéž, nebo takřka totéž, a čtenář je tak vystaven otázce, zda panely čist zleva doprava, shora dolů, či rovnou oba „sloupce“ naráz. Nejde jen o svérázné vizuální hrátky; tato forma podporuje ústřední myšlenku, zda by se něco změnilo, pokud by k popisované historické změně došlo. Autorův pohled je značně

skeptický a *Princezna* v obou paralelních realitách líčí především neradostný vliv japonské historie a japonských vládařů na své obyvatelstvo.

Po rozdělení architektury později dochází i k podivným zdvojením a mutacím lidských těl, která se ocitnou na hranici obou světů, a podobně jako se do sebe v závěru bortí a kolabují stránky i samotné vyprávění, rozpadají se také jednoznačné představy o tom, zda jsou tu kladné, či záporné postavy. Mezi řádky přitom Kago uštěpačně komentuje nejen neduhy feudalismu, ale i třeba patriarchy. Těch několik stránek perverzního koitu bytostí se dvěma hlavami či zadky tak pojednává především o tom, jak snadno se dá s muži manipulovat pomocí sexu.

Princezna z nekonečného hradu je ideální vstupenkou do transgresivní poetiky Šintaróa Kaga. Doufejme, že se na českém trhu objeví také některé jeho soubory kratších děl, v nichž se síla jeho tvorby manifestuje nejúderněji.

Šintaró Kago: *Princezna z nekonečného hradu*.

Přeložila Anna Křivánková. Argo, Praha 2024, 200 stran.



Z komiksu *Princezna z nekonečného hradu*

Mezi Labem a Tokiem

Skeptická próza Jóko Tawady

Spisovatelka Jóko Tawada podobně jako průkopníci moderní japonské literatury těží ze znalosti dvou kultur. V jejích německy i japonsky psaných románech převládá skeptický pohled na Japonsko. Autorka žijící v Berlíně zkoumá i zkušenost cizince, který nikdy tak docela nezapadne do evropské společnosti.

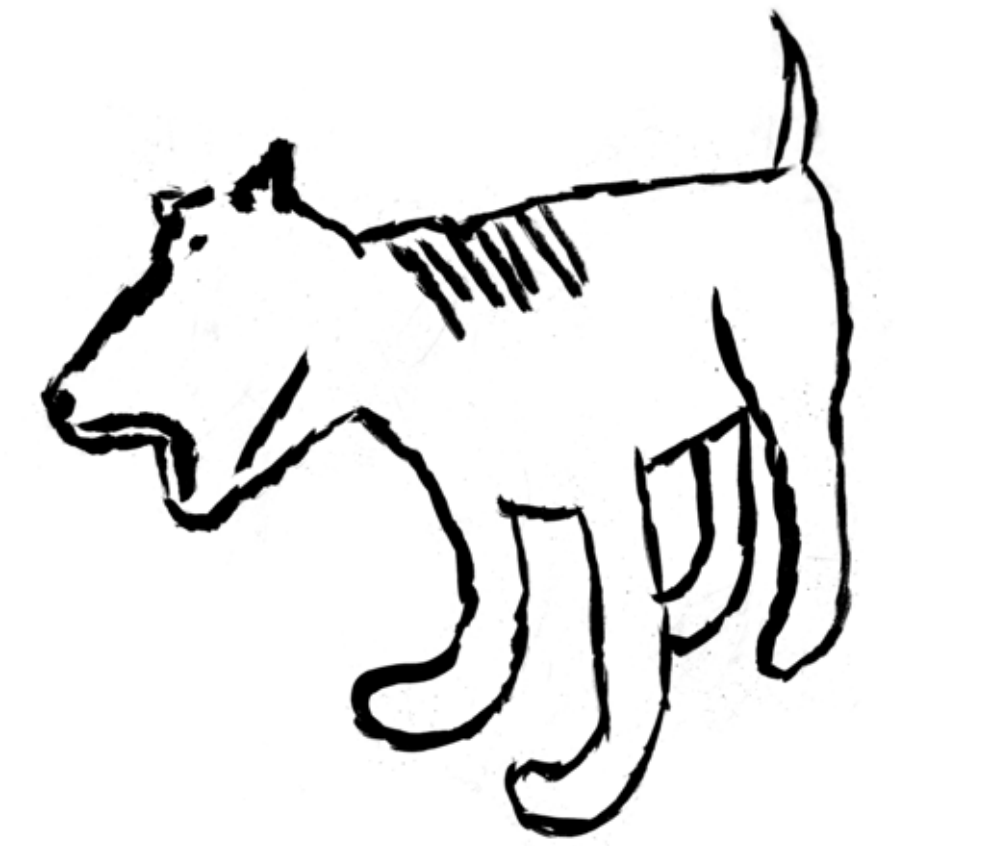
TOMÁŠ JURKOVIČ

Je tradicí moderní japonské literatury, že její nejzajímavější a nejinspirativnější díla vznikají tam, kde na sebe narážejí tektonické desky dvou radikálně jiných světů: deska japonská a deska některé ze západních literatur. Japonská literatura vlastně díky takovéto srážce vznikla: na uzavřený svět tradičního, feudálního Japonska doby Edo udeřil svět západních mocností 19. století. Tím se odstartovaly rapidní a razantní modernizační změny celé japonské společnosti, které následně ovlivnily i japonskou literaturu. Po prvních – mnohdy velmi volných – překladech do té doby zakázaných západních děl následovalo překotné hledání nových možností japonské literatury v teorii i praxi a vytváření nového literárního jazyka použitelného v moderních časech. Úspěšné završení celého procesu bylo stvrzeno příchodem nových autorů a vznikem původních japonských románů odrážejících novou dobu. Mezi největšími postavami nové literatury pak často nacházíme tvůrce doslova rozkročené mezi dvěma světy, kteří ke svému dosavadnímu klasickému japonskému vzdělání přibrali – typicky po studiích v zahraničí – i znalost některého ze západních jazyků a literatury, kterou překládali do japonštiny a která podnítila jejich vlastní literární tvorbu. Šimei Futabatei, autor vůbec prvního moderního japonského románu, byl milovníkem a překladatelem Turgeněva, Ógaiovi Morimu umožnila studia medicíny v Německu ovládnout německý jazyk a poznat literaturu německou, Soseki Nacume si osvojil angličtinu a pronikl do literatury anglické, stejný jazyk a literaturu studoval také Rjúnosuke Akutagawa. A mohli bychom bez problémů pokračovat až do dnešní doby a zmínit nedávno zesnulého nobelistu Kenzaburóa Óeho, který vystudoval literaturu francouzskou.

Zrušit nacionalistický koncept jazyka

Právě takové „volání ciziny“ velmi ovlivnilo i současnou autorku Jóko Tawadu. Tato japonská spisovatelka a básnířka je činná od roku 1987 a z výše uvedené řady jmen by patrně měla nejbliž k Ógaiovi Morimu, autoru prózy *Maihime* (Tanečnice, 1890), která pojednává o nešťastné lásce japonského studenta k německé dívce a svým příběhem připomíná obrácenou verzi proslulé *Madam Butterfly*. Také Tawadě se stalo zdrojem inspirace Německo. Narodila se 23. března 1960 v tokijském Nakanu do rodiny překladatele a knihkupce Eidžiho Tawady, provozujícího ve známé tokijské antikvární čtvrti Džinbó-čó obchod se zahraniční literaturou, nazvaný Elbe (Labe). Ještě jako devatenáctiletá podnikla v roce 1979 cestu transsibiřskou magistrálou do Evropy. V roce 1982 úspěšně završila studia ruské literatury na 1. literární fakultě univerzity Waseda a následně přesídlila do Hamburku, kde začala pracovat v knižní distribuci u jednoho z otcových obchodních partnerů. Toto zaměstnání opustila, aby mohla studovat na Hamburské univerzitě, kde v roce 1990 získala magisterský titul v oboru současná německá literatura. Studia završila doktorátem z německé literatury na Curyšské univerzitě v roce 2000. Na rozdíl od svého předchůdce Moriho (jehož *Tanečnice* i další texty obsahují mezi řádky očividnou radost z možnosti pobytu v cizině a nechuť k nevyhnutelnému návratu do Japonska) byla Tawada o sto let později už mnohem volnější a svobodnější a nic jí nebránilo v Německu zůstat natrvalo. V roce 2001 získala německé občanství a od roku 2006 žije v Berlíně.

Literární dráhu zahájila v Německu vydáním dvojjazyčné sbírky básní *Nur da wo du bist da ist nichts – Anata no iru tokoro dake nani mo nai* (Jen tam, kde jsi ty, nic není, 1987). Od té doby píše v obou jazycích.



Ilustrace Dora Dutková

Některé texty napsala původně v němčině, jiné v japonštině a vzápětí sama vytvořila i verzi v druhém z jazyků. Bývá proto zmiňována jako příklad literární exofonie (praxe, kdy autor píše beletrii v jazyce, který není jeho rodný). V této souvislosti se uvádí, že její motivací je, mimo jiné, zrušit japonský ultranacionalistický koncept „krásného japonského jazyka“.

Dvojitý úspěch

I Tawada tedy, podobně jako její japonští literární předchůdci, zůstává vnitřně rozkročená mezi dvěma světy a dvěma jazyky. V obou světech i jazycích přitom dosahuje literárního úspěchu, jak dokazují četná významná ocenění jak v německém prostředí, tak i v rodném Japonsku. Zmíňme cenu Gunzō pro nové autory za novelu *Kakato wo nakušite sanninkan-kei* (Milostný trojúhelník bez podpatků, 1991), prestižní Akutagawovu cenu za novelu *Inu muko iri* (Ženich byl pes, 1993), Tanizakiho cenu za novelu *Jogiša no jakórešša* (Podezřelý v nočním vlaku, 2003) nebo Medaili cti, státní vyznamenání udělované japonskou vládou. Z německých uveďme cenu Adelberta von Chamisso, určenou německy píšícím autorům, kteří nejsou rodilí mluvčí, Goetheho medaili, rovněž udělovanou nerodilým mluvčím, a zejména prestižní Kleistovu cenu, jejímiž nositeli jsou významní němečtí literáti. Díla Jóko Tawady byla následně přeložena do více než dvaceti světových jazyků a autorka absolvovala několik prestižních zahraničních stipendijních pobytů. Spolupracuje s německými a rakouskými hudebními skladateli a bývá uváděna jako možná japonská kandidátka na Nobelovu cenu za literaturu. Seznam jejích publikovaných děl je dosti dlouhý: v japonštině vydala vedle čtyř básnických sbírek (poslední vyšla v roce 2019) téměř třicet prozaických děl a také čtyři knihy esejů, v němčině okolo dvaceti titulů.

V českém prostředí máme při troše štěstí, podnikavosti a znalosti angličtiny aktuálně možnost seznámit se s několika tituly. Za zmínku stojí zmíněná novela *Ženich byl pes* (dostupná v anglickém překladu pod názvem *The Bridegroom Was a Dog*, 2003). Jde o příběh nekonvenční Micuko, rázovité učitelky v doučovací škole na japonském maloměstě, která příliš nezapadá do společenských škatulek. Poté, co jednoho dne odvyprává dětem

folklorně laděný příběh o princezně, která se provdala za psa, objeví se v jejím životě znenadání muž, který se následkem podivné nehody opravdu chová jako pes; jde o demona, se kterým Micuko začne intimně žít. Tím se ale zároveň chť nechť octne zapojena ve volném propletení vztahů, které její „ženich“ udržuje s jinými lidmi. Nakonec celé jejich soužití přestane Micuko bavit a odejde, aby se věnovala pomoci své sociálně vyloučené žáky.

Bezútěšné obrazy Japonska

Přímo v češtině má čtenář k dispozici dvě autorčina díla. Román *Emisar* (2014; originální název *Kentōši* by v doslovném překladu zněl *Ten, kdo přináší světlo*) je jednou z jejích dystopií, věnujících se dnešnímu Japonsku. Nejspíš nás už nepřekvapí, že ho líčí dost nemilosrdně jako zemi uzavřenou před světem (což připomíná období Edo), kde vedle sebe ve zničeném životním prostředí žijí starší, zdravím překypující Japonci a jejich slabí, nemohoucí a nemocní vnuci a pravnucci. Situace je podaná značně bezvýhodně a jen s malou dávkou naděje.

V roce 2020 vyšly *Vzpomínky ledního medvěda* (Etüden im Schnee, 2015; kniha byla napsána německy, nicméně poprvé vyšla v Japonsku v roce 2011 pod názvem *Juki no renšūsei*). Jde o román, který vypráví příběhy tří generací rodiny ledních medvědů žijících mezi lidmi. Zatímco *Emisar* představoval autorčin pohled na rodnou zemi zvenčí, *Vzpomínky ledního medvěda* přináší křavsky alegorický popis situace Japonce, jenž žije v cizině a sám sebe vnímá jako cizorodý prvek, který nikdy tak docela nezapadne do daného prostředí.

Konečně je možné u nás sehnat anglické překlady dvou ze tří dílů autorčiny románové trilogie *Čikjū ni čiribamerarete* (Rozeseti po zemi, 2018; anglicky *Scattered All Over the Earth*, 2022), *Hoši ni honomekasarete* (Viděno ve hvězdách, 2020; anglicky *Suggested in the Stars*, 2024), *Taijō šotō* (Sluneční soustroví, 2020). Tawada tu ve své skepsi ohledně japonské budoucnosti zachází ještě dále a nechává svou zemi úplně zmizet z povrchu zemského, zřejmě v souvislosti s klimatickými změnami, po kterých japonská civilizace a kultura nadále existují už jen v diaspoře.

Autor je překladatel.

Steampunk s antickými motivy

O japonských vlivech ve fantasy seriálu Arcane

Seriál Arcane patří k nejpozoruhodnějším videoherním adaptacím, ale také nejpůsobivějším fantasy poslední doby. Aktuální druhá řada zavádí diváky do ještě komplikovanějšího světa, zmítaného bojem o moc i roztříštěnými osobními vztahy. A opět se v animaci i vyprávění inspičuje japonskými anime.

MATĚJ METELEC

Adaptování videoher do filmové nebo seriálové podoby dlouho působilo dojmem zakletého podniku. Výsledkem byly zpravidla průměrné nebo podprůměrné filmy, jako *Lara Croft – Tomb Raider* (2001), *Princ z Persie: Písky času* (Princ of Persia: The Sands of Time, 2010) nebo *Assassin's Creed* (2016). K těm nejpamětihodnějším pokusům nakonec často patřily bizarní béčkové počiny, které postupem let získaly kultovní status, například *Street Fighter: Poslední boj* (Street Fighter, 1994) nebo *Mortal Combat* (1995). A ačkoli v posledních letech vznikly úspěšné videoherní blockbustery *Ježek Sonic* (Sonic the Hedgehog, 2020) nebo *Super Mario Bros. ve filmu* (The Super Mario Bros. Movie, 2023), jednalo se o dílka nemající větší ambice než pobavit celou rodinu. Teprve nedávno přišly seriály *Last of Us* (2023) nebo *Fallout* (2024), které dokázaly uspět u diváků i sklidit chválu kritiky. Ještě o dva roky dříve však vznikl *Arcane* – animovaný seriál, vycházející ze světa hry *League of Legends*, který je jednou z nejuhrančivějších a nejlepších videoherních adaptací vůbec. Přitom k tomu měl na první pohled daleko méně předpokladů než výše jmenovaná díla. Na sklonku loňského roku uvedl Netflix druhou, závěrečnou řadu, která tu první v mnoha směrech překonala.

Mimo dobro a zlo

League of Legends na rozdíl od her *Fallout* a *Last of Us* nemá příběh. Žánrově se řadí k hrám typu multiplayer online battle arena a hráč v ní ovládá vybraného šampiona s unikátními schopnostmi a spolu se svým týmem bojuje proti týmu nepřátelskému. Už z tohoto stručného popisu je zřejmé, že by bylo nejspíš velmi obtížné adaptovat tyto herní mechaniky do narativní fikce. Hra ovšem disponuje rozsáhlou mytologií a barvitou galerií hratelných charakterů – a právě na nich vystavělo francouzské animační studio Fortiche pod dohledem společnosti Riot Games dramaticky překvapivě funkční příběh.

Ve středu obou sérií *Arcane* stojí sestry Jinx, dlouhodobě jedna z nejpoblárnějších šampionek *League of Legends*, a Vi, které shodou náhod (ale stejně dobře by se dalo říct řízením osudu) stojí proti sobě. A v dalším plánu se rozehrává spor o ovládnutí takzvané magitechiky ve dvojměstí tvořeném bohatým a kultivovaným Piltoverem a chudým, divokým Zaunem. Seriál zůstává věrný

komiksové stylizaci videohry, která připomene japonské anime. Animátoři z Fortiche přitom hýří nejen zářivými barvami, které by jistě potěšily Aldouse Huxleyho, ale také nápady. Právě díky nim nakonec i velmi rýpavý divák rád mávne rukou nad občasnou dramaturgickou rozhrkaností seriálu.

Steampunkové kulisy i animovaná akce jsou strhující, ale *Arcane* nestojí pouze na přitažlivosti atrakcí. Seriál je zážitkem také proto, že dokáže do opulentního vizuálního třeštění zabalit tradiční, až antické motivy – tragiku konfrontace osobních vztahů a nadosobních povinností nebo hybris idealismu, který podléhá pokušení moci. A podobně jako mnohá japonské anime své postavy buduje na premise, že jen málokdy je v bludišti různě motivovaných zájmů a souvislostí zcela jasné, kdo je padouch a kdo hrdina. Ani vzdáleně tu nejde o střet Dobra a Zla, ale lidí (a jiných myslících bytostí), kteří dělají někdy dobré, jindy špatné věci a občas je velmi těžké odlišit, která je která.

Tsunami anime

V posledních letech se vliv anime na západní produkci výrazně prohlubuje. Ještě na přelomu tisíciletí byla znalost japonských animovaných seriálů do značné míry doménou nadšenců, kteří si i na Západě říkali otaku. Někteří z diváků anime ale prostě jen oceňovali animované filmy a seriály pro dospělá. Ty v osmdesátých a devadesátých letech v západní audiovizí téměř nevznikaly, a pokud ano, byla jejich „dospělost“ často velmi prostoduchá, postavená na násilí a sexu. V posledních letech se však, obzvláště u nejmladší generace dospělých diváků, anime na Západě stalo mainstreamem, i díky obsáhlé produkci platform jako Netflix. Vznikají animované seriály, které si v západním hávu vypůjčují některé prvky či témata anime, jako například *Legenda jménem Vox Machina* (The Legend of Vox Machina, 2022–2024), tak počiny, které jsou „západními anime“, jako *Castlevania* (2017–2021) nebo *Modrooký samuraj* (Blue Eyed Samurai, 2023).

Na rozdíl od mnoha anime sestávajících ze stovek zhruba dvacetiminutových epizod se *Arcane* omezuje na dvě série po devíti hodinových epizodách – a tvůrci se nechali slyšet, že další seriály ze světa *League of Legends* jsou sice v plánu, ale ke stejným hrdinkám se už vracet nebudou. Přesto dokáže *Arcane* vytvořit

velmi komplexní, živoucí svět, a to i pro ty, kteří jsou herní předlohou nedotčeni. Do značné míry proto, že z něj divák vidí jen střípky.

Seriál pracuje podobným způsobem jako kdysi první *Star Wars*. Pionýrská filmová space opera dokázala jednou návštěvou baru v Mos Eisley ukázat, že za pouštní planetou Tatooine existuje vesmír zaplněný rozličnými bytostmi, které sledují své vlastní, často nekalé úmysly. A zvládla to bez upovídáního vysvětlování a sáhodlouhých expozičních, jakými jsou zahlceny některé z novějších projektů této franšizy. Podobné nakouknutí do baru je spíš příslibem než konstrukcí promyšleného světa, ale právě to podněcuje diváckou fantazii, která si nadšeně sama domýšlí nevyřčené a snad ani nepromyšlené reálie fikčního světa a díky tomu se nechává snáze unášet vyprávěním.

Arcane rozhodně není bezešvé dílo – občas budete přemýšlet, jestli jeho lakuny vycházejí z intence, selhání, nebo jsou pouze projevem toho, že se tvůrci nechali unést svými vizuálními nápady, podobně jako Mamoru Ošii v animovaném snímku *Ghost in the Shell 2: Innocence* (2004), navazujícím na slavný *Ghost in the Shell* z roku 1995. Ale v celku jim je rádi odpustíte.

V nejlepším přestat

Když tvůrci oznámili, že příběh Jinx a Vi nebude pokračovat, pravděpodobně tím zklamali řadu fanoušků, ve skutečnosti ale jde o velmi prozíravé rozhodnutí. Vzhledem k tomu, že *Arcane* je typickým produktem narace poháněné postavami, jeho další řada by nejspíš nutně ústila v úmorné opakování, které je pro takto komponované příběhy bolestně příznačné. Jinx by znovu propadla šílenství a apetitu po destrukci a opět by se z toho kála, Vi a její milénka Caitlin by se znovu odcizily a zase sblížily, vědec Jayce by opět podlehl zápalu ze služby pokroku bez ohledu na důsledky...

Příběhu Piltoveru a Zaunu se uzavřel, je tedy prostor pro nová vyprávění z dalších měst a oblastí Runeterry. Vzhledem k technologické náročnosti si na další počín ze světa *League of Legends* nejspíš opět počkáme několik let, ale druhá série *Arcane* je rozhodně příslibem, že čekání může znovu stát za to.

Arcane. USA, 2021–2024, dvě řady, 18 epizod. Tvůrci Christian Linke, Alex Yee, režie Arnaud Delord, Pascal Charrue. Premiéra druhé řady 9. 11. 2024.



Protagonistka Jinx je jednou z nejkompikovanějších postav seriálu Arcane. Foto Netflix

Jori óku no hikari!

Japonsko bývá popisováno jako země kontrastů: třesnutě rychlý svět budoucnosti i zenová zahrada. Osobní, reportážně laděný text je důkazem, že „říše slunce“ stále nabízí silné kontemplativní prožitky. Technologiemi prorostlá místa či čtvrti, v nichž burácí neotesaný punk, přitom mohou být hned za rohem.

LUKÁŠ JIŘIČKA

Kjóto, Ósaka, Nara, Idu, Numazu, Kamakura, Tokio. Pouhých patnáct dní cesty. Můj druhý, studijní výlet do Japonska představoval menší šok z jiné kultury než moje první návštěva země. Hlavním cílem bylo mně neznámé Kjóto s velkou porcí ikonických zahrad, klášterů, svatých hor, architektury, dílen, tradičních divadelních forem a muzeí, ale také jsem měl chuť vrátit se na známá místa v Tokiu. Bylo to jako cesta proti času, do něžž realita míst a prožitků vsakovala rovnýma nohama.

Kamenné lišky a divočák

Obavy z intenzivních velkoměst se v Japonsku vždy rychle rozplynou, stejně tak i představy o společnosti pohlcené technologií. Samozřejmě, že metro je v dopravní špičce přelidněné, místa jako Šindžuku nebo Šibuja v Tokiu pulsuji a jsou osvětlená obřímými reklamními obrazovkami a panely, ale jedná se spíše o malá ohniska, nikoli standard. Mnohé věci jsou surové a ošoupané, ač vždy čisté. Leckde se platí jen hotově. Služby, hlavně restaurace, ale třeba i stánky s jídlem na trzích, mají vysokou úroveň. I to nejskromnější bistro nabízející pár pokrmů strčí do kapsy většinu českých hospod, a nejen z hlediska gastronomie. Platí, co se domluvílo, nikdo vás neokrádá. Jen se skoro nedomluvíte anglicky. Najdete tu rušné oblasti, v nichž se kumulují místní i cizinci, ale taky místa, kde vládne ticho. Města nejsou hlučná, nikdo nemluví nahlas, v dopravních prostředcích se zásadně šeptá a netelefonuje, vchází se do nich v organizovaném dvojstupu. Na ulicích nejsou koše, ale přesto je všude pořádek – nepovalují se tu láhve, vajgly, igelitky ani jiný nahodilý odpad. Odpadky si proto po většinu času nosíte v tašce a pak je soukáte do košů ve večerkách.

Japonská společnost ctí kázeň a oddanost každého jednotlivce fungujícímu organismu ostrovního světa. Důchodci dohlížíjí na dopravu, v obchodech a knihkupectvích prodávají stařenky, jež vám sotva zabalí zboží, ale jsou plné vděku a uctivosti. Všichni jsou stejně ochotní, ať už jste v zapadákově, který vypadá jak americké předměstí, či v luxusní čtvrti Ginza v Tokiu. Nikde ve tvářích lidí nevidíte známky toho, že je otravuje dělat činnosti, jakými by v Evropě mnozí pohrdali. Je to jejich úkol. Jsou tvrdí, užiteční, za slušností a pokorou cítíte hradbu disciplíny a podřízení. Je zvykem se vyjadřovat oklikou či náznakem. Málokdy slyšíte jednoznačné ne, neboť to je považováno za hrubost.

V restauracích často obsluhují babičky – šmajdavé shrbené ženy, roztržité a brebenřící si cosi pro sebe během cesty od stolu k pultu. Ty se pro nás staly známkou dobrých míst. Třebaže je zjevné, že jim nerozumíte, klidně si s vámi patnáct minut povídají. Bez ostychu jim můžete odpovídat česky. Cení si toho, když si všimnete detailů v interiéru a něco jim pochválíte nebo se zasmějete vystaveným fotkám a plyšákům na polici. Nakonec vás doprovodí k východu, kde se ukloníte na rozloučenou.

Všude panuje klid. Po večerech je ve městech značné přitímní, leckde i pohlčující tma. Světla jsou záměrně slabá, pouze trochu změkčují šero – Tanizakiho *Chvála stínů* v praxi. Příšeří přináší mírnost, ale také se v něm dějí zvláštní věci. Například když zčistajasna přiletí orel mořský a vytrhne slečně z ruky zbytek svačiny, aniž se jí třeba jen letmo dotkne. Nebo když se modlíte v šintoistických svatyních bez zbytečných ceremonií a najednou pocítíte šimravou sílu. Na svatyni Fušimi Inari, která se tyčí nad Kjótem, vede cesta podél stovek soch mytologických liščíh bytostí kicune, ověšených rituálními bryndáčky a červenými pletenými čepicemi. Když jsme tudy kráčeli kolem zapálených luceren a svíc, prošel kolem nás jakoby nic bílý divočák. Bílý divočák na kopci plném kamenných

lišek! A ačkoli na svatou horu vede jen jedna cesta vzhůru a druhá dolů (s menšími odbočkami), stejně jsme se – já a tři moji přátelé – zcela nepochopitelně sobě navzájem ztratili.

Nejdrsnější čtvrt v Japonsku

Ósacká čtvrt Nišinari je prý nejdivočejší a nejtvrdší místo v celém Japonsku. S chutí tam vyrazíme, pověst tvrdého podsvětí je lákavá. Velká část čtvrti je však poklidná, mile všední. Před domky jsou malé upravené zahrádky nebo aspoň keřky a květiny. Vlídna a čistá zákoutí, jaká jsou v Japonsku k vidění všude. Dlouho si říkáme, že ta divoká čtvrt vůbec není taková, jak nám ji známý popisoval. A vtom se poblíž viaduktu vynoří bar, kde za bílého dne úplně zlití Japonci zpívají karaoke. Pozorujeme je oknem, jeden vybíhá ven a táhne nás dovnitř. Cpou nám alkohol, cigarety, kafe. Nemůžeme se domluvit. Nejsou schopni pochopit, že dvojice potetovaných Evropanů se z pití kořalky vymlouvá tím, že jdou na tradiční loutkové divadlo bunraku. Nakonec v zahulené hospodě (na ulicích se totiž kouřit nesmí, zde to už nikomu nevadí) pijeme kafe a hodinu s nimi zpíváme Michaela Jacksona a sentimentální písně. Kokoro nonstop. Píseme si přes překladáč a pak se smějeme, nevíme čemu. Při loučení nás postarší barmanka objímá jako staré přátele a dává nám na cestu balení křupek s řasou.

Připadáme si jak ve snu, ale cítíme bod zlomu. Podcházíme viadukt a ocitáme se v demonickém světě. Spodní patro Japonska. Všichni včetně dětí kouří, na ulici hraje trans kapela pleskavě primitivní punk, dva metry od nás si to chlapi rozdávají pěstmi. Všudypřítomný smrad, fekálie, šourající se vyloučené existence. Okraj světa, a přece blízko centru. Působí to tu jako v jihoamerických slumech. V popelnicích hoří ohně, opilci s holými a špinavými zadky spí ve zdevastovaném parku. Temná a děsuplná tržnice. A za ní skvělé second handy, hadry občas visí jen tak na věšácích na ulici.

V Japonsku je většina věcí velmi laciných, není problém si odtud přivést dvacet kilo knih, oblečení, čaje, desek, sošek, keramiky nebo látek jen za pár tisíc korun. Dá se tu levně jíst i bydlet. Nišinari je zóna, kde si vše zánovní koupíte za pár desítek korun. My se ale radši neustále rozhlížíme, zda se kolem nás něco neděje, neradi bychom, aby na nás někdo naběhnul. Působíme vyzývavě a ani kěrky nás tu zřejmě nemůžou ochránit, přestože potetované lidi Japonci obvykle považují za agresivní. Nakoupíme, a ač nás láká ještě to tam trochu prozkoumat, jsme nakonec rádi, že můžeme z této špinavé a násilné čtvrti vypadnout. Tokijské ulice červených luceren jsou proti tomu bezpečným místem, kam chodí jíst i rodiny s dětmi. Ale stačí přejít ulici, a jsme zase zpátky v tom známém, upraveném světě. A můžeme vyrazit na čtyřhodi nové tradiční loutkové představení.

Brány a svatyně

Počátek cesty. Z Tokia šinkansenem do Kjóta, vlak na sekundu přesný. Řítíte se tmou rychlostí, kterou nevidíte a ani necítíte. Pak už pěšky tmavým Kjótem do papundeklového hostelu. Skromné, ale postačující podmínky. Je konec října, ale venku je teplo. Další ráno výlet na kraj města, jehož centrum je spíše současné, ale zůstávají v něm pozůstatky starších čtvrtí a hlavně vzácných památek. To v monumentálním Tokiu téměř nevidíte; ač je příjemné a zajímavé, starých staveb je v něm pomálu a i ty zbývající požírají developeři. Kolem centra se na úpatích hor vine půlprstenec klášterů, zahrad, svatýň, parků a řek, nad nimi jsou svahy tak strmé a pokryté tak hustými lesy, že k probádání nelákají.

První cesta rovnou k pokladu z největších. Klášter Saihódži neboli Kokedera s nejlíbeznější mechovou zahradou, jakou si lze představit.

Vstup do klášterních zahrad je ovšem podmíněn účastí na náboženských praktikách. Každý z návštěvníků, kteří se předem objednali, musí usednout v hale a pečlivě kaligraficky přepsat sútru v japonštině. Nikdo vás ale nekontroluje, zda to opravdu děláte, prostě vám věří. Sútru máte odnést k oltáři, případně si ji nechat. Práce je to zdoluhavá, ale má svůj smysl. S každým opsaným znakem jste klidnější a soustředěnější. Pak teprve můžete vstoupit do zahrady. Kdyby se podobná praxe zavedla i u dalších turisticky atraktivních sakrálních míst všude na světě, zájem o ně by rychle opadl, protože jen málokdo by měl trpělivost tohle podstoupit.

V klášteře můžete obdivovat kompozici pečlivě udržovaných vzdouvajících se mechových hald, bochánků a zákrutů. K samotné zahradě, již od zbytku klášterního komplexu odděluje zeď, vede prostá cesta. Zeď však plní spíše symbolickou než ochrannou funkci – to samé ostatně platí pro mnoho bran, dveří či zídek v Kjótu. Zdi i brány jsou podstatné. Kupříkladu masivní dřevěná brána Sanmon na cestě ke klášteru Nanzendži na opačné straně města není napojena na žádnou zeď – je to prostě stavba stojící na mocných kůlech, již se prochází z jednoho světa do druhého, odděluje město od oblasti svatýň. Zavřít ji ale nelze.

Spěchat je zločin

V Kokedeře dojdete po rovné cestě pouze ke vstupu do zahrady. Pak stezka ještě kousek lemuje zeď, ale dál už se podle zenových principů vine, zaobljuje a klikatí. Mění se i její povrch. Chvilí kráčíte po malých kamenech, pak po velkých, ty vystřídá štěrk, posléze přejdete na udušanou, ale ohraničenou cestu a leckde vaše kroky vedou po samostatných kamenných blocích v oceánu mechu. Jsou tu i místa, kam běžný návštěvník vstoupit nesmí – na kamenné lávky klenoucí se přes tůň a jezírko ve tvaru srdce či kolem pramenů a malých ručajů. Nesmí se ani na lodku, která tu zbyla jako symbolická připomínka dob šógunátu. Kolem ostrůvku Nekonečného štěstí, Želvího ostrova a Ostrova jeřábů na ní mohl plout jen samotný šógun. Rafinovanost cesty pramení i z postupného a důvtipného vyjevování představy celku zahrady, která se rozprostírá na poměrně malém území, ale je tak bohatá, že se jako celek prakticky pojмут nedá. Pohled i tempo chůze jsou režírovány, vnímání celé plochy cíleně brání porosty, zídky a kopečky. Mnohá místa nás přirozeně ponoukají k zastavení a díky tomu odhalujeme nečekané kompozice stromů, keřů, sto dvaceti druhů mechových porostů a jezírek.

Stále je cosi v zákrytu. Vrstvy zahrady se postupně vypulují a zase mizí. Zahrada by se dala obejít za pouhých deset minut, ale my jsme se jí nechali opájet přes hodinu a neraději bychom ji obešli ještě jednou. Spěch je zde roven zločinu. Ještě jsme si mohli oddechnout u zavřeného čajového domku. Je to nenápadná, avšak okouzlující stavba: žádný výstavní objekt, ale strohá, drobná budova z nerovných větví, nedbale upraveným povrchem a kruhovým oknem. Výhled do mocné a sevřené scenerie zahrady je odtud dechberoucí, obzvlášť na podzim, kdy se vše začíná probarvovat. V klášterním komplexu je navíc skrytá kamenná zahrada, určená ke kontemplaci, ale jen v některých dnech a pouze pro zasvěcené. Tyto skryté zahrady jsou součástí mnoha kjótských klášterů, těžko se však o nich dozvědět více. Vstoupit do nich nelze. Idea výtečná – něco není pro všechny, což je správné. Představa suché, kamenné zahrady navíc probouzí fantazii a snění.

Řemeslo a noise

Nemá smysl se detailněji rozepisovat o všem spatřeném. O dřevěných buddhistických soškách, na nichž se podepsal zub času i červotoč.

Cestopisná zastavení v Japonsku

O klášterních oknech ve tvaru srdce s výhledem do divočiny. Nebo o lese, ba spíše pralese při úpatí svaté hory u města Nara, jehož gigantické stromy, vodopády, jezera a modlitební místa naší skupince, tvořené dramaturgem, scénografem, mistrem čajové keramiky a grafickou designérkou, poskytly klidné útočiště před ruchem hlavních ulic zaplavených turisty. Za zmínku stojí Muzeum lidových řemesel hnutí Mingei v Tokiu, které ukázalo, že starý typ expozic – bez interaktivních prvků a zpřístupňujících informací – má stále své opodstatnění. Předměty hovoří vlastní silou: v Národním muzeu třeba mnohametrové svitky s výjevy květin, více než tisíc let staré kaligrafie, vytvořené s opojnou precizností a elegancí či stejně staré samurajské meče.

Dalo by se psát o chutích – ryb, chobotnic, teplého saké, matchových zmrzlin a sladkých bochánků. O bloudění po Tokiu s přítelem keramikem, jež bylo vyplněno hovorem o bohu, životních otřesech a stálících a trvalo až do tmy – podle principů dérie, tedy cílené zahálky. O koupání v lázních ve společnosti členů Jakuzu, o nákupech alb erotických dřevorezů zvaných šunga či upírsko-pornografických mang kreslíře Suehira Marua. O blešácích, čajových miskách, figurkách, oblečení, plavání v teplém oceánu, spaní v tmavém a studeném tradičním domě. O tom, jak jsem běžel do undergroundového klubu a obchodu s deskami Ftarri

v Tokiu, abych si v přecpané sklepní místnosti v malém činžáku nechal urazit hlavu masou rukodělného noisu. Hluk a rychlost jsem ten večer nutně potřeboval jako jiný stupeň meditace a pročištění.

Půvab sám o sobě představuje tradiční, ale modernismem nasáklý dům hrnčíře Kandžiróa Kawaie v blízkosti centra Kjóta, který trochu připomíná architekturu Dušana Jurkoviče. Ctí ovšem principy japonského bydlení. Zastřešená lávka vás krásnou zahradou dovede k dílně a obří stupňovité peci. V domě je starý nábytek, všude je rozmístěna keramika a výrobky dalších řemeslníků z hnutí Mingei. Inventářem je i kočka, která nerušeně spí stočená na kruhové židli uprostřed přijímací haly. I tento tvor kopíruje tvar nábytku. V takovém domě by chtěl žít každý. Nabízí místa k meditaci, setkávání i práci. Klidná zahrada působí jako střed malého univerza, ale během naší návštěvy tak strašně lilo, že nebylo možné do ní vstoupit. Dvě hodiny minuly jak nic.

V zajetí různých časů

Další zastavení v Kjótu: zenový klášter Nanzendži. Kráčíte po dřevěných lávkách, procházíte chrámovými místnostmi, pijete matchu, ale hlavně jste stále překvapováni výhledy do suchých zenových zahrad. Z pečlivě uhrabaného šterku připomínajícího zvlněné moře trčí kameny jako skály v rozbouřených

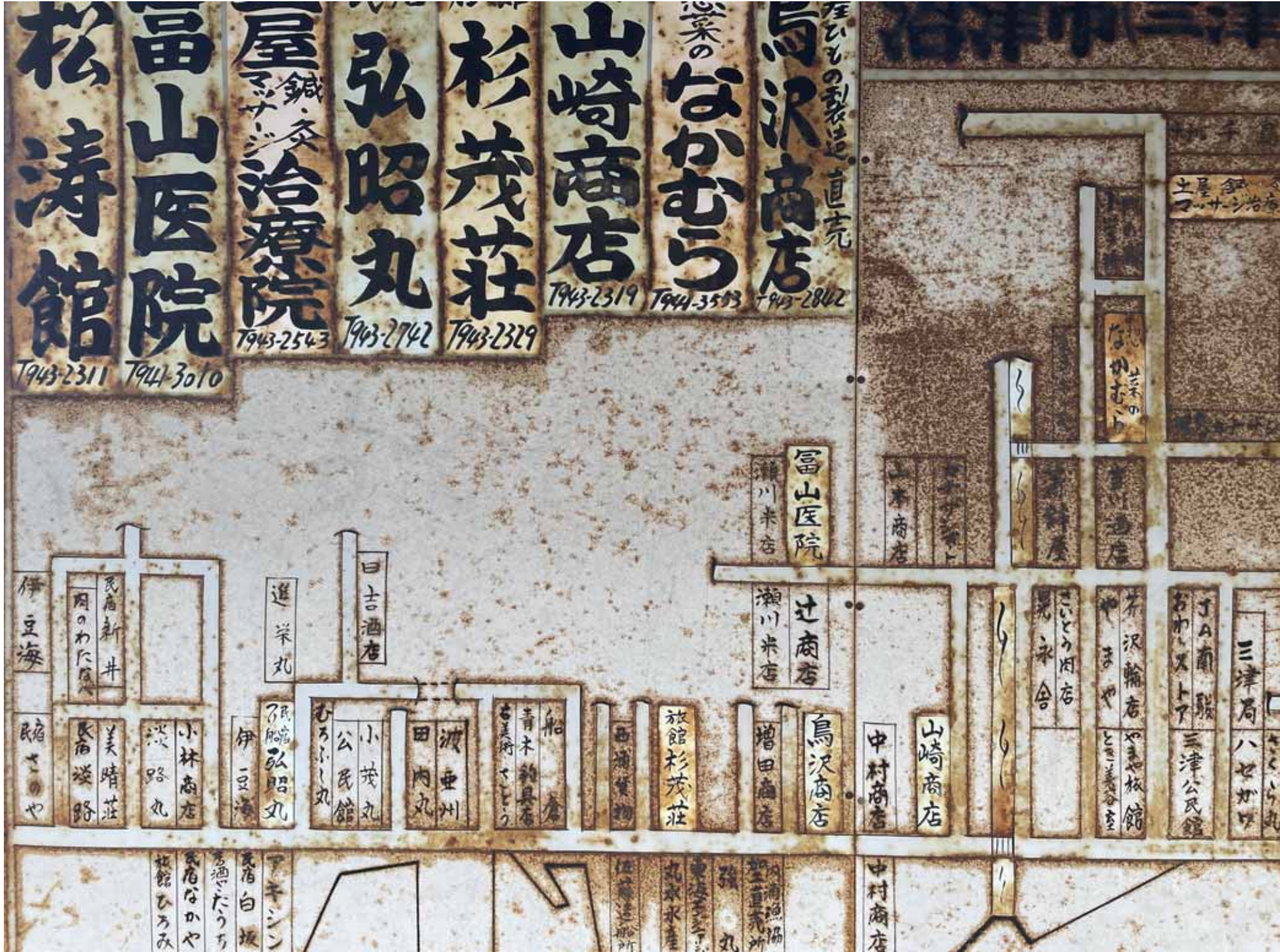
vodách. Také nahlížíte do malých komponovaných scenerií, v nichž na kamenech obalených mechovou peřinou rostou stromky. Klášter nabízí i výhled do lesa, který na svahu za teritoriem svatyně tvoří neproniknutelné pozadí a představuje živelný kontrast k opečovávaným výtvorům lidského umění a řemeslné práce. Hlavní sál kláštera je pustý, bez zbytečných artefaktů, je v něm pouze oltář se svícemi a lesklá masivní podlaha. Zde jsme se s kamarádem scénografem zasnili, že takto by mohla vypadat DAMU budoucnosti. Místa pro kontemplaci doplněná prázdnými sály vyhrazenými na práci. Hlavní divadelní sál by měl mít oltář a svíce jako své konstanty, nic víc. Strohé divadlo bez technologie – jako v divadle nó, které nepoužívalo žádné dekorace vyjma pinie namalované na zadní stěně.

V tradičním japonském divadle stojí řemeslo nad psychologií postav, která bývá jen naznačena. Vždy je v něm zdůrazněno, že jde o divadlo, a ne iluzi. Výkony jsou přesné, s naprostou soustředěností naplňují formu, příběh sám je mnohdy úryvkem většího celku. Nemusí mít onu sevřenou logiku okcidentálních her. Je to rituál, divadlo, tanec, kontemplace, opera... Stará, trvalá modernita. V Ósace jsem na loutkovém představení bunraku sledoval narátory-zpěváky, jak si vždy nejprve uctivě přiloží k hlavě ručně psané libreto a až pak se stávají hybateli děje,

doprovázejíce mistrné vodiče loutek. Jejich nasazení, modulace a změny hlasu za zvuků šamizenu byly větším zážitkem než scénická akce předvádějící dávný příběh. S takovou silou a pokorou se člověk téměř neseetká. Zatímco kabuki i bunraku jsou velkolepá podívaná, nó je esencí kontemplace a pomalosti a umožňuje propad do jiného času. Je lhostejné, že divadlo sídlí v podzemí mrakodrapu. Mnozí Japonci zde usnou a ani my jsme se, vyčerpaní po dni v Kamakuře a jízdě do Tokia, dřímotě neubránili. Nó nabízí prožitek různých časů – tak jako celé Japonsko. Můžete být pomalí, jen kdybyste nebyli poháněni touhou vše vidět, koupit, zažít.

Pobyt jsme zakončili třídním bloumáním po Tokiu, jeho muzeích, divadlech, předmětech, hřbitovech a obchodech. Nadešla podzimní tma a stará usedlá města vystřídal urbánní shon. Ale i v této megapoli se dá přibrzdit, dát si s přítelem pivo na lavičce u Císařského paláce nebo se jít naposledy vypotit do tradičních lázní onsenu a smýt ze sebe tíhu dní, přesycení prožitky, šoky i sebou samým. To poslední tak lehce nejde. Když jsem pak vyšel do temné ulice, s myšlenkami na blížící se zimu jsem v duchu pronesl goethovské: „Mehr licht!“ neboli „Jori óku no hikari!“ A pak už jen stesk z odjezdu, z loučení, vlastně i to, čemu se v Japonsku říká „mono no aware“ – dojetí z pomíjivosti věcí.

Autor je pedagog DAMU a dramaturg.



Japonsko není jen společností pohlcenou technologií, putování po tomto souostroví stále může působit jako cesta proti času. Foto Lukáš Jiříčka

Cena Jindřicha Chalupického 2024

Vernisáž 7. 11. 2024
8. 11. 2024 – 23. 2. 2025
Pražákův palác, Brno

Oskar Helcel Judita Levitnerová No Fun Kolektiv Selma Selman

Podpora / Support: Městská knihovna v Praze, Ústřední knihovna, Mariánské nám. 1, Praha 1
Spolupráce / Cooperation: MORAVSKÁ GALERIE, MINISTERSTVO KULTURY
Partners / Partners: PLATO, RU, ART ANTIQUES, artalk, Artyčok, A2, Flash Art



Kino v Městské knihovně v Praze

9. 1.
Faust

16. 1.
Vysvětlení všeho

21. 1.
Nádhera života

22. 1.
Nosferatu

23. 1.
Parthenope

27. 1.
Sestry Frazne
Kafky v ghettu
Litzmannstadt

28. 1.
Vedlejší pokoj

Začátek vždy v 19.00

 **Městská
knihovna
v Praze**

**PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA**

Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1, Praha 1

Více na mlp.cz/akce



Platforma Klangfield vás zve
na koncerty soudobé hudby
v rámci série Auditory Reset



Stichting
Mousai



Státní fond kultury ČR

7. 2.
Karlheinz Stockhausen:
Für kommende Zeiten

7. 3.
Annea Lockwood:
bayou-borne, Jitterbug
host: Emilio Gordoa

4. 4.
Peter Ablinger:
Weiss/Weisslich

Gareth Davis & Guests:
Gareth Davis, Luan Gonçalves,
Ian Mikyska, Elia Moretti,
Jakub Švejnar a Mikuláš Mrva

Punctum
Krásova 27, Praha 3 – Žižkov
Začátek vždy ve 20:00
Lístky na tickets.klangfield.com



PLETIVO A2

literární podcast
Blanky Činátlové

Slova těla, hudba nebesům

Nahrávky inspirované Hildegardou z Bingenu

Osobnost středověké mystičky dodnes fascinuje: jedni její iluminace přirovnávají k dílům německého expresionismu, jiní ji interpretují z feministické perspektivy. Kromě toho inspiruje hudební tvůrce a tvůrkyně – po Johnu Zornovi a Jocelyn West například Kristin Hayter, Clarissu Connelly, Lauru Cannell nebo Petru Hermanovou.

JULIA PÁTÁ

V knize esejů *Death by Landscape* (Usmrce ní krajinou, 2022), zabývající se neschopností lidstva čelit civilizačním pohromám a „neurózám“, se americká spisovatelka Elvia Wilk věnuje mimo jiné vztahu mezi traumatem, bolestí a jazykem a v této souvislosti zmiňuje příběh benediktinské abatyše, mystičky a léčitelky Hildegardy z Bingenu. Středověká světice od dětství – jak dokládá její dopis francouzskému teologovi Bernardu z Clairvaux – zažívala božská vidění, jež později popsala a vyobrazila v iluminovaném spise *Scivias* (Poznej cestu Páně, 1151; část vyšla v překladu Jakuba Demla pod názvem *Cestyvěz*, 1911) a v dalších dílech. Kromě toho zhudebňovala texty,

založené na středověké latině, ale obsahující mnoho novotvarů a zapisované zvláštní abecedou, není zcela jasný. Kryptický kód – podle něhož nazvala svůj projekt americká hudebnice Kristin Hayter (viz A2 č. 1/2024) – nejspíš sloužil k záznamu slov pronášených při viděních a zřejmě byl určen výlučně pro komunitu benediktinských řeholnic. Ty měla Hildegarda jakožto abatyše na starost v klášteře svátého Disiboda u Bingenu poblíž Mohuče a později v nedalekém Rupertsbergu, kde navzdory počátečnímu nesouhlasu církevních hodnostářů založila vlastní klášter.

Obecně se *lingua ignota* považuje za pokus zachytit něco, co konvenční jazyk není

vztáhnout k (post)modernímu odmítání autor-ské individuality, respektive k debatám, které se vážou k technice samplování, již promýšlel britský hudebník Chris Cutler i mnozí další teoretici a teoretičky.

Skotská hudebnice Clarissa Connelly, která loni vydala experimentálně folkovou desku *World of Work*, se tohoto tématu dotkla v rozhovoru pro časopis *The Wire*, v němž uvedla, co ji inspiruje: vedle dánského ostrova Fanø nebo díla Williama Blakea jsou to také *Scivias*. „Andělé zpívali Hildegardě při jejích modlitbách a ona pak zapsala, co slyšela. Tvrdila: ‚Ne, to nejsem já, to jsem jenom zaslechla.‘ Při čtení její knihy jsem si kladla mnoho otázek. Třeba odkud se berou melodie, když člověk píše hudbu?“

Léčivé účinky

Britská hudební kritička Fiona Maddocks v publikaci *Hildegard of Bingen: The Woman of Her Age* (Hildegarda z Bingenu. Žena svého věku, 2001) upozorňuje, že víra ve spásu skrze utrpení byla pevnou součástí středověkého myšlenkového světa. Ve své léčebné praxi abatyše nicméně spojovala křesťanskou mystiku s odkazem antické medicíny a nemoc chápala holisticky jako důsledek nerovnováhy mezi tělem a duší. Byla přesvědčena, že slova patří tělu, kdežto hudba pochází z nebes (takže v pekle není místo pro melodie), a na základě této představy vytvářela cosi na způsob dnešní muzikoterapie.

A právě léčivé účinky Hildegardiny hudby zmiňuje česká experimentální hudebnice Petra Hermanová nebo britská skladatelka a houslistka Laura Cannell, která se k dílu středověké mystičky dostala díky nahrávce *Canticles of Ecstasy* (1993) německého ansámblu Sequentia, jenž se do velké míry zasloužil o popularizaci jejího hudebního odkazu. Hermanová na svém debutu *In Death's Eyes* (2023) vychází z dronu a doom metalu a pracuje se souhrou varhan, autoharfy a vokálů, jež odkazují na středověké liturgické skladby. Cannell na desce *The Rituals of Hildegard Reimagined* (2024) přetváří zvuky basové zobcové flétny a harfy pomocí smyček, delayů a vrstvení. Obě umělkyně přitom označily své nahrávky za nápomocné v procesu zotavování se z těžkých životních zážitků. Mimo to je spojuje snaha hledat prostší formu, založenou na rozvíjení a variování omezeného množství hudebních motivů. Tato rituální cykličnost odkazuje k retraumatizaci a procesu hojení. Hudební praxe je zde – jako obdoba náboženských meditativních technik – nelineární restorativní činností.

Zájem současných hudebnic o osobnost Hildegardy z Bingenu, která do začátku devadesátých let nefigurovala v žádných hudebních encyklopediích, má více příčin. Částečně může jít o důsledek jejího svatořečení v roce 2012, hlavním důvodem je však patrně obnovený zájem o středověkou hudbu a také aktualizací interpretace feministických teoretiček. Hildegardina osobnost je stále opředena řadou (často protichůdných) legend, její zpěvy ovšem přes uplynulá staletí doléhají až do současnosti.

Autorka je kulturní publicistka.



Hildegarda z Bingenu na rytině Williama Marshalla z roku 1642

jež prý její duši zpívali andělé. Z těchto skladeb se dochoval cyklus 77 církevních písní a alegorická zpěvohra o boji mezi ctností a hříchem.

Některá zjevení však měla k nebeským výšinám daleko. Děsivé výjevy beznohých žen, nepopsatelné temnoty nebo obřích červů, vzbuzující „nepředstavitelnou odpor-nost a šílenství“, vedly k záchvatům bolesti a migrény. Mnohdy Hildegarda zůstala upoutaná na lůžko a neschopná mluvit. „Představy ji často ohromují, šokují, působí jí bolest a proměňují ji – je jí z nich špatně. Takové zážitky jsou často traumatické. Není divu, že jí dělá potíže vysvětlit, co vidí,“ píše Elvia Wilk a dodává, že tento stav lze popsat výrokem nizozemského psychiatra a odborníka na léčbu traumatu Bessela van der Kolka, podle něhož nás „trauma přivádí k hranici pochopitelného a odděluje nás od jazyka založeného na společné zkušenosti“. Autorka se následně ptá: „Jak zužitkovat trápení? Jak ho interpretovat?“

Retraumatizace

Hildegarda vytvořila vlastní jazyk, jež nazývala *lingua ignota*. Účel této umělé řeči,

schopen pojmout. Toto téma často vyvstává v souvislosti s kritickou reflexí experimentální či „nové“ hudby, případně s otázkou žánrů. Hayter, jejíž idiosynkratický zvuk vychází z amerického folku a z tradice spirituálů, ale také z noise a metalu, chápe Hildegardin esoterický jazyk jako metaforu posedlého těla, skrze něž promlouvá Bůh. Umělkyně, která dnes vystupuje pod jménem Reverend Kristin Michael Hayter, však zároveň reflektuje svou – neméně tělesnou – zkušenost s domácím násilím. V její hudbě se tak pastorální a božské setkává s morbiditou a brutalitou. Neustálá retraumatizace může léčit druhé, ale ty, kdo ji prožívají, postupně ničí. Ostatně Hayter ukončila činnost svého projektu *Lingua Ignota* právě z důvodu psychického vyčerpání.

Skromnost a samplování

Hildegardinu vůli k sebeobětování dokládají legendy o její křesťanské skromnosti. Přes své vzdělání a urozený původ se prezentovala jako prostá žena, jejíž dílo pochází jen z Božího vnuknutí. Snad šlo o způsob, jak se vyhnout nařčení z hereze. Anachronicky ovšem toto sebeupozadění můžeme

I wish I was special...

17. ročník mezinárodního divadelního festivalu Boska Komedia



Dvě ceny získala inscenace Elizabeth Costello z Nowého Teatru ve Varšavě. Foto Magda Hueckel

Mezi druhým a třetím adventním týdnem se v chladném Krakově odehrál již tradiční svátek performativního umění. Vítězem festivalu pojmenovaném po díle Danta Alighieriho se stala inscenace Fobia v režii Markuse Öhrna. Která díla z polské divadelní produkce zaujala našeho redaktora?

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Motto posledního ročníku – You are so fucking special – si krakovský festival Boska Komedia vypůjčil od kapely Radiohead. Když si člověk větu čte, zní mu v hlavě přichcíplý hlas Thoma Yorka (a zpod dlouhé patky na něj hledí zpěvákovo šilhající oko). Ale dokud jsem si nepřečetl úvodník od ředitele festivalu Bartosze Szydlowského, nenapadlo mě, že známý verš, po němž následuje žadonivě „I wish I was special“, lze interpretovat jako „zdůraznění individuální umělecké kreativity“. A nejen té! „Spešl“ jsem si připadal i já jako zahraniční novinář. Čtyřhvězdičkový hotel, beznadějně vyprodaná většina představení, mezinárodní porota nebo přistávané shuttle busy, abyste se nemuseli trmácet do centra z končin, jako je Nowa Huta. Boska Komedia zkrátka dává od prvního okamžiku najevo, že chce být tím největším a nejváženějším festivalem, který otevírá domácí divadelní produkci zahraničnímu publiku a spoluurčuje, kdo se objeví na evropských přehlídkách. Prostě „fucking special“!

Avšak dost vtipkování. I když jsem v Krakově strávil pouze šest z celkových deseti festivalových dnů, většina z inscenací, které jsem měl možnost zhlédnout, alespoň v určitém ohledu opravdu speciální byla. A jedna dokonce „fucking amazing“.

Freakfighter Krystian Lupa

O tom, kdo je v polském uměleckém prostředí „fucking special“, ještě více než u nás rozhodují nejrůznější ocenění. Jedním z takových je Paszport Polityki, cena udělovaná společensko-politickým týdeníkem Politika. Před dvěma lety ji obdržel Jakub Skrzywanek za inscenaci *Smrt Jana Pavla II.* Čtenář si jistě domyslí, proč tato dokumentárně přesná rekonstrukce posledních chvil života Karola Wojtyły vzbudila v katolické velmoci pozdvižení. Spolu s jiným dílem (*Spartakus. Láska za časů moru*) ji o rok později českému divákovi představil Divadelní svět Brno. Do hlavní soutěžní sekce, nazvané Inferno, dramaturgové přizvali Skrzywanka s titulem *Człowiek z papieru* (ano, jedná se o aluzi na filmový diptych Andrzeje Wajdy), kterou loni uvedl varšavský Teatr Powszechny.

Inscenace s brechtovským podtitulem *Anty-opera na kredyt* (Antiovera na dluh) přináší trochu zábavnou, trochu předvádívou, ale rozhodně nesmlouvavou kritiku polských

společenských poměrů, konkrétně trhu s bydlením. Tuto ambivalentní kombinaci dokonale zosobňuje autor písňových textů Jaś Kapela. Pokud jej neznáte, pro pochopení vám postačí výčet jeho profesí: přispěvatel Krytyky Politycznej, slammer a freakfighter. A pokud nevíte, co znamená poslední anglické slovo, tak vylezte z nory. Libreto, na němž spolu se Skrzywanekem spolupracoval Piotr Grzymisławski, volně staví na medializovaných tragických příbězích, které v kombinaci s opulentním žánrem, jakým opera je, vytváří prostor pro štiplavou satiru. A když brechtovské divadlo, tak musí být i zcizováky. Spílání divákům-nájemníkům ne z forbíny, ale přímo z hlediště sedlo jako dobře mířený hák v kleci oktagonu.

Podobně podrývačná, až nactiutrháčská byla i další soutěžní inscenace, *Persona. Ciało Bożeny*. Svým názvem odkazuje na takřka kanonická díla současného polského divadla, pod nimiž není podepsán nikdo jiný než sám Krystian Lupa. Přiznám se, že pro mě jako „pepíka“ – jak nás snad s láskou naši sousedé nazývají – to byla španělská vesnice (nebo jak říkají Poláci, „czeski film“). Jistou, ale přesto příjemnou míru kulturního neporozumění jsem pociťoval při absurdní snové scéně, v níž Donald Tusk tklivě zpívá svému politickému protivníkovi Jarosławu Kaczyńskému, ležícímu na smrtelné posteli, papežovu oblíbenou písničku. Avšak díky hodinám stráveným na polském TikToku jsem ústřední vtip už našel: tím pochopil. Jędrzej Piaskowski s Hubertem Sulimou inscenaci vytvořili pro Teatr Zagłębia ve slezském Sosnowci, v nejvysmívanějším polském městě.

Outsiderství v konfrontaci s vysokou kulturou, kterou „poslední modernista“ reprezentuje, bylo výchozí situací tohoto parodického dílka, jehož rámující příběh je prostý: Lupa má dokončit svou trilogii, ale temperamentní auteur zruší zkoušení a herecký ansámbl, do té chvíle nadšený ze životní spolupráce, je konfrontován s očíšťujícím prázdnotou. *Persona. Ciało Bożeny* si však rozhodně nevystačí jen s tím, že si přes dvě hodiny střelí z jednoho divadelního titána. Podobně jako Katarzyna Minkowska s Janem Czaplińským podrobili lupovský mýtus ostré, ale dostatečně citlivé kritice v přepracované Shakespearovy *Bouře* (viz A2 č. 18/2024), i Piaskowski se Sulimou se podařilo spojit

analýzu konkurenčního divadelního prostředí s obecnou zprávou o člověku vláčeném svými tužbami.

Kluci, co pěkně hrají

Za spíše klidnou duší polského divadla platí Anna Smolar (jedná se mimochodem o bývalou spolupracovnici Krystiana Lupy). Po jejích předešlých úspěších na festivalu vybrali dramaturgové její komorní nastudování dramatu *Antygona w Molenbeek* z repertoáru varšavského Teatru Dramatycznego. Na rozdíl od dvou předešlých „posměvů“ si inscenace odnesla alespoň nějaké ocenění, a to v kategorii hudba. Právě kakofonický doprovod spolu s nízko pověšenou šikminou nad jevištěm má největší podíl na tísnivé atmosféře představení, jež zpracovává jeden z nejklaších námětů a zasazuje ho do bruselského předměstí, místa s početnou blízkovýchodní komunitou. Za zmínku stojí výkon Michała Sokorského. Nejenže se herec dokázal ujmout šesti rolí naráz, ale ve svém výrazu brilantně propojil dvě polohy: chladnou, reprezentující odlidštěnou právní instituci, a groteskně komickou.

Možná nejpozoruhodnější výkon jsem zažil na uvedení absolventské inscenace v místní Akademii divadelních umění. Studenti a studentky herectví si pod vedením Pawła Miśkiewicze připravili nelehký divadelní kousek – tříhodinovou inscenaci *Amatorski*, která je adaptací rané prózy Elfriede Jelinek *Milovnice* (1975, česky 2008). Rolí idiotských manželů a ženušek se všichni herci a herečky zhostili znamenitě, avšak v paměti mi dlouho zůstane Dusiek Olszański, který svým zvláště androgynním vzezřením připomínal vždy strhujícího Roba Wasiewicze z varšavského Teatru Studia. Obsazení tohoto drobného herce s výraznými lícními kostmi, ale zároveň jemnými obličejovými rysy a drobně kudrnatou kšticí do role Suzi, bolestně naivní horské dívky, v díle sžíravě parodujícím mužsko-ženské heteronormativní vztahy byl skvělý režijní tah.

Báječnou dramaturgickou volbou byla performance *Spiegelneuronen* (Zrcadlové neurony) od berlínských Rimini Protokoll, uvedená v sekci Purgatorio. Jelikož je inscenace postavená na jednom klíčovém principu, po jehož vyzrazení bych zničil celé její kouzlo, raději o svém silném zážitku víc psát nebudu. Jen napovím, že z názvu jej lze částečně odvodit.

Návrat na planetu opic

A co tedy bylo „fucking amazing“? Pokud je Lupa titán, jeho žák Krzysztof Warlikowski je Zeus. I když se lze v některých kritických ohlasech dočíst, že dlouholetý umělecký šéf varšavského Nowého Teatru se nachází spíše za svým tvůrčím horizontem, pro mě tato premiérová konfrontace byla naprosto omračující. V adaptaci románu *Elizabeth Costello* z pera jihoafrického nobelisty Johna Maxwella Coetzeeho se režisér evropského věhlasu nesoustředil na žádnou menší otázku než „Odkud pochází zlo?“. Odpověď překvapivě nezní „Z nitra“. Člověk tu je představen jako špagát natažený mezi zvířetem a bohem, pro nějž – a také pro ideu vlastní nesmrtelnosti – se lidstvo kdysi rozhodlo přírodu opustit, a proto je srážka s ní nyní zdrcující. Avšak všechna slova pro tento čtyřhodinový opus jsou nedostatečná.

V krakovském studiu státní televize, které bylo pro rozměrnou scénu Małgorzaty Szczęśniak jediné vhodné, seděli i vyslanci české divadelní scény. Zda lze očekávat návrat předního evropského režiséra na některý z tuzemských divadelních festivalů, můžeme jen hádat. Nicméně českému divákovi bych to moc přál. Bylo by to minimálně „fucking special“.

Boska Komedia. Krakov, Polsko, 6.–15. 12. 2024.

Řez obrazem Rudolfa Wackera

Zkoumání odkazu malíře rakouské nové věčnosti

Vídeňské Leopold Museum hostí obsáhlou retrospektivní výstavu malíře Rudolfa Wackera. Jedná se o pečlivé prozkoumání jednoho z mála rakouských představitelů směru Neue Sachlichkeit. Jeho dílo dodnes provokuje svou ambivalencí a zdánlivou neprostupností.

DAVID BLÁHA

Retrospektivní výstava jednoho z předních malířů rakouské meziválečné moderny Rudolfa Wackera (1893–1939) *Magic and Abysses of Reality* (Kouzlo a propasti reality) ve vídeňském Muzeu Leopoldových volně navazuje na předchozí výstavu *Splendor and Misery* (Lesk a bída; viz A2 č. 15–16/2024), která podrobně přibližovala hnutí nové věčnosti (Neue Sachlichkeit) v meziválečném Německu a Rakousku. Zatímco Wackerova tvorba byla na generační přehlídce zastoupena pouze několika málo obrazy, nyní se kurátorská dvojice Laura Feurle a Marianne Hussl-Hörmann rozhodla věnovat totožný výstavní prostor výlučně dílům tohoto umělce. Proč si pro takovou podrobnou a reprezentativní přehlídku autorovy výstavy nevybraly populárnější a známější autory, jako jsou Otto Dix, George Grosz nebo Max Beckmann, ale právě Wackera?

Pět let na Sibiři

Život Rudolfa Wackera začal idylicky. Narodil se do bohaté měšťanské rodiny v Horním Rakousku a pro životní cestu umělce se rozhodl v šestnácti letech během pobytu v horských lázních. Rodina jeho volbu podpořila, a tak ještě toho roku nastoupil na školu kresby v rodném Bregenzu u Bodamského jezera, odkud se později přesunul do Vídně, kde se neúspěšně hlásil na Akademii, a nakonec studoval několik let ve Výmaru, kde si vypěstoval silný vztah k německé malířské tradici. Pak ale přišla první světová válka. Wacker narukoval – dobrovolně – ihned po jejím vypuknutí a po několikaměsíčním výcviku byl poslán na východní frontu. Na území dnešní Ukrajiny však byl brzy zajat a dalších pět let strávil jako válečný zajatec v sibiřském Tomsku.

Doprovodná publikace k výstavě uvádí, že Wackera v zajetí pro jeho nízkou šarži sice nečekala žádná tvrdá práce, stále však muselo jít o stresující zkušenost v dramaticky se měnícím prostředí Ruska kolem roku 1917. Wacker se nicméně zvládl sblížit s několika dalšími spoluvězni a hlavně přečíst téměř pět set knih – kromě kapesního vydání Fausta, které si přivezl s sebou, četl, co mu přišlo pod ruku: Gogola, Dostojevského a Gorkého, ale také například německý překlad Whitmanových *Stébel trávy*. Do Evropy se tak podle kurátorek vrátil intelektuálně nasycen a s kladným vztahem k „ruské duši“, který mu vydržel do konce života – stejně jako přátelství s několika rakouskými spoluvězni.

Doma na Wackera čekala zpráva, že jeho otec mezitím zemřel a rodina přišla o všechnu majetek. Ačkoli finanční problémy od té doby navždy definovaly jeho životní cestu, u rozhodnutí být umělcem bez jakýchkoli pochyb

setrval. Na cestách po výstavách v Německu i Rakousku pečlivě studoval, kam se mezitím umělecká scéna posunula. V Berlíně potkal ateliérovou modelku Ilse Moebius a v roce 1922 se s ní oženil.

Stejně jako mnozí další rakouští intelektuálové jeho generace četl Otto Weininger, německé romantiky a Friedricha Nietzscheho. Přes svůj liberální a otevřený vztah k sexualitě měl nakonec veskrze tradiční patriarchální názory na genderové role a kreativní schopnosti mužů a žen. Je cenné, že kurátorky se toto téma neštítily otevřít, ale nakonec se zdá, že neměly moc na vybranou – celý poválečný oddíl výstavy se věnuje Wackerovým kresbám, v nichž expresivním způsobem zobrazoval jakousi Frau Klimesch, postarší, groteskně sexualizovanou ženu, kterou kladl do opozice k mladistvé světici-matce, své ženě Ilse. V těchto kresbách vrcholilo jeho poválečné hledání: umělecké i osobní.

Síla zátiší

K malbě se Wacker definitivně obrátil v roce 1924, kdy se s manželkou přestěhoval z Vídně do rodinného domu v Bregenzu. V tomto období stál také u založení bodamské skupiny Der Kreis, jejímž cílem navzdory formálně modernistickému směřování bylo v první řadě vystavovat a prodávat, jinými slovy: uživit se volným uměním v ekonomicky nestabilní době. I z těchto důvodů jsou pro práce členů a členek Der Kreis typické tradiční žánry jako krajinomalba, portréty nebo pohledy do interiéru. Wacker tak z pragmatických existenčních důvodů v polovině dvacátých let objevil celoživotní téma, jímž se nakonec proslavil – komplexní symbolická zátiší, ve kterých pracoval s různými domácími objekty, hračkami, dětskými panenkami a groteskními portréty sebe a svých známých.

Ve své práci se Rudolf Wacker otevřeně porovnával s Otto Dixem, jehož tvorbu sledoval a obdivoval a o jehož malbách si do deníku napsal: „Pečlivě jsem ho prozkoumal s ohledem na formální a technické aspekty a zjistil jsem, že mé nové práce v porovnání vykazují mnohem preciznější prokreslení podrobností, větší bohatost detailu a důkladněji zpracovaný povrch.“ Vůle dotahovat realistickou malbu až na samou hranici Wackera nakonec dovedla k fascinujícím hyperrealistickým zátiším připomínajícím trompe l’oeil starých holandských mistrů, ve kterých se setkávají pokojové rostliny, dětské kresby, barokní malby na skle nebo dřevěné gotické sochy.

V porovnání s většinou autorů nové věčnosti byl Wacker daleko subtilnější – nezajímala ho kritika povrchní měšťanské morálky

poválečné Výmarské republiky ani otevřené komentování hrozeb silícího nacistického Německa. Postupem let lidské postavy (které u něj byly stejně vždy typizované a stylizované) vyměnil za loutky, maňásky a panenky, které stavěl do tísnivé zneklidňujících situací. V třicátých letech si za model vybírá čím dál očividněji poničené, pohozené a jinak deformované figurky, což interpreti jeho díla dávají do přímé souvislosti se zhoršující se politickou situací ve střední Evropě.

Rakouská zkušenost

Rok 1933 byl pro mnohé malíře nové věčnosti klíčovým zlomem, který odhalil jejich poměr k Hitlerovu Německu – Wacker se však ze své rakouské pozice dokázal ještě několik let vyhnout postoji, jenž by pro něj byl přímo ohrožující. Fakt, že Otto Dix byl donucen odejít z dráždanské akademie a přestěhoval se k Bodamskému jezeru, Wacker ve svém deníku komentoval s pohoršením (zatímco souběžně používal jazyk pracující s termíny jako národ či rasa): „Jaká obrovská chyba, snažit se zničit typicky německého malíře, který má tak bohatý emoční život a je tak skvělý dělník německého umění!“

Kurátorky nezamčlují, že Wacker se v tomtéž roce přidal k austrofašistické Národní frontě, v doprovodné publikaci však toto rozhodnutí historik umění Jürgen Thaler vysvětluje strachem z Hitlerovy expanzivní politiky a také jako pragmatickou volbu: mělo mu dopomoci k finančním prostředkům na cesty do Vídně, aby tam mohl vystavovat a prodávat svá díla, chodit na výstavy a setkávat se s přáteli z Tomsku. V roce 1935 se Wacker neúspěšně ucházel o místo profesora na vídeňské akademii a jeho finanční situace byla nadále žalostná. Nacistická politika zatím čím dál víc zasahovala do jeho nejbližšího okolí: díla mnoha autorů a autorek skupiny Der Kreiz byla představena na výstavách „zvrhlého umění“ v Drážďanech (1935) a Mnichově (1937) nebo konfiskována. Wacker však neuhnul, zúčastnil se i poslední výstavy Der Kreiz v roce 1937, zatímco výstavu *Entartete Kunst* otevřeně kritizoval a pokusil se zorganizovat protest ze strany vídeňských institucí.

Po neúspěchu Národní fronty ochránit Rakousko před anšlusem Wacker ze strany vystoupil a podle autorek se definitivně obrátil do vnitřní emigrace – v posledním sále výstavy jsou k vidění už jen obrazy květin, hub a akvarijních ryb. Po domovní prohlídce gestapa v roce 1938 se na jaře následujícího roku léčil se srdečními problémy, ale nedlouho nato, v sedmačtyřiceti letech, zemřel. Může se tak zdát paradoxní, že jen o několik měsíců později byly jeho obrazy zařazeny do výstavy ve vídeňské Neue Galerie. Zdánlivá neutralnost jeho maleb a silná inklinace k německé malířské tradici ovšem mohly zapříčinit, že nový režim dokázal Wackerovu touhu vzepřít se německé expanzi přetavit v národovecký narativ.

Domnívám se, že Rudolf Wacker byl pro velkou monografickou výstavu vybrán právě pro svoji těžkou čitelnost a nejednoznačnou povahu. V jeho osobnosti se totiž ukazuje komplikovaná zkušenost středostavovského rakouského malíře, který se chtěl v první řadě uživit svým uměním, ale zároveň byl po celý život pronásledován politikou. „Malířství 15. století je sedimentem společenského vztahu,“ napsal kdysi historik umění Michael Baxandall – a vídeňský řez malířským dílem Rudolfa Wackera odhaluje, kolik černého lógru ze života v Rakousku mezi dvěma světovými válkami se v jeho životě a obrazech usadilo.

Rudolf Wacker: Magic and Abysses of Reality. Leopold Museum, Vídeň, Rakousko, 30. 10. 2024 – 16. 2. 2025.



Oproti většině autorů nové věčnosti je tvorba Rudolfa Wackera výrazně subtilnější. Foto Lisa Rastl / Leopold Museum





Hana Chmelíková: Red vocabulary 5, z cyklu kreseb červenou tužkou, 2023–2024

Říše retrofuturismu

Kyberpunková fascinace japonskou popkulturou a technologickým futurismem pomalu odeznívá – a spolu s ní i jedna kapitola kulturních dějin. Dnes se Japonsko potýká se stárnutím populace a nedostatkem péče, ale jeho vztah k technologiím, který se od toho západního značně liší, může být poučný i dnes.

ANTONÍN TESAŘ

Chceme-li psát o Japonsku posledních zhruba sta let, dřív nebo později nutně narazíme na téma technologií. Jen máloco máme totiž se „zemí vycházejícího slunce“ tak silně spojené jako určitou hypermodernitu, která fascinovala zejména západní kulturu osmdesátých let. V současné době však tato vize, nejsilněji vtělená do děl kyberpunkového hnutí, začíná svým způsobem zastarávat, a to nejen v imaginaci Západu, ale i v Japonsku samotném.

K největším zážitkům z mé výpravy do Japonska na konci uplynulého roku patří výstava robotů v muzeu vědy a technologie Mirai-kan v Tokiu. Na velké přehlídce, jež mapuje, jak robotika ovlivňovala a nadále bude ovlivňovat lidskou civilizaci, mě oslovil displej popisující koncept „slabých robotů“ – jde o stroje, které mají záměrně nedokonalé funkce a design. Slabí roboti vesměs patří do kategorie asistenčních strojů, jejichž smyslem není zvýšení efektivity výrobních procesů, ale péče o lidské bytosti. Jejich předností nemá být maximální účelnost, ale schopnost být svým uživatelům co nejlepšími společníky. Jedním z vystavených exponátů byl terapeutický robot Paro, navržený jako náhradník za domácího mazlíčka pro lidi neschopné postarat se o živé zvíře. Pomáhal ale také třeba pacientům s posttraumatickým syndromem způsobeným živelními katastrofami nebo válkou. Paro připomíná tuleně, ale zároveň je na první pohled jasné, že se jedná o umělý výtvar. Působí jako plyšová hračka s jednoduše stylizovaným roztomilým obličejem, příjemná na pohled i na dotek.

Když jsme si robota prohlíželi, dal se s námi do řeči zaměstnanec muzea a vysvětlil nám, proč se designéři inspirovali právě tuleněm: chtěli se vyhnout zvířatům, s nimiž mají lidé běžně nějaký fyzický kontakt. Kdybyste hladili robota, který vypadá jako kočka nebo pes, okamžitě byste poznali, že nejde o reálné zvíře. Zato u tuleně tenhle zcizující efekt tolik nehrozí, protože s tulení většina z nás do přímého styku nepřijde. Tím pádem je i snadnější s ním přistoupit na terapeutickou „hru“.

Tato „hra“ a naše ochota či neochota ji hrát je pro vztah Japonska a Západu zásadní. Zaměstnanec Miraikanu se nás následně ptal, jak na podobné stroje nahlížíme my Evropané. Měl pocit, že lidé ze Západu mají s takovými „umělými zvířaty“ obecně problém, protože jim vadí jejich neautentičnost. Paro, podobně jako robotický pes AIBO nebo virtuální mazlíček Tamagoči, nejsou skutečná zvířata. A co není „real“, to musí být „fake“ – padělek, napodobenina, šidítko... Vývojáři z Miraikanu o tomto nastavení mnoha lidí vědí a pracují s ním. Například další jejich

výtvar, robot Keparan, vypadá jako roztomilé chlupaté stvoření, jaké můžeme vidat v dětských televizních pořadech. Má přitom jít o robota s ambicí stát se naším „životním partnerem“ – je to jeden ze slabých robotů, jehož dovednosti se postupně zlepšují s tím, jak s ním komunikujeme.

Z takové demonstrace japonského pojetí technologií můžeme odejít otřesení. Snadno v nás vyvolá pocit, že máme co dělat s národem chladných technokratů, pro které je vztah k hromadě drátů a mikročipů na stejné úrovni jako soužití s organickými těly živých bytostí. Já jsem ale odcházel s osvěžujícím dojmem, že Japonsko nás pořád může inspirovat svou „jinakostí“ – a stále platí, že čím více této jinakosti porozumíme, tím bližší a známější se pro nás stane.

Bájná země na dosah

Japonsko mě fascinuje zhruba od roku 2001, kdy jsem na sci-fi conech viděl první anime filmy a seriály. Doopravdy jsem se tam ale podíval až v roce 2015. Tenkrát jsem měl pocit, jako bych jel do Tolkienovy Středozemě – věděl jsem o té zemi hodně, ale vždycky jsem měl pocit, že ji nikdy nemůžu vidět na vlastní oči. Skoro jako by neexistovala.

Pocit bájně fantastické říše ještě podporovala spousta textů od západních autorů, které jsem o Japonsku četl. Japonsko bylo říší zenu, zemí samurajů, světem (hyper)modernity, technologickou velmocí, domovem osobitě popkultury, ale také společností osamělosti, laboratoří korporátního kapitalismu, hájemstvím bizarního kresleného porna, případně domovem přepracovaných salarymanů, frustrovaných žen v domácnosti a dětí, jež neznají své otce. S tím souvisí i název knihy, kterou jsem v té době psal společně s Karlem Veselým a Annou Křivánkovou, *Planeta Nippon* (2017). Japonsko pro nás skutečně bylo trochu jako mimozemská civilizace...

Přitom v roce 2015 byl boom japonské popkultury už v podstatě minulostí. Vlna z přelomu tisíciletí, kdy se japonská „vizuální kultura“ stala senzací jak mezi komiksáři, tak u publika artových festivalů, měla svůj bod zlomu za sebou. O dekádu později nebylo na manze a anime nic novátorského ani vzrušujícího. Vliv anime už byl vidět na spoustě západních filmů či komiksů a během let padly i mnohé další mýty o zemi vycházejícího slunce. Dnes si lze stěží představit, že by mohla vzniknout kniha, jako je *Říše znaků* Rolanda Barthese (1970, česky 2013) – text plný divokých spekulací, který pojednává spíš o autorově okouzlení specifikami cizí kultury

než o této kultuře samotné. Znaky této říše jsou dnes mnohem průhlednější a celá planeta Nippon mnohem dostupnější.

Když jsem tam loni odjížděl podruhé, neměl jsem pocit, že vyrážím na jinou planetu. Japonsko jsem už nevnímal jako cizí zemi, ale spíš jako velký příběh. Příběh, ve kterém nejde ani tak o dějiny samotné japonské společnosti, jako spíš o vzájemné kulturní vlivy Japonska a Západu. Vše začalo kolem roku 1868, kdy Japonsko otevřelo své břehy západním lodím, což odstartovalo sérii fascinujících kulturních výměn, střetů, adaptací a nedorozumění, které trvají dodnes. Příběh o tom, jak Západ a Japonsko vzájemně hledají jeden v druhém střídavě jinakost a inspiraci. Euroamerická civilizace a Japonsko si totiž v posledním století vyměňovaly všechno možné, od kreslířských technik přes koncept nacionalismu až po atomové bomby.

Budoucnost, která nebude

Tentokrát jsem měl dokonce pocit, že odlétám do posledního dějství kroniky podobných výměn. Ještě před odletem mě zaskočilo, když jsem si na nějakém turistickém webu přečetl charakteristiku, podle níž je Tokio retrofuturistická metropole. Roky jsem totiž byl zvyklý čítat, že je to metropole futuristická. Zároveň jsem ale téhle nové charakteristice musel dát za pravdu. Princip retrofuturismu, tedy zvláštní nostalgie po zastarávajících vizích budoucnosti, které se nikdy neuskutečnily, se totiž k dnešnímu pocitu z urbánního Japonska dokonale hodí. Tokio společně s Hongkongem byla města, která podněcovala fantazie osmdesátkových kyberpunkových filmů a knih, od *Blade Runnera* (1982) po romány Williama Gibsona. Dodnes se vedou spory o to, do jaké míry jsou Gibsonovy kyberpunkové romány dystopické. Nemůže ale být pochyb, že Japonci jsou v nich zobrazováni jako temní věrozvěsti posthumanistické budoucnosti, v níž, jak se trefně říká v jedné z jeho knih, nejinteligentnějšími entitami na planetě Zemi nejsou lidé, ale korporace. Osmdesátky jsou ale dávná minulost. V dnešní době, kdy naše představy o budoucnosti formuje především klimatická krize a perspektiva civilizačního kolapsu, působí nekonečný les mrakodrapů, mezi nimiž se hemží davy lidí, skutečně spíš jako okno do budoucnosti, která nejspíš už nikdy naplno globálně nepropukne.

Retrofuturistický dojem z dnešního Tokia ještě umocňuje úzkostlivě udržovaná čistota celého veřejného prostoru, díky níž celé město vypadá, jako by bylo postaveno nanejdvů

POLÉVKA PANA

Lepriona

Giovanna Zoboli
Mariachiara Di Giorgio

Zajíc pan Lepron vaří své početné rodině jednou za rok fantastickou polévku. Všichni, kdo ji jednou ochutnali, by rádi zjistili, jak to dělá, ale ať se snaží sebevíc, nikdy se jim tak dobrá nepovede... Jaké je tajemství dokonalé Lepronovy polévky? A co se stane, když ji pan Lepron začne prodávat v plechovkách po celém světě? Příběh o tom, že moc je někdy málo, že když zaměníš velké sny za velký obchod, něco se může pokazit a že na dobré vaření nestačí jen dobrý recept.

www.baobab-books.net



Slabí roboti a hyperstárnutí v současném Japonsku



Robot Keperan v technologickém muzeu Miraikan v Tokiu. Foto Antonín Tesař

před pár týdny. Staré věci tu nejsou zrelé, zaprášené ani jinak poškozené, ale září novotou, jako by právě sjely z výrobního pásu. Nejvíce tenhle dojem budí objekty, jež sice patří do poválečné technologické éry, ale zároveň nesou neoddiskutovatelnou „vintage“ patinu – zelené veřejné telefony, které se dají najít na úřadech, ale i v muzeích nebo na stanicích metra, roztomilé malé automobily typu kei car včetně policejních či popelářských vozů a sanitek běžně projíždějících centrem města, případně staré herní konzole a média, jež se tu pořád dají bez problémů koupit, a to nejen v bazarech. Myslím, že nebude trvat dlouho, a podobný retrofuturistický nádech dostanou i ty aspekty japonských metropolí, které ještě Gibson a jeho současníci považovali za vrchol hypermodernity – nákupní a zábavní čtvrti Šindžuku, Šibuya nebo Akihabara poseté mrakodrapy s pestrobarevnými logy obchodů a obřími obrazovkami přehrávajícími reklamní videa, architektonické monstrosity typu ósacké Umeda Sky Building či třeba humanoidní robot v uniformě umístěný u vchodu do metra, který s vámi dokáže konverzovat několika světovými jazyky. Teprve až se z japonských velkoměst stane kyberpunkový skanzen, možná nám dojde, že idea hypermodernity byla pro Japonsko jen jednou fází kulturních dějin.

Buddha v robotovi

Vztah Japonska k technologiím se totiž od toho západního znatelně liší. Západ neustále osciluje mezi dvěma úzkostmi. Jednak strachem ze zastarávání spojeným s ideou pokroku, který předpokládá, že nové technologie jsou lepší než ty staré, takže nás nutí neustále horečnatě inovovat. A za druhé frankensteinovskou obavou, že život mezi našimi vlastními vynálezy by se mohl stát peklem na Zemi, což nás zase vede k posedlosti myšlenkou

„kontroly“, kterou bychom nad technologiemi měli mít. Obě tyto fobie mají co dělat s představou člověka jako „tahouna“ světa, živočišného druhu, který na planetě Zemi dominuje, a proto nese odpovědnost za její stav. V Japonsku to tak ale není. Nejlepším důkazem pro mě byla jiná expozice v Miraikanu, věnovaná ekologii. Exponát Mission Survival: 10 Billion reprezentuje celý ekosystém jako gigantickou kuličkovou dráhu, která ukazuje, jak se vzájemně ovlivňují různé přírodní katastrofy a lidská činnost. Takové simulace najdeme v podobných institucích po celém světě, ale na této bylo neobvyklé, že člověk nebyl alfou a omegou celého dění. Nešlo tu o to ukázat, jak mají lidé být šetrní k přírodě, protože to v důsledku pomáhá uchovávat lidský druh. Naopak, lidská populace tu byla vnímána prostě jako jeden z řady faktorů, které mohou působit katastrofy, podobně jako třeba pohyb tektonických desek nebo proudění vzduchu. Cílem Mission Survival nebylo přežít člověka, ale rovnováha celého ekosystému, kde člověk je jen jednou součástí soukolí, částečně hybatel, částečně ozubené kolo v hodinovém strojku. Podobná perspektiva, která nevidí člověka na nejvyšší příčce, ale naopak jako dílčí součást širšího celku, je typická pro řadu vrcholných japonských popkulturních fenoménů, od Godzilly přes Mijazakiho *Naušiku z Větrného údolí* po hru Final Fantasy VII.

Na stejném základu pak stojí i japonský vztah k robotice. Můj oblíbený příklad na toto téma pochází z knihy buddhistického filosofa a profesora robotiky Masahira Moriho *The Buddha in the Robot* (Buddha v robotovi, 1974). Mori popisuje vztah člověka a technologie jako symbiózu, kde člověk nikdy není jen v roli toho, kdo má nad technologií kontrolu. Když řídím automobil, píše Mori, dá se říct, že ovládám stroj, ale také, že stroj ovládá mne. Stroj je vždycky navržený tak,

že mi předepisuje určité způsoby chování – v případě automobilu je to například technika řízení, pravidla silničního provozu či údržba vozu –, a teprve když se jim přizpůsobím, bude „poslouchat“ moje pokyny. Stroj dělá to, co chceme, aby dělaly, pouze tehdy, necháme-li se ovládat podmínkami jejich fungování (řízení je obzvláště dobrý příklad, protože při něm jsme doslova uvnitř stroje a ovládáme ho přímo svým tělem). Takhle je potřeba rozumět i asistenčním robotům z Miraikanu.

Nešťastná velmoc

O Japonsku druhé poloviny dvacátého století se dokonce dá tvrdit, že to, jaké produkuje technologie, odráží aktuální společenské nálady a problémy v zemi. Ondřej Neff, přední tuzemský ideolog kyberpunku, ve svých úvahách z devadesátých let na téma jednadvacátého století o Japonsku napsal, že to je „v podstatě nešťastná mocnost, nešťastná proto, že ve světě je příliš silná na druhou řadou roli a příliš slabá na roli prvořadou“. Tenhle soud je pořád plně v logice kolonialistického nacionalismu: kultury jsou chápány jako mocnosti, které spolu soutěží o to, jakou roli budou hrát na globálním bojišti. Do tohoto myšlenkového obzoru Japonsko vstoupilo ve zmíněném roce 1868 a od té doby se s ním musí nějak vyrovnávat. Otevření japonských přístavů se totiž odehrálo pod pohrůžkou západních koloniálních velmocí, které toužily zemi vykořisťovat podobným způsobem, jakým se jim to jen pár let předtím dařilo s Čínou. V rozvržení světa, v němž na sebe jednotlivé státy vzájemně hleděly buď jako na predátory, anebo jako na kořist, se Japonsko rozhodlo samo zkusit hrát roli vykořisťovatele. Definitivní kolaps jeho kolonialistických ambicí přišel až po druhé světové válce a vystřídal je étos tvrdé a obětavé

práce pro upevnění pozice země v prostředí korporátního kapitalismu. O Japonsku coby dobyvateli technologických trhů se pořád dá říct, že operovalo ve stejné logice, o níž píše Neff, logice nešťastné mocnosti, která sice nemá na to být první, ale nemůže si dovolit být druhá.

Karóši a kodokuši

Už v té době japonský technologický vývoj odpovídal na tehdejší společenské nálady a problémy. Ústřední charakteristikou, která ve třetí čtvrtině dvacátého století vystihovala japonské technologie, bylo slovo miniaturizace. Maximální úspornost v nakládání s prostorem je dodnes typická i pro rozvržení japonských velkoměst, která se musela vypořádat s prudkým nárůstem počtu obyvatel na velmi omezeném území – zmíněná malá auta kei cars jsou toho dobrým příkladem.

Když se ptáme, proč japonské vývojáře robotů v posledních letech nezajímá miniaturizace, ale péče, odpověď musíme hledat také v samotné japonské společnosti. Ta se v současné době potýká s problémem, který sice není příliš kyberpunkově futuristický, ale přímo vyrůstá z korporátní kultury obětavé práce za každou cenu, jež poháněla japonskou ekonomiku ve druhé polovině předchozího století. Extrémní lpění na hodnotě práce vedlo ke spoustě neblahých společenských jevů, z nichž momentálně nejvíce alarmující je rychlé stárnutí populace. Podle údajů z loňského roku je v Japonsku téměř třicet procent obyvatel starších 65 let. Každá nová generace je znatelně méně početná než ta předchozí, takže společnost nemá výhled, že by se stárnutí mohlo zvrátit. Navíc to znamená, že do důchodového věku vstupuje čím dál větší počet lidí bez potomstva, které by se o ně mohlo postarat, a to vše v zemi, která nemá vybudovanou dostatečnou sociální politiku. Jestliže největším symbolem odvrácené strany éry hospodářského růstu byl pojem *karóši*, označující smrt z přepracování, pak stejně výmluvným fenoménem dnešního Japonska je *kodokuši* neboli osamělá smrt. Jde o termín označující úmrtí starých lidí, kteří dožívají ve svých bytech izolovaně od zbytku světa, takže jejich těla jsou často objevena až velmi dlouho po jejich skonu. Kodokuši je tak rozšířeně, že vznikají i firmy, které se nechávají najímat na úklid bytů, kde k nim došlo. Snad nejvíce o vážnosti situace svědčí to, že země, která si tak extrémně zakládá na práci, plánuje v roce 2025 zavést čtyřdenní pracovní týden v naději, že to pomůže zvýšit porodnost.

Asistenční roboti z Miraikanu, mezi něž patří i Hanamoflor, robotka určená do domovů důchodců, která zvládá měřit teplotu i odpívat repertoár naprogramovaných písní, nepochybně problém péče o stárnoucí populaci nevyřeší. Je to spíš záplata než plán. Zároveň ale ukazuje, jakým způsobem Japonci o sobě ve vztahu k technologiím uvažují. Když jsem se zaměstnancem Miraikanu mluvil o tom, jaký pocit ve mně asistenční roboti vyvolávají, musel jsem mu dát za pravdu, že robotický společník s vizáží plyšové příšerky je pořád přijatelnější než živé zvíře, o něž by se osamělý důchodce nedokázal postarat, i než nekonečný proud televizního vysílání, který dělá společnost stárnoucímu obyvatelstvu u nás. Tento ryze praktický a pečující ohled se také výrazně liší od agresivního způsobu, jakým jsou výpočetní technologie v čele s takzvanou umělou inteligencí prezentovány na Západě: na jedné straně jako agenti pokroku, kterému je třeba se za každou cenu přizpůsobit, na straně druhé jako strašáci, u nichž permanentně hrozí, že se vymknou kontrole. Na myšlenke slabých robotů je dokonce něco sympaticky podivnatného – učí nás, že dokonalost není vždycky ta nejlepší meta.

Autor je kulturní publicista.

Ve válce dnes můžete být kýmkoli

Sociální vědec Andrew Hoskins zkoumá, jak sociální sítě a chytré telefony mění podobu současných konfliktů. Hovořili jsme o tom, zda a jak lze digitální technologie a sociální média regulovat nebo jak umělá inteligence může ovlivnit naši paměť či vnímání sebe samých.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ



Andrew Hoskins. Foto z osobního archivu

Andrew Hoskins (nar. 1967) je profesorem na Fakultě sociálních věd na Univerzitě v Glasgow. Zabývá se interdisciplinárním výzkumem toho, jak společnost ovlivňují digitální technologie a média, zejména s ohledem na soukromí, bezpečnost, politiku paměti a podobu současného válečnictví. Spoluzaložil časopisy *Journal of Memory, Mind & Media*, *Memory Studies* a *Digital War*. Je autorem knihy *Radical War: Data, Attention and Control in the 21st Century* (Radikální válka. Data, pozornost a kontrola ve 21. století) a řady dalších publikací a článků.

Úvodní věta na vašem webu „Chytré telefony pozřely realitu“ naznačuje, že tu existovala nějaká skutečnost, která byla nedávno zničena. Není to spíš tak, že mobily vytvořily realitu novou nebo že změnily naše vnímání skutečnosti?

Já tím mám na mysli především jejich každodenní všudypřítomnost a persvazivnost. I v minulosti jsme na média a technologie spoléhali a využívali je k udržení vzpomínek, pro práci i vzdělávání. Ale s nástupem chytrých telefonů se tento vztah proměnil na závislost. Tuto změnu můžeme sledovat zhruba od počátku desátých let a v současnosti bez nich jako společnost v podstatě nemůžeme fungovat. Často se sice někde dočteme, že si lidé dávají digitální detox a odpoji se na týden, měsíc, nebo dokonce rok, ale vždy

se zase vrátí. Už neexistuje žádná jiná realita mimo digitální svět, nemůžeme tomu uniknout. A v současnosti bych řekl, že se od závislosti posouváme až k určité obsesi, což souvisí s nástupem umělé inteligence, s rolí botů a chatbotů. Nechali jsme se zcela okouzlit technologií a myšlenkou, že umělá inteligence může vypadat, znít a cítit jako lidská bytost. Tato představa, že s ní můžeme konverzovat a jednat jako s člověkem, je velmi svůdná a v konečném důsledku návyková.

Odráží se tato změna i ve výzkumu paměti a v tom, jak pracujeme se svými vzpomínkami?

Jistě, s naší nedokonalou a chybnou pamětí jsme odjakživa spoléhali na vnější zdroje a i v tomto případě jsme se posunuli

k závislosti. Bez vnější pomoci se již de facto neobejdeme. V technologiích jsme vždy viděli možnost, jak dosáhnout toho, abychom mohli zaznamenat, uchovat a kontrolovat vše, co víme – abychom dosáhli totální paměti, jako tomu bylo třeba v jedné epizodě seriálu *Black Mirror*. Už v nultých letech se objevily slibné technologie, ale neuspěly. AI by nám to mohla umožnit. Právě představa o nahrávání veškerého možného obsahu, který bychom pak mohli nějakým způsobem kontrolovat, vracet se k němu a vyhledávat v něm, je obsažena v emotivních propagačních materiálech na nové služby a aplikace umělé inteligence.

Má první otázka směřovala mimo jiné k tomu, že v části společnosti, včetně

S Andrewem Hoskinsem o válečnictví v digitální éře a nebezpečí AI

politické reprezentace, převládá názor, že digitální média, technologie a sociální sítě jsou škodlivé a měly by se omezovat, nebo dokonce zakazovat.

Ano, to je velké téma i ve Spojeném království. Probíhala u nás kampaň vedená rodiči, aby děti do dvanácti nebo čtrnácti let nemohly používat smartphony. Řešilo se to také ve škole našich dětí. Moje manželka tomu byla velmi nakloněna a já do jisté míry také. Ale realita je mnohem složitější. Naše děti vidí mě, moji ženu i ostatní dospělé neustále přilepené k mobilům – jsme v digitálním světě chytřích telefonů utvářeném umělou inteligencí příliš zakoreněni na to, abychom mohli začít někoho omezovat nebo usměrňovat. Máme sice hodně regulací nebo pokusů o ně, například Nařízení o digitálních službách v Evropské unii z roku 2024, které se mimo jiné snaží omezit šíření škodlivých obrazů, vyobrazení násilí, pedofilie a podobně. To je určitě důležité a dobře míněné, ale vždy existuje nějaká platforma, která se regulačním schématům vzpírá, protože funguje na odlišných základech a hraje podle jiných pravidel, například aplikace Telegram, jež je moderována jinými způsoby než velké sociální sítě (nebo spíš je od počátku moderována jen velmi laxně).

Celá debata o zákazech a omezeních, tak jak se nyní vede, je částečně výsledkem selhání moderace a regulace a je tak trochu nesmyslná. Politici totiž mají tendenci nahlížet na sociální sítě stejně jako na tradiční audiovizuální média, jako na televizi a rozhlas, kde můžete zakázat nebo vypnout nějaký kanál třeba proto, že šíří obscenní obrazy. Ale to nejde udělat v digitálním světě, který je prostě příliš rozptýlený a propojený a digitální technologie už pronikly do našich životů do té míry, že se z nich nemůžeme vymanit a nedokážeme ani najít smysluplnou regulaci a moderaci, která by byla univerzálně použitelná. To ale třeba Evropská unie nereflektuje. Autoři Nařízení o digitálních službách se věnují především největším platformám, ale už ne tolik třeba právě telegramu, který je obtížnější regulovat než facebook, google nebo twitter. Telegram tak nějak všechno pouští dovnitř a z něj se obsah šíří dál – násilí, hrůzy, války a všechny ty věci, kterých se politici a veřejnost právem obávají a nechťejí, aby byly dostupné na velkých sítích a v médiích. Ale to politici nechápou a hledají na špatném místě. Měli by se podívat, odkud ty věci pocházejí.

V Česku i dalších západních zemích rezonuje především debata o TikToku. Jeho kritici poukazují jak na bezpečnostní rizika, protože jde o čínský produkt, tak na jeho možný negativní vliv na psychiku dětí a mladistvých. Odborníci zabývající se digitálními technologiemi a sociálními sítěmi ale tento jednostranný pohled převážně kritizují s tím, že zakazovat dnešním dětem TikTok je jako zakazovat jim knihy...

Ano, je to do jisté míry generační problém, i když ne zcela, protože děti a mladí lidé pracují s realitou jinak a vnímají ji specifickým způsobem. Každopádně toto je přesně ten případ, kdy politici chtějí použít typ regulace médií z 20. století na sociální média. Jenže tradiční média produkovala obsah pro diváky, abychom se dívali, konzumovali, zatímco platformy 21. století nám poskytly nástroje, abychom produkovali vlastní obsah. Nyní jsme tvůrci my, technologické společnosti nám to usnadnily a umožnily nám vytvářet obsah takzvaně zadarmo. Ale ve skutečnosti se tak stáváme i součástí platforem a služeb, za které nakonec platíme. Částečně i díky hodnotě našich dat, která technologické firmy shromažďují. Jsou pro ně velmi cenná a samozřejmě je dál prodávají. Vystává s tím celá řada otázek týkajících se soukromí

a osobních údajů, které nyní samozřejmě využívají i tvůrci umělé inteligence.

Ve své knize Radikální válka tvrdíte, že v digitální éře se změnily, či dokonce zmizely tradiční hranice mezi válečnými stranami a že se proměnily i způsoby, jakými jsou války legitimizovány, plánovány a bojovány. Mohl byste to přiblížit na konkrétních příkladech?

Mohu to ukázat třeba na zmíněném telegramu. Jedná se o hybrid chatovací aplikace a sociální sítě, která je už dlouho velmi populární v Rusku i na Ukrajině. Války se vždy akcelerovaly v médiích a po začátku konfliktu na Ukrajině se telegram stal zásadním bojištěm pro obě strany. Všichni se na něm začali výrazně aktivizovat. Novináři, civilisté, bloggeri, politici i vojáci – všichni začali prosazovat své zájmy, protože to bylo to hlavní místo, kde byla válka vybojována. Nastala nová forma psychologické války, v níž je dovoleno vše a které se může účastnit úplně každý. A to je ten zásadní bod: digitální participace ve válce. Participativní válka znamená, že v ní můžete být kýmoli, můžete si sami vybrat roli, kterou budete hrát. Stírá hranice mezi rolemi přihlížejících, bojovníků, civilistů, neziskovek, humanitárních pracovníků, válečných zpravodajů a dalších subjektů.

Co se týče konkrétních případů využití digitálních technologií, tak například na začátku konfliktu byli Ukrajinci samozřejmě velmi znepokojeni a chtěli se zapojit a pomáhat. Telegram byl ideálním nástrojem – od zajištění rekrutování, finančních a materiálních darů či sponzoringu zbraní po všechny další možné způsoby, kterými se občanská společnost může zapojit do války. Chytré telefony se ale používají třeba i ke geolokaci ruských pozic nebo k pomoci lidem prchajícím před frontou, takže technologie jsou zásadně zakotveny v tom, co je současná válka a jak se vede, a jsou využívány i civilisty a oběťmi těchto konfliktů.

Mimochodem, mohli jsme také sledovat rozdíl mezi tím, jak telegram využívají Rusové a jak Ukrajinci: na Ukrajině bylo zapojení občanů mnohem rychlejší. V Rusku to trvalo téměř několik měsíců, než lidé začali telegram v takové míře používat, aby pomohli dosáhnout válečných úspěchů. Možná i proto, že Rusové pochopili, že se situace nevyvíjí tak dobře, jak se čekalo, a začali pocítovat potřebu také nějakým způsobem přispět.

Pro současnou válku je také typické, že i díky sociálním sítím máme k dispozici obrovské množství audiovizuálních materiálů, jež je dokumentují. Jak to podle vás ovlivní paměťovou politiku či vypořádávání se s válečnými zločiny?

Telegram a další platformy proměňují i naše představy o dosažení odpovědnosti a spravedlnosti, o stíhání válečných zločinů nebo porušování Ženevských konvencí. Jsou velmi důležitým prvkem současného válečnictví, protože jsou plné potenciálních důkazů. Mnoho nejružnějších malých i velkých organizací, neziskovek, amatérů i profesionálů na nich, mimo jiné pomocí AI a dalších technologií, sbírá a archivuje data pro přípravu možných důkazních materiálů. O rusko-ukrajinském konfliktu hovořím jako o nejlépe zdokumentované válce v historii, ale jsem dost skeptický ohledně toho, jak mezinárodní společenství využije tento ohromující archiv, protože neexistuje žádný systém, žádná koordinace tohoto shromažďování a archivace. Část materiálů bezpochyby zmizí. A kdo bude mít finanční a další zdroje a politickou vůli stíhat pachatele těchto válečných zločinů? A jak jsem řekl, Rusové i Ukrajinci využívají telegram k bezpočtu nejen válečných aktivit a i díky telegramu víme, že obě strany porušují Ženevské konvence, pokud jde například o zacházení

s bojovníky a vězni. V čím zájmu to bude zkoumat v takovém obřím měřítku a na obou stranách? Je to paradoxní, že máme nejbohatší archiv materiálů, ale zatím ho nedokážeme využít. Tvrdím, že je sice dostupný, ale není přístupný. Lidská mysl, respektive společnost ho není schopna uchopit pro jeho obrovský rozsah a komplexnost. Nad jeho využitím se tak vznášejí otázky, které rozhodně není lehké zodpovědět.

Vše, co jste zmínil v souvislosti s rusko-ukrajinským konfliktem, se během války v Gaze ještě vyostřilo a nabralo extrémnějších obrátok. Často se mluví o genocidě v přímém přenosu. Nedávno i mě osobně zasáhl tweet, jehož autorka napsala, že realita se proměnila v dystopii, protože už je nesnesitelné denně scrollovat a dívat se na děti hořící zaživa a vzápětí jít vařit oběd vlastním dětem.

Dystopie je pro to perfektní slovo. Ještě na začátku války na Ukrajině jsme na mainstreamových platformách mohli pozorovat jisté pokusy o cenzuru a moderaci obsahu. Všechno, co se dělo, jste sice mohli najít na telegramu, ale třeba twitter a další velké sítě ještě měly tendenci jisté obrazy přinejmenším potlačovat. S Gazou se vše změnilo, jsme vystaveni úplně tsunami obrazů lidského utrpení v dosud nevídané míře. To považuji za bezprecedentní. Vystává pak otázka, v čem je ten rozdíl oproti minulosti?

Před pár lety jsem napsal článek s názvem Soucit po digitální válce. Pojednává o tom, proč digitální obrazy nevedou k tomu, abychom se nějak zapojili či zasáhli. Paradoxem je, že čím více jsme vystaveni násilí a čím více důkazů máme, tím více to může vést k určité stagnaci a apatii, k naší neschopnosti reagovat. Je prokázáno, že když třeba neziskové organizace a charity chtějí získat příspěvky, tak nemá cenu snažit se lidi přesvědčit tím, že jim ukážete dvacet tisíc těžce trpících někde v uprchlickém táboře uprostřed Afriky, protože si řeknou: „Co s tím zmůže můj pár drobných? Ten problém je příliš veliký.“ Musíte jim ukázat jedno nebohé, nemocné dítě, které díky vašemu příspěvku dostane lékařskou péči, a budou mít hned pocit, že mohou být prospěšní. A to je náš současný problém – jak reagovat na takové množství zobrazovaného utrpení? Není to samozřejmě žádná novinka, už Susan Sonntag poukazovala na to, že otupělost může být typickou reakcí na přemíru násilí; v devadesátých letech probíhaly debaty o „únavě ze soucitu“ a řešilo se to i předtím třeba v souvislosti s rozšířením televize. Ale dnes se pohybuje na dramaticky odlišné úrovni a v jiném měřítku. Bojuji s tím, jak současnou situaci a absenci relevantní reakce popsat. Nemáme žádný klíč, jak s tím zahlcením obrazy násilí a utrpení naložit, aby to celé dávalo smysl.

Můžeme nicméně sledovat proměnu toho, jak s těmito obrazy zacházela tradiční média, v nichž novináři a editoři pracují s tím, že diváctvo nebude tyto obrazy tolerovat, takže je neukazují. Televizní stanice nevysílají šokující a děsivé obrazy každý den, protože by je diváci vypnuli. Ale na sociálních sítích toto neplatí, proto tam nemůžete moderovat a regulovat obsah tradičním způsobem, jak se o to dnes mnozí snaží. Musíme přijít s úplně novými mechanismy, dobrat se ke skutečné podstatě. Takže se znovu dostáváme na začátek ke snahám rodičů omezovat dětem přístup k telefonům. Je to součást stejného problému a určitě je třeba hledat řešení, i s ohledem na děti a mladistvé. Není překvapivé, že pro mnohé se zdá být jediným řešením zamezení přístupu, protože zatím nemáme jiný způsob, jak zmírnit potenciální škody a újmu, kterou mohou ti zranitelnější z nás utrpět, když jsou vystaveni takovému bezdůvodnému násilí a hrůze.

Ve vašem výzkumu mluvíte také o personalizaci války, kdy si i díky sociálním sítím „vybíráme vlastní válku a na základě toho si tvoříme si paměť“.

Můžete něco říct k tomuto procesu? Nejprve si uvědomme, že obrazy utrpení, násilí a civilních obětí válek dvacátého století se k nejširší veřejnosti nedostávaly hned, jak se odehrály. Vždy tam byla nějaká prodleva, v některých případech klidně i deset, dvacet let. Dnes se tak děje okamžitě a my si můžeme do jisté míry určovat, co z války uvidíme, co se objeví v našem digitálním feedu a co ne. V článku Roztříštěná válka popisují fragmentaci a personalizaci válečných konfliktů: každý sledujeme úplně jinou válku, takže nemůžeme mluvit o nějakém sdíleném porozumění či sdílené zkušenosti. A to je jeden z důvodů, proč se různé skupiny nemohou domluvit. Tato polarizace se už netýká jen války, ale i politiky a dalších oblastí života, a tu se znovu dostáváme k vaší otázce o realitě – já poukazuji na roztříštěnost reality, na personalizované, individualizované světy. Takže se nám tu sice globálně šíří jakási masa obrazů, ale výsledkem je velmi individualizovaná, personalizovaná, roztříštěná konzumace válečných událostí.

Na závěr bych se vrátila k vašemu výzkumu paměti, který je velmi komplexní a interdisciplinární, ale přesto: dokázal byste vybrat jeden faktor či technologickou změnu, která momentálně nejvíce ovlivňuje to, jak pracujeme jako společnost s pamětí?

Asi bych upozornil na fakt, že umělá inteligence může zcela změnit naši minulost a to, jak ji vnímáme. Co bylo na paměti lidského? Naše prožívání – to, co a jak jsme uchovávali. A nyní se naše identita nebo minimálně její část proměňuje, protože ji prodáváme a replikujeme v neživých subjektech – strojích či mrtvých tělech nebo jak tomu chcete říkat. A to zcela proměňuje i lidskou paměť, protože najednou je tu potenciál jakéhosi života až za hrob. Máme možnost vytvořit sebe samé, další já, která mohou fungovat už nyní v žité přítomnosti, stejně jako po našem odchodu. Naše identita může být rozštěpena, pokud umožňujeme neživým subjektům a našim reprezentacím mluvit a jednat naším jménem. Vzniká pak velmi odlišný koncept paměti, pocitu sebe samých a identity. Mluvíím tedy o konci lidské minulosti, protože nakonec nás „neživí“ přechází.

Vzpomínky vždy s odchodem lidí a celých generací mizely, ale nyní jsme konfrontováni s tím, že se tak nestane, protože můžeme vytvořit verze nás samých, které by mohly existovat věčně. A s tím jsou samozřejmě spojené nejružnější etické problémy – tyto verze mohou být hacknuty, zmanipulovány, transformovány. Například v Japonsku řeší organizace sdružující lidi, kteří přežili atomové útoky, jak bude s jejich odkazem naloženo po jejich smrti, protože všichni už jsou velmi staří. A tyto organizace mají mimo jiné velký strach z generativní umělé inteligence, takže s ní zkoušely i experimentovat. Pomocí chatbotů a komplexních sad otázek se pokoušely vytvořit něco jako avatara přeživších. Ale i kdyby se jim podařilo vytvořit tu nejdokonalejší možnou verzi, tak i ta může být hacknuta a změněna. A jejich poselství, že je nutné zabránit jakémukoli dalšímu použití nukleárních zbraní, může být použito k naprosto opačnému účelu. Na jedné straně tak panuje ve společnosti velký strach z AI, protože se lidé obávají jejího zneužití, ale na druhou stranu se s ní masivně experimentuje, investuje se do jejího prudkého rozvoje, a to právě do technologií umožňujících duplikaci našich já a našich vzpomínek. Je to proces, který může být nebezpečný, ale už se rozjel a teď už půjde těžko zastavit, protože vše se děje velmi, velmi rychle.

ZAHRADY Z KRAJE ZIMY

Soubor textů Dagmar Urbánkové zaznamenává období, kdy zahrady zdánlivě přestávají být zajímavé: listí opadá, barvy se ztrácejí a vše se oddává spánku. Autorka ale v krátkých prozaických útvarech, které volně přecházejí do veršů, nachází minimalistické kouzlo tlení, rozpadu a zastaveného času.

Botanická zahrada Praha Vinice sv. Kláry

To se u nás málo vidí – tak široký terasovitý rádius plný jižanských černých hlav. Vinné révy. Skruty a zuby. Seshora svah vypadá jako obrovitá krojová suknice, prostě zdobená řádky. Nebo jako ochranný límec pro psa. Dnes zrovna pod šedými mraky, které nesou sníh. Nevypad z nich, a ony nadité plují dál. Odkryly sirný svítivý podklad nad sebou a celý svah rázem žlutě rozkvet. Proměny se dějí rychle, na kopci to bliká, přehánky.

Réva je i není vysoká. Není to ani les, ani keř, nemá to listy, něco má dráty, drápy. Momentálně je vichř, s „vertiko“ zkrouceninami to ale nehne. Viniční domek pode mnou rozvažuje šílené větrné proudy, půlí je, za domkem se zase spojují a uhánějí nad Palírku. Bílé stěny stavby a vybledlá šindelová střecha slouží jako projekční plátno mrakům a sem tam prolétnuvšímu listu Ginkgo biloby. Ten je tu nedaleko. Jako kovová, dávno bezšatá socha. Giacometti. Kdyby trochu přibral. Tady listy stromům ulétly nejspíše už v září.

Je to jiný kraj než u nás dole.

Ve svahu pod hlavami rév půdu nepravidelně posypali černošedou břidlicí. Někdo. Vypadá tak. Větší kameny jsou pomalovány žlutými a šedými pruhy. Anebo z nich vyvěrají. Kameny mají ostré hrany. Drsný rol zjemňuje plstěné divizny, leží všude možné – vyskládané podšálky jsou základy květen pro příští rok.

V údolí plave Trojský zámek. Bez listí listnáčů ze všeho zůstávají kostry – budov, zidky, parku. Labyrint z buxusu (nebo je to bučina?) je shora tak jednoduchý. Neztratila by se. A díky dnešnímu osvětlení na dosah.

V cípech hvězdicové výsadby malé jabloňové sady. Všechno je narysované a jednoznačné. Výstavba. Vítr stále odfukuje mraky a smog, aby bylo vidět lépe. Vltava za zámkem je proti všemu malá, je to strouha. Podívaná.

A dole na silnici začali větrem vlát i psi.

Rostlinná společenstva

Ve svahu výše se nacházejí rostlinami a půdou vymezené celky, biotopy různých druhů a pojmenování:

Bílé stráně
Tady rostou stepní druhy sprašové či kamenné stepi. Obvyčejně je zde výprah. A sucho, i když prší.

Volovec, krvavec, pumpava, devaterka, čistec

Archa Bohemica
Toto místo zastíňuje ořešák s kolečkem opřeným o kmen a je tu zastoupena trojská stepní květena:

škarda, máčka, ožanka houk, bytel, silenka, vraneček, violka, bělička, kozinec

Středoevropské slanisko
Nelesní mokřadní společenství, které „vyžaduje pastvu“. Slanisko je holofyt. Holobyť.

Mohou zde růst jen rostliny, které snášejí nejvyšší zasolení:

šíšák, ledenec, skřipinec, hadí mord malo-
úborný, blešník, starček

Hadce Čech a Moravy
„Hadec je serpentinit, mívá černou až zelenavou barvu a šupinovitý vzhled jako hadí kůže.“

Mnoho hořčíku, není zde konkurence. Sem tam něco. Pod jabloní.

Prha, arnika, sleziník, rožec, tamka, kukuřička Smejkalova, chrpa čekánek, kostřava, česnek šerý, silenka, trávnička, hadí mord rakouský

A podél chodníků růže zabalené na zimu. Nejsou to lampy? Ne, dopravní značky.

Japonská zahrada

Do Japonské zahrady vstupují s kávou. Uctívě, a co krok, to jiný velký plochý kámen. Žádné drobení. Jsem za brankou. Míjím černé kamenné „bufetové stolky“ a na jeden kávu odkládám. Pod stolky asi v sezóně někdo bydlel, píší: Libora měňavá, fíkus, jilm vaz, cypřišek hrachonosný, habr korejský. Víc se nad těmito dřevěno-kamennými prvky nezamýšlím, teď je na nich i pod nimi prostě prázdné a jen ta káva.

Pomalou přijdeme (já a dvě staré paní) k barevnému keři. Nikdo nemluví. Díváme se na krásnoplodku japonskou (Heavy Berry), na jejich větvičkách jsou dozrálé metalizované fialové korálky. Plody. Nejdou navlékat. Jsou to cukrářské perličky. Tahle senzace nemůže být skutečná, barva a lesk jsou tak vzdálené našim místním zahradám. To je, proč by měl člověk cestovat, aby uznal, že je normální, když na keřích rostou maršmelouny, mince nebo volská oka. Estetický zážitek umocňuje fakt, že větve jsou bezlisté – keř je vizuálně nekomplikovaný, má jen dvě barevné složky.

Stojíme a díváme se. Stojíme a díváme se. Nikoho nenapadá si čichnout. Napadá mě to až doma, přeci to ale nebyl květ.

Pak jsou hned poblíž dva keře podobného názvu: krásnoplodka vidličitá. Větvičky jsou také olepeny perličkami, zde ale bílými. Metalíza.

S dámami jsme se rozdělily, já se dívám na keř napravo, ony nalevo. Myslím, že plody jsou polystyrénové a potěškávám je. Vůbec nevím, jestli jsou lehké, anebo těžké. Chtěla bych je rozmáčknout a zjistit, co je uvnitř. Mohlo by to například lepit, nevábně vonět, barvit, případně explodovat. Neudělám to, babičky se dívají.

Za krásnoplodkami je nízký javor, drobné hořící lístky po zemi. Strom pelichá. Kombinace oranžové s fialovou je smrtelná.

Hluk narušuje ticho sběrače listí, je to stroj a jede i na nejužší cesty, projíždí kolem mě a vyfukuje vůni pryskyřice. Chci se od traktoru vzdálit, ale stroj jede za mnou. Dělán zákruhy, vstupuju na trávník, podcházím stromy – pořád tu je. Zastavím se. Ztrácí se mnou trpělivost, předjíždí mě.

„Ruční sběrač“ sbírá listí do černých pytlů, nosí je přes rameno a skládá na chodník. Tam také leží stočené bambusové ploty.

Do řevu motoru: Kolik máš těch pytlů? Tři a tři. Co? Tři a tři! Kolik? Šest.

Pod borovicí bonsai rákosovka velká dřín lékařský okraji plodů svítá kořenům višně Goudomovy rostou hadí hlavy Schmee záhada rohoží na chodníku přibývá

Dagmar Urbánková (nar. 1972) je ilustrátorka, básnířka a scénografka. Je autorkou knih pro děti (*Byl jeden dům*, *Chlebová Lhota*, *Cirkus ulice*, *Maškary*, *Už měkoně vyvádějí*, *Světozor*; *Případ pro psí játra ad.*), básnických sbírek (*Ta hlava větru vypadá jako pes*, *Otec seče trávu*, *Dům aj.*), próz i povídek. Naposledy vydala prózu *Umřel Brežněv* (Revolver Revue 2022).



Dagmar Urbánková



Ilustrace Dagmar Urbánková

jiná krásnoplodka fialová je ještě víc obsypa-
ná vánočním příběhem
jeřáb zabalený v jutě?
Vistárie škrtí altán
svazek vysoké ozdobnice je přepásán čer-
ným popruhem
pořídít parte
cedulky pobožené
sběrač listů cedule sbírá a zapichuje je, kam
ho napadne – svidu nazval ptačím zobem

Stará Japonka s kabátem s kapucí s kožeši-
nou zvedá nejhezčí javorové listy a dává si je
do kapsy. Je nenápadná, schovaná v oblečení.
Nejspíše tou dobou
ve svém Japonsku.

Liché skupiny prvků.
Jeden pán upravuje hráběmi kamínkovou
suť pod bonsajemi, pěti bonsajemi, píše do
křemenů stále stejný vzkaz, jako by upravo-
val stadion. Dráhy pro sprintery.
Ptám se ho, jestli má úprava nějaká pravidla.
To ano, ano.
Víc nic.

Zahrada RM a RS
(nenachází se v areálu Botanické zahrady Praha)

Malá zahrada plná stezek. Vyrážím a hned
zastavuju – v černém koberci z obrovských
kruhových listů. Spadly nejspíš už před pár
týdny, jsou bezvládné, nacucané vodou, jsou
půlnoc. Tlustá vrstva. Zvolna se procházím

bahnem toho šera. Beru jeden list – asi tak
půlkilový, je to kus masa, ryba, ploutev, list
prohlížím, rozpadá se, drobtý zahazuju. Ten-
to podivuhodný listnáč sousedí s vytáhlými
bambusy a z jejich vztahu vyplývá, proč černé
listy působí tak velce. Bambusové jsou drob-
né a je jich jako deště. Mrholení.
Bambus přechází zimu (možná zimu vítá –
zeptám se ho) zelený. V zahradě RM a RS je
více druhů těchto stromů, chci se zeptat RS na
přesný název, ale je v domě. Jediné, koho v tom-
to ztemnělém povětří zajímá florální tvarosloví
v síťoví větroví
jsem já a kočka.

Bambusový les. Svítí oranžové kmeny z kovu.
Bambus zpívá listům, šustí už jen od pohledu.
Igelit. Část stezky vede tmou.
Míjím metasekvoji, opadavý strom. Slovo
metasekvoje. Předpokládám, že je to nadsek-
voje, nadstrom(ka).
Kvoj, kvoj, kvoj.

Vedle
na neznámých nazelenalých kmenech
choroše piškoty.

Postávám u mišpule. Teď je přesně ta doba,
kdy plody přešly mrazem a jsou z nich dže-
mové jednohubky. Hruštičky mají hrubou
kůži, něco připomíná, nemůžu přijít na to,
co. Vím – jsou to hrušky šedule.
Došlo mi to teď,
když jsem jednu
koupila v Lidlu.

Zdá se mi, že kůže mišpule je adept na vývar
k přípravě inkoustu. Musí pustit nějakou
hněd, není možné, aby ne.

Průhledy mezi bambusy zasvítily břízy. Bělo
bělo bělo koré. Kmeny mají oči, několik nad
sebou – jako sochy Šivy. Sledují černé jezírko.
Riziko. Padají do něj. I plavou – když voda zče-
ří list. Anebo když se pohne reklamní červe-
nobílý nafukovací míč České spořitelny, který
stojí na hladině v zadní části jezera.

Do výhledu zasahuje mladá magnólie s pupe-
ny. Teď?
Mezi voliérou a magnólií roste fíkovník, lis-
ty popálené, plody zelené – chutnal je mráz,
dají se ale ještě jíst i člověkem, uvnitř čer-
vené, cukru málo. Vše, co na větvích visí, je
znuděné.
V dálce za plotem domy, ani jsem nevědě-
la, že tam jsou, v létě za zahradou nebývá nic,
bývá neproniknutelná.

Vypadá to, že poblíž voliéry s andulkami
a zebříčkou proběhla nějaká sklizeň, na hro-
mádce leží tyče k rajčatům, jsou použité.
Záhony napěchované listím a větvemi, poblíž
ořezaná růže svraskalá. Na jabloni zmenšená
jablka, na jedné její větví zavěšené zrcátko –
mořská nemoc. Dřevěný dětský domek v dál-
ce je menší a menší, pomalu ho polyká bez
(nebo jiná chroština). Děti z domu majitelů
jsou už velké – také kvůli nim
se domek zmenšil.

Hůlky bambusů a žebř opřené o starou třešeň,
pohozená síťka. Na vybírání čolků? V listí se
dají najít chomáče něčeho jemného, což může
být několik třesavek zakleslých v sobě. Nebo je
to prořídilý kokosový oblázek z pláže. Beru ho
do dvou prstů a pokládám na cihlu. Naštěstí
nefouká, jinak by tu už nebyl.
Na exotickém keři, jehož název zapomněli
RM i RS, je mnoho pavučin – bez nich by se
keřík jistě rozpadl. Nitě pavučin jsou orosené –
proto jsem si jich všimla.
Platan nevydává hlas. Domky s křesly, plůtek,
plůtek, a ne zas.
Některé listy některých rostlin jsou z netka-
né textilie. Originální.
Chodím a nemůžu najít konec. Ničeho.
Fíkové listy – tlapy lvů.
Tato zahrada je ZOO. ZOO rostlin. FLOO ZOO.

„U plotů máme ostnaté multiflóry, nedaří se jim
vyrůst. Proti zlodějům.
Růže potřebuje slunce.
Vysoká a rostoucí i přes bambusy je himaláj-
ská omejská.
Půdokryvné čajové.
Azalka.
Růži sivou tu vysadili ptáci,
tahle je Zachráněnka.
Růže kaštanové.

Bambusy? To máš těžký, dva rody máme:
Phyllostachys (lístoklasec) a menší rod Far-
gesia nízký s malým listím.
A úplně vzadu
vzácný keř.“

PLATO

Barbora Lungová: Charisma

Umělkyně: Barbora Lungová

Ostrava – Ostrava zpáteční

Vystavující: Aneta Beranová, Martin Kubica, Dagmar Lasotová, Jiří Marek, Nikola Rácová Katarína Szanyi, Tomáš Teper, Anna Treterová, Jiří Volejník

Umělci: Lech Wilczek a Jan Hošek
Spolupráce: Jan Albert Šturma

Prales, zahrada a zed'

17.10.2024 –
26.01.2025

PLATO
městská galerie současného umění
Porážková 26, Ostrava
www.plato-ostrava.cz

PLATO Ostrava je příspěvkovou organizací statutárního města Ostrava. **OSTRAVA!!!**

Cancelled Culture

Zpráva o stavu nezávislé kultury v Berlíně

Loni na podzim vyšlo najevo, že se Berlín chystá dramaticky omezit financování kultury. Opatření se týkají především menších organizací, které se věnují práci na pomezí inkluze, antirasismu a kulturního vzdělávání. Proč chce vedení města zadusit různorodou kulturní scénu a jak to souvisí s potíráním solidarity s Palestinou?

ANKA HELFERTOVÁ

Na konci listopadu loňského roku se na veřejnost dostal seznam berlínských projektů a kulturních zařízení, jimž mělo hrozit, že od Nového roku přijdou o zdroje z městského rozpočtu. Pozoruhodné je, že ačkoli v hlavním městě Německa na kulturu připadají 2,1 procenta rozpočtu, podíl krácení peněz pro kulturu dělá třináct procent z celkových škrtů pro rok 2025. Škrty souvisí s masivní úpravou dvouletého rozpočtu, který byl schválen vládnoucí koalicí CDU a SPD už na konci roku 2023. Starosta Kai Wegner (CDU) v rozhovoru pro týdeník Die Zeit prohlásil, že třeba taková prodavačka v supermarketu nechodí často do opery, takže není důvod, proč by ze svých daní měla operu financovat. Podpásový výrok ilustruje, jak se současné vedení města snaží svou politiku pro horní jedno procento kamuflovat laciným populismem.

V prosinci schválený rozpočet Hamburku pro období 2025–2026 naproti tomu ukazuje, že neúměrně brutální zásahy do financování kultury nejsou nezbytně nutné – prostředky na kulturní aktivity se zde dokonce o jedenáct procent navýšily. Dobře to vystihl hamburský radní pro kulturu Carsten Brosda, jenž se nechal slyšet, že pokud opravdu prodavačky do opery chodí málo, měli by se lidé zodpovědní za kulturní politiku zamyslet nad tím, jak operu podpořit, aby prodavačkám nabídla něco zajímavého. Faktem navíc je, že berlínská operní scéna ve skutečnosti o dotace nepřišla.

Fronta na sympozium

Poslední listopadový víkend proběhlo v berlínském prostoru Spore Iniciative sympozium Cancelled Culture, zaměřené na zhoršující se situaci německého kulturního prostředí. Dlouho připravovaná akce, jež reflektovala i rozmáhající se cenzuru a nemožnost vyjadřovat se kriticky k politice Státu Izrael, dostala díky čerstvě zveřejněným informacím o krácení berlínského rozpočtu novou dimenzi naléhavosti. Obrovský zájem o akci – spousta lidí se vůbec nedostala dovnitř – potvrdil, že tolik prostoru se tématu dostává velmi zřídka.

Spore Initiative je soukromá instituce, která se zaměřuje na klimatickou spravedlnost, ekologickou regeneraci a vzdělávání. Sídlí na živé Hermannstraße ve čtvrti Neukölln, kousek od zastávky S-Bahnu a bývalého letiště Tempelhof, bezprostředně vedle parku, který byl done dávna ještě hřbitovem. Elegantní dům s fasádou z červených cihel-zvonívek a červeného

betonu, který navrhlo berlínské studio AFF Architekten, se veřejnosti otevřel v dubnu 2023. Za nadací stojí Schöpfung Foundation, nezisková organizace podnikatelské rodiny, která zbohatla prodejem textilu a zásilkovými katalogy, ale také investicemi a klasicky kapitalistickým podnikáním. V německém prostředí je zaměření soukromé nadace na environmentální spravedlnost a dialog s indigenními společenstvími dost netypické.

Stát proti solidaritě

Vlastně je vůbec neobvyklé, aby nezisková organizace tohoto typu byla kompletně financována ze soukromých peněz. Německý stát v uplynulých dekadách podporoval celé spektrum iniciativ včetně těch, které byly velmi kritické k jeho vlastním institucím. V rychle se vyostřující situaci posledních patnácti měsíců se ovšem nezávislost na státu ukazuje být velmi užitečná, a Spore se tak rychle etablovala jako jedno z mála míst, kde je možné otevřeně diskutovat o tématech tabuizovaných většinovými médii i státním aparátem. Ačkoli vztah Izraele a Palestiny opravdu není primárním tématem této organizace, ukazuje se, že myslí otevřený kritický dialog a poskytování prostoru marginalizovaným skupinám vážně.

Mezi pozvanými hosty dvoudenního sympozia, kterého se mohl bezplatně účastnit každý, byla třeba Deborah Feldman, autorka úspěšné knihy a seriálu *Unorthodox*, syrsko-palestinsko-švédský autor a básník Ghayath Almadhoun, polská teoretička Ewa Majewska nebo britsko-izraelský architekt Eyal Weizman z organizace Forensic Architecture (viz A2 č. 1/2025), jejíž agenda využívá prostředky a metody z oblasti umělecké tvorby i investigativního žurnalismu. Přednáškový sál byl nabitý a obsazeny byly i všechny židle, gauče a koberce ve foyer, kde se diskuse promítaly.

Hudebník Nicolas Jaar podal zprávu o difamaci své osoby poté, co v říjnovém příspěvku na instagramu zasadil do širších souvislostí historii násilí na Palestincích. Vedení mnichovské Akademie výtvarných umění ukončilo jeho měsíční workshop, který v tu dobu probíhal na půdě školy, a liberální noviny Süddeutsche Zeitung o tom informovaly článkem, který podsouval, že hudebník podporuje hnutí Hamás. Jaar v úvodu debaty s umělkyní Candice Breitz a novinářem Hannem Hauensteinem zdůraznil, že jakkoli je důležité mluvit o potlačování solidarity

s Palestinou v německém prostředí, téma by nemělo odvádět pozornost od hlavního problému – dění v Gaze.

Tísnnivá předzvěst

Jednou z vystupujících byla také autorka, novinářka a kurátorka Emily Dische-Becker, která je výraznou osobností levicové scény pluralitního, progresivního Berlína. Pochází z berlínské židovské rodiny, žila v Bejrútu, píše pro nejrůznější média a je součástí Forensic Architecture. Dobrý obrázek o jejím myšlení lze získat z obsáhlého rozhovoru, který vyšel 19. prosince 2024 v anglicko-německém bilingvním online magazínu The Diasporist. Tazatelka Julia Bosson v interview připomněla skutečnost, že ke krácení rozpočtů v kultuře dochází v momentě, kdy krajní pravice stupňuje „kulturní válku“ a úspěšně ovládá témata celospolečenského diskursu: omezení financování politicky angažovaného sektoru je nepřiměřené, jedná se o disciplinární zázrak a působí jako tísnivá předzvěst. Dische-Becker, která se rolí státních institucí v případech rasistického a antisemitského násilí v dnešním Německu zabývá dlouhodobě, v tom vidí jasnou politickou motivaci:

„Když zrušíte financování sektoru, který je známý pro svůj internacionalismus a hlasitou opozici vůči německé státní politice identity ve vztahu ke Státu Izrael, umlčíte kritické hlasy, aniž byste je museli přímo cenzurovat. (...) V minulých dvou dekadách bylo možné ve světě umění kritizovat kapitalismus s penězi od miliardářů či kritizovat německý stát, a přitom čerpat prostředky ze státního rozpočtu. Odvážím se tvrdit, že to byla historicky vzato aberace a že se tahle možnost nyní uzavřela. (...) Zásadní otázka zní, jak se chovat, pokud akceptujeme, že už se nepohybujeme v paradigmatu liberální demokracie. (...) Ve chvíli, kdy vám přežití na kulturní scéně nezajistí ani to, že držíte jazyk za zuby, se konsenzus mlčení rozpadá, což může vést i k tomu, že začínají vznikat příležitosti pro nové typy organizování a solidarity.“ Podobný realismus vůči stávajícím podmínkám i pohled dopředu také pěkně shrnuje post z instagramu Spore Initiative, v němž je uplynulý rok bilancován jakožto „rok ve znamení ztráty, zármutku a popírání, ale také rok posílené solidarity, rozvíjených dialogů a vzájemného učení. Je třeba nadále pěstovat solidaritu.“

Autorka je umělkyně.



Ke krácení rozpočtů v kultuře dochází v momentě, kdy krajní pravice stupňuje „kulturní válku“. Foto Anka Helfertová

Emergency.
Přípravy na budoucnost
Dům pánů z Kunštátu
11. 12. 2024 – 16. 2. 2025



EMERGENCY.
PREPARING FOR THE FUTURE
House of the Lords of Kunštát
www.dum-umeni.cz

Proč se dnes zabývat teologií?

Nad novou knihou religionisty Jana Motala

Kniha esejů Radikální teologie představuje myšlení v českém prostředí nepříliš známých křesťanských teologů a teoložek. Ti se snaží znovu promyslet křesťanství z různých genderových a sociálních perspektiv, nebo hledají jeho průniky s levicovou teorií.

TOMÁŠ SIXTA

Teologie je podle učebnicových definic věda zabývající se racionální reflexí náboženské víry a světa z pozice předpokládající Boží existenci. To může vzbuzovat oprávněné podezření mezi těmi, kdo její východisko nesdílejí – zvláště v zemi vyhlášené svou nízkou přichylností k institucionalizovanému náboženství. Jednu z jejích smysluplných poloh ukazuje nedávno vydaná kniha filosofa a religionisty Jana Motala *Radikální teologie*.

K čemu je teologie?

Už v roce 1994 jeden z významných současných sociologů náboženství José Casanova konstatoval, že „náboženské tradice na celém světě odmítají přijmout marginální a privatizovanou roli, kterou jim vyhradily teorie modernity i teorie sekularizace“. To v praxi znamená neustálé politické či vlivové ambice zejména výše postavených církevních představitelů, před nimiž je třeba se mít na pozoru.

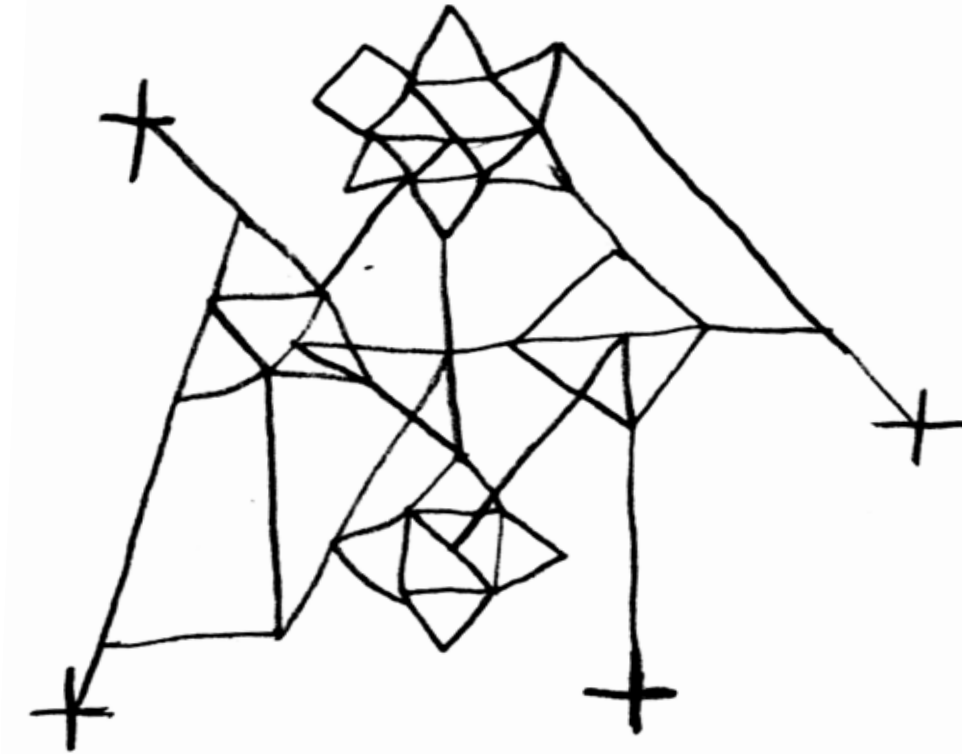
I z letmého pohledu zvenčí je navíc patrné, že se v křesťanských církvích odehrává řada konfliktů. Ty svědčí o určité proměnlivosti a pluralitě, které jsou pro toto náboženství typické od jeho počátku. V těchto kontextech se ukazuje teologie jako podstatný nástroj k rozlišování životnosti, inspirativnosti či naopak škodlivosti jednotlivých vnitronáboženských proudů, který může být důležitý zvláště v kontextu země, jejíž náboženské špičky nepředvádějí nijak oslnivou snahu o udržení zbytku věřících. Právě v tomto smutném kontextu některých aspektů českého křesťanství, jež je dnes už jen stěží možné omlouvat přerušením vývoje za komunismu (kdy byla církev ve skutečnosti mnohem méně zastydělá), je třeba přinést alternativní vize víry a křesťanství. O to se pokouší kniha Jana Motala.

Radikální teologie předkládá sedm esejisticky laděných kapitol, které pojednávají o osmi výrazných osobnostech křesťanského myšlení od šedesátých let do současnosti. Jejich radikalita je pak odvozena od latinského slova *radix* (kořen). Všechny autory a autorky totiž spojuje hledání kořenů otázky Boží existence, což souvisí i s jejím zpochybněním poté, co Friedrich Nietzsche vyhlásil smrt Boha. Jednotlivé osobnosti pojí také radikální kritika moci, vědomí hodnoty člověka a jeho zodpovědnosti za svět, odvaha zpochybnit dosavadní základy teologie a hledání způsobů transformace křesťanství směrem k větší politické, sociální a environmentální angažovanosti. Důležitým východiskem pro stanovení hranic radikální teologie je pro Motala myšlení amerického teologa Thomase J. J. Altizera, spoluautora knihy *Radical Theology and the Death of God* (Radikální teologie a smrt Boha, 1966), která dala název kategorii, pod níž jsou titi různorodí teologové a teoložky řazeni.

Je třeba ocenit, že Motal hned v úvodu své knihy přiznává vlastní názorovou pozici a záměrně volí „muže i ženy různých národností, barvy pleti i sexuální orientace“. Základní otázka, s níž se k jejich dílu obrací, zní: „Jak lze dnes být radikálním křesťanem, a přitom nepřispívat k útisku, dehumanizaci a násilí? Jinými slovy: jak neopakovat to, za co jsme jako křesťané právem kritizováni?“ Důležitá také je, že mnoho osobností, které v knize najdeme, se dočkalo rozsáhlejšího představení svých myšlenek v češtině vůbec poprvé.

Kritika moci

Každá kapitola je označena jménem myslitele a hlavním tématem, jemuž se věnuje. První pojednání s názvem Pokoj se pojí s teologem a aktivistou proti válce ve Vietnamu Harveyem Coxem. V jeho očích se křesťanství stalo příliš spiritualizovaným a mělo by se vrátit více „do světa“. Náboženské pojmy by se opět měly vztáhnout k politické realitě: chceme-li hovořit s Bohem, musíme se zabývat světem, píše



Ilustrace Jakub Hrdlička

Cox. A jak uvádí ve svém slavném výroku, který je polemikou s přístupem, jenž upřednostňuje kontemplaci a devocionální stažení ze světa: místem křesťanské bohoslužby je svět. Obrat k tomuto světu, tedy sekularizaci, Cox nepovažuje za tragédii pro křesťanství, ale naopak za naději. Motal rozpracovává i další Coxovy myšlenky. Například prvotní hřích chápe americký teolog nikoli jako pychu, ale jako apatii, jako touhu po „klidu na práci“.

V podobném obratu ke světu pokračuje i německá teoložka a farářka Dorothee Sölle, od níž existuje v českém jazyce uchvacující výbor básní *Daruj mi dar plačícího boha* (2019) i několik teologických spisů. Sölle bývá nezřídka v české teologické literatuře označována za radikálně levicovou teoložku, aniž by však její myšlenky byly detailněji popsány. Motal se její teologii věnuje poctivě: představuje pro její myšlení klíčovou starozákonní metaforu egyptského zajetí, které je podle autorky analogické se situací současného člověka, přivýknuvšího na cynický individualismus a kapitalismem pohaněný hédonismus, jenž je „potlačením lidské duše“. Víra podle Sölle znamená boj s tímto cynismem.

Mezi další autory věnující se vztahu víry a polis patří François Laruelle, jemuž se věnuje třetí kapitola s názvem Povstání, a v šesté kapitole (Anarchie) pojednaný Jacques Ellul. Jejich kritika vládnoucí moci i soudobých podob křesťanství (zvláště z Ellulovy perspektivy křesťanského anarchismu) je velmi radikální, ale především inspirativní a podratná i vzhledem k aktuálnímu stavu křesťanství jak v zemích střední Evropy, tak ve Spojených státech amerických.

Kniha obsahuje také dvě specifitější témata, mateřství a sexualitu. Kapitola Mateřství je postavena na teologii Delores S. Williams a přináší konkrétní životní zkušenost, na jejímž základě obrací zrak k poníženým a utiskovaným v kontextu feministické teologie. Sexualita je pak pojednávána na základě textů Theodora W. Jenningsa a přináší alternativní, ale zároveň v liberálním prostředí u nás již známé křesťanské pojetí sexuality, které je odlišné od jejího obvyklého tabuizování jako místa pokušení a hříchu a od pojetí, jež nepripouští jiné než heterosexuální vztahy.

Kontroverzní epilog

Možná nejkontroverznější z celé knihy je epilog, do něž Motal zařazuje rovnou dva autory: Slavoje Žižeka a Johna Milbanka. Ačkoli dialog těchto dvou myslitelů dobře ilustruje sblížování současného radikálního křesťanství a levicové filosofie, Milbank není, jak uvádí Motal, jen tím, kdo chce zachovat prorockého a kritického ducha křesťanství, ale je také hlavním

myslilem a představitelem hnutí tzv. radikální ortodoxie. To bývá právem osočováno z teologického triumfalismu a neochoty vést dialog se společností, jak na řadě příkladů ilustruje teolog a publicista Jakub Ort ve svém textu *Křesťanská metafyzika jako lék na nicotu? Radikální ortodoxie a její kritika postmoderní filozofie*, jenž vyšel v roce 2018 v odborném časopisu Teologická reflexe.

Zde se snad jedinkrát projevuje fakt, že Motal není původně teologem. To by mu zároveň umožnilo i některé další autory šířejí rámovat a dát knize větší plynulost. Nicméně přiznaně volnější definice tématu i žánru mu ponechává možnost výběru osobností, které ho – jak explicitně přiznává v úvodu – zjevně oslovují, což dodává knize spád i energii. Na druhé straně publikace pokulhává, pokud jde o zvyklosti odborného stylu. Poznámky pod čarou jsou například číslovány neobvykle na každé straně nanovo, což je při čtení i případném citování nepraktické a rušivé.

Čtenáři se také může při čtení vybavit kritika českého teologa Martina Kočího, jenž nedávno pro web Věda a výzkum kritizoval českou teologii jako „překladatelskou vědu“, založenou na převádění toho, co si akademici přečetli v zahraniční literatuře, a neschopnou přijít s vlastními tezemi. Pro české prostředí, v němž toho ze současné teologie pohříchu mnoho nevychází, je však Motalovo pře(đ)kládání velmi ozdravné. A to i přesto, že kniha v některých pasážích skutečně připomíná výpisky z četby.

Právě Kočí, který se stal před čtyřmi lety laureátem ceny za nejlepší evropskou teologickou knihu, postuluje tezi, že žijeme v době, která už není křesťanská, ale ještě není zcela nekřesťanská, což vyžaduje nové promyšlené úlohy tohoto náboženství. Tuto myšlenku s ním sdílí i Motal. Jeho kniha k tomuto hledání může přispět. Přináší do českého prostředí hlasy, které jsou důležitým korektivem konzervativního nebo opatrně liberálního křesťanského mainstreamu.

Jakkoli by kniha *Radikální teologie* mohla být formálně i obsahově uhlazenější, pozoruhodné je na ní především to, jak široké publikum může oslovit. Inspirativní je jak pro levicové intelektuály zajímající se o náboženství a spiritualitu, tak pro nábožensky založené lidi se zájmem o levici a kritiku moci. Zároveň ji lze doporučit všem, kdo se zajímají o současnou teologii, k níž toho v našem prostředí vychází pomálu.

Autor je teolog, komparatista a člen redakční rady revue *Salve*.

Jan Motal: Radikální teologie. Herrmann a synové, Praha 2024, 232 stran.

Zvolit si perspektivu

Od Palestiny k Izraeli podle Arthura Koestlera

Spisovatel Arthur Koestler strávil v Palestině a Izraeli v souhrnu několik let. Budování židovského státu i úskalím konfliktu, který provázel jeho vznik, se věnuje v knize *Příslib a naplnění*. Autor svou kritiku míří především na britskou mandátní správu, ale i některé počiny sionistického hnutí. V jeho analýze ovšem schází pohled palestinských Arabů.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ



Židovská osadnická policie v době arabské revolty v Palestině v letech 1936–1939

Arthur Koestler (viz A2 č. 13/2023) se proslavil především románem *Tma o polednách* (1940, česky 1992), v němž jako jeden z prvních beletristickou formou demaskoval psychologické procesy, které způsobovaly, že během stalinského teroru i zcela nevinní lidé velmi často spolupracovali na vlastní záhubě. Mnohem rozsáhlejší část jeho díla ale tvoří texty autobiografické nebo ty, které by se daly označit za literaturu faktu. Po trojsvazkových pamětech a knize *Španělský testament* (1937, česky 2023), v níž autor zúročil své působení ve španělské občanské válce, vyšla v češtině kniha *Příslib a naplnění* (Promise and Fulfilment, 1949), která rozebírá dění v Palestině mezi lety 1917 a 1949.

Psychosomatická interpretace

Autor zde používá podobnou metodu jako v případě *Španělského testamentu*: v první části obsáhle líčí pozadí událostí, díky nimž mohl veskrze romantický záměr vzniku židovské domoviny vůbec nabrat konkrétní obrysy, ale také nezbytný kontext související s výkonem britské mandátní správy, sionismem i židovským osidlováním Palestiny. V druhé, kratší reportážní části pak vychází ze své návštěvy Izraele v době první arabsko-izraelské války a stejně jako v případě knihy o Španělsku hodně čerpá ze svého deníku. I u *Příslibu a naplnění* přitom platí, že Koestlerův přístup není ani čistě historický, ani politologický a ze všeho nejvíce připomíná žurnalistický esej s psychoanalytickým přesahem. Subjektem kazuistiky je tu útvar zvaný Palestina (Koestler tomu říká „psychosomatická interpretace“). Psychologizace je ale v případě non-fiction literatury vždy ošemetná záležitost – a tím spíš, když se aplikuje na konflikt – dějinné události a zároveň lze předpokládat, že by autor mohl být na celé věci osobně zainteresován. Současně ovšem platí, že tak emocionální téma, jakým je izraelsko-palestinský konflikt, se bez psychologie jednoduše nemůže obejít, zvláště s přihlédnutím ke známému klíše, že Izrael mohl vzniknout jen díky špatnému svědomí Evropanů.

Startovní čarou knihy je celkem logicky Balfourova deklarace (1917), kterou Koestler výstižně definuje jako „jeden z nejnepravděpodobnějších politických dokumentů všech dob, v němž jeden národ slavnostně sliboval jinému národu zemi třetího národa“. Uvědomuje si, že dopis adresovaný předsedovi sionistické organizace a podepsaný britským ministrem zahraničí si protiřečí, neboť slibuje „ustavení národní domoviny pro Židy v arabské zemi, ale bez ohrožení práv Arabů“. Nezastírá ani to, že jde o spor, v němž jsou

v právu obě strany (stejnou myšlenku nalezne o padesát let později v esejích Amose Oze). Koestler byl v době psaní *Příslibu a naplnění* již vyléčený jak z revizionistického sionismu, tak z marxismu-leninismu. V otázce vlastnictví Palestiny měl jasno, na čemž nic nemohly změnit ani sympatie s židovskými osadnickými pionýry, mezi něž sám v roce 1926 krátce patřil a jimž se později věnoval v románu *Zloději v noci* (1946, česky 2006): „Je pravda, že Arabové v Palestině žili pod tureckou nadvládou, ale žili tam po staletí a země byla mimo jakoukoliv pochybnost ‚jejich‘ ve všeobecně uznávaném smyslu tohoto slova.“ Zkuste si představit, že by něco podobného nějaký veřejný intelektuál konstatoval dnes v Česku.

Britské selhání

Tradiční součástí budovatelské mytologie vzniku Izraele bývá civilizační narativ, který nelze jednoduše smést ze stolu, ale také platí, že je až příliš často infikován orientalismem. Propagandistického maxima v tomto směru dosáhl v bestselleru *Exodus* (1958, česky 1991) Leon Uris. I Koestler věnuje značný prostor popisu a analýze toho, jakým způsobem židovští kibucníci zúrodnili poušť a vysušili bažiny, a na konkrétních číslech dokládá, že v době židovského osidlování Palestiny vzrostla životní úroveň, vzdělanost, ale i populace arabského obyvatelstva. Není ovšem naivní, takže to považuje za „náhodný vedlejší produkt ekonomické expanze Židů“. Palestinské Araby sice pokládá za zaostalé, zvláště ve srovnání s židovskými osadníky, kteří spojili socialistickou ideologii s mesianismem bez spasitele, ale uvědomuje si, že civilizační vzestup nemůže sloužit jako alibi pro historickou nespravedlnost, a především, že svoboda spočívá i v tom, že vám moderní způsob života nikdo nevnučuje. Palestinské Araby nicméně opakovaně diagnostikuje jako kmenovou společnost bez „absence národního uvědomění“, což může připomínat současnou diskusi o dvojstátním řešení, v níž často zaznívá argument, že žádní Palestinci neexistují čili není důvod, aby měli vlastní stát. Když v roce 1948 Koestler svou knihu psal, skutečně se zdálo, že ve srovnání s Židy, kteří ovšem neměli co ztratit, palestínští Arabové příliš uvědomělí nejsou. Po více než 75 letech okupace však nelze než konstatovat, že pod tlakem apartheidního režimu se palestinský národ rychle ustavil.

Přesto nelze říct, že by Koestlerova interpretace byla paušálně černobílá, i když jsou jeho sympatie na židovské straně. Viníky nehledá mezi Araby ani mezi Židy. Nachází je v britské

pokrytecké diplomacii, která neuváženě slíbila něco, co nemohla splnit, a pak dělala vše pro to, aby k tomu nedošlo, čímž nepřímo přispěla ke vzniku Státu Izrael, o nějž přitom vůbec nestála. Koestler tak velmi kriticky hodnotí britskou politiku, jež do Palestiny v době druhé světové války odmítala vpustit židovské uprchlíky, nechala střílet na přeplněné lodě a neváhala je vracet do zemí, kde na ně čekala smrt. Následně Britové vyklidili prostor způsobem, jenž nemohl vést k ničemu jinému než k válce. Pokud byla Balfourova deklarace vpádem nemístné romantiky do politiky, tak *Bílá kniha* (1939), kterou Židé překřtili na černou, protože jim zakazovala emigrovat do Palestiny a těm, kteří tam už byli, nakupovat půdu, byla pro změnu ukázkou bezpátevní reálpolitiky par excellence. Když k tomu připočteme skutečnost, že Británie odmítala ještě tři roky po druhé světové válce vpouštět do Palestiny ten zlomek Židů, kteří přežili šoa, a neváhala je internovat v koncentračních (nikoli vyhlazovacích) táborech na Kypru, těžko se ubránit dojmu, že Koestler si ve svém odsudku počíná poměrně spravedlivě.

Kriticky, ale bez Palestinců

Dost prostoru autor věnuje i rozboru židovského terorismu, který byl z velké části právě reakcí na represí vůči židovským uprchlíkům z Evropy. Opět přitom psychologizuje a snaží se rozlišit míru fanatismu jednotlivých organizací. Posloupnost je přitom očekávatelná: „umírněná“ Hagana, která sice židovské teroristy často sama udávala britské mandátní správě, ale jindy o útocích věděla a někdy k nim i přispívala; revizionisticko-sionistický Irgun, který se ovšem po první arabsko-židovské válce dobrovolně rozpustil; a nejradikálnější skupina Lechi, zvaná Sternův gang, která ještě v září 1948 po vzniku Státu Izrael zavraždila vyslance OSN Folkeho Bernadotta, načež byla postavena mimo zákon, avšak v roce 1949 byli všichni její členové amnestováni.

V úhrnu lze konstatovat, že Koestler se nevyhýbá často přehlíženým reáliím, ať už jde o masakr palestinských Arabů v Dejr Jásínu, jehož se dopustil Irgun spolu s Lechi, nebo třeba o vnitrožidovský rasismus aškenázů vůči sefardům a orientálním Židům, který mu neušel už v roce 1948. Nedopouští se ani přehnané heroizace Židů v první válce a spíše dokládá, že vítězství Izraele bylo dílem odhodlaných osadníků, ale také nedisciplinovanosti arabských jednotek, jimž se do skutečných bojů moc nechtělo.

Problém tak spočívá zejména v disproporcii v celé knize se až na pár sporadických zmínek nedozvíme, jak o všem smýšlejí palestínští Arabové, což je na jednu stranu u novináře, jenž se v době války pohybuje na židovských územích, pochopitelné, jenže také víme, že menší část Arabů nikam neutekla a Koestler s nimi do styku přišel. Naprosto zásadní hledisko tak reprezentuje pouze shrnutí jednoho rozhovoru se starším palestinským Arabem, který autorovi přišel kupodivu ublížený a kverulantský. To je přece jen trochu málo. Nedivme se pak, že může nespravedlnost spáchanou na palestinských Arabech označit za nepopiratelný fakt a současně líčit metody židovské kolonizace jako „poměrně férové a lidské“. Nakonec sám konstatuje, že „v boji za přežití se objektivita stává přepychem a nestrannost zločinem“. To je jistě pravda, podobná logika dotažená do extrému však mohla vést i k masakru Hamásu ze 7. října a z druhé strany k etnickému čištění Gazy izraelskou armádou, které sledujeme už více než rok.

Arthur Koestler: *Příslib a naplnění*. Přeložil Aleš Valenta. Academia, Praha 2024, 400 stran.

Budeme si pamatovat všechny?

Queer touha za holokaustu v knize Anny Hájkové

Kniha Lidé bez dějin jsou prach historičky Anny Hájkové původně vyšla v roce 2021 německy. Samotné téma vztahu holokaustu a queerness dává smysl v kontextu autorčiny předchozí odborné práce, pro LGBTQI+ komunitu však zaměření pouze na queer židovstvo dnes už nestačí.

SIMONA HENDRYCHOVÁ

Jak je možné, že toho víme tak málo o queer lidech, queer chování a queer vztazích za holokaustu? A kdo jsou tito opomíjení lidé? To jsou otázky, na něž se snaží odpovědět historička Anna Hájková v publikaci *Lidé bez dějin jsou prach*. Odpovědi povětšinou nachází v tehdejší i současné queerfobii. Tato diskriminace má za následek nejen systematické ničení záznamů, ale také to, že mnohdy žádné vůbec nevznikly.

Kniha končí tam, kde začíná – v archivech svědectví přeživších. Nedívá se už ale na způsoby, jakým se holokaust připomíná ve veřejném prostoru, ve školách, v institucích zaměřených na paměť nebo v médiích. Aktuální přesah nabízí pouze tehdy, když probírá zákaz *Deníku Anny Frankové* na Floridě, související s tím, že se začíná poukazovat na autorčinu možnou queerness.

Pro queer člověka je kniha Anny Hájkové zajímavá, protože si může přečíst příběhy několika queer lidí, kteří přežili holokaust, říct si: „Byli jsme tu vždycky“ a utvrdit se v tom, že tu také vždycky byli lidé, kteří je nenávidí. A tito lidé mají moc – nejen nad jejich životy, ale i nad jejich pamětí. Nad čím však mají moc sami queer lidé?

Marginalizace queer paměti

Vymazávání marginalizovaných komunit většinou společností je základní součástí mechanismu marginalizace, a tedy dotazy, proč většinová společnost opomíjí queer rozměr holokaustu, nemohou skončit jinde než u queerfobie. Důležitější je ptát se zevnitř: „Proč queer lidé neberou holokaust jako významnou událost své historie?“ Na tomto poli kniha naprosto selhává, protože se nesnaží, aby queer lidé našli vztah ke své historii, ale aby hlavně akademická obec našla vztah k tématu queerness.

Marginalizace je samozřejmě každodenní diskriminací, jenže v oblasti paměti se musíme podívat na systematický význam organizovaných struktur a na sebestřednost kolektivních identit. Židé jakožto vymezená

komunita a největší oběť holokaustu měli od počátku jiné možnosti pro kultivaci paměti. Výsledkem jsou filmy, muzea, události a památníky, kterými si připomínají především sami sebe. Druzí v pořadí z hlediska pozornosti jsou vojáci a dále pak elity. Queer lidé, ale třeba i romské komunity, jsou mnohem roztržitější a neměli svá místa nebo zástupce, což má vliv mimo jiné i na financování jejich paměti většími subjekty (stát, charity, mecenáši atd.). Pokud se v kterémkoli evropském městě vydáme na procházku po monumentech a místech zaměřujících se na holokaust, jen opravdu výjimečně narazíme na připomínku lidí nosících růžový trojúhelník. Příklady památníků queer obětí můžeme najít v Berlíně, Frankfurtu, Buchenwaldu, Amsterdamu nebo Tel Avivu. Je do určité míry logické, že každá utlačovaná skupina si připomíná sama sebe, a ne jiné skupiny čelící stejnému útlaču. Jak zařadit, aby si všichni pamatovali všechny?

Je záslužné, že Hájková zviditelňuje podrepräsentované téma, jenže neposkytuje další kontext systematického pronásledování queer lidí v historii ani nedovádí do důsledků selektivitu paměti. Nezdůrazňuje ani, že oběťmi nebyli jen Židé, ale i queer osoby či Romové, jelikož se zaměřuje čistě na queer židovstvo. Autorka mluví o epistemické spravedlnosti (což je v ČR poměrně neznámý koncept), zaměřením své knihy však tuto spravedlnost nenaplnuje.

Sex je nástroj moci

Fluidita queer pocitů a chování i strach z diskriminace a perzekuce zapříčinily nedostatky záznamů osob, u kterých se dá jasně říct: ano, toto je queer osoba. Queerness se dá zkoumat pouze z výpovědí nebo velmi opatrně odvodit z chování.

Stále platí, že sex je skvělým nástrojem moci. Znásilňování je válečnou zbraní a zvráceným symbolem dominance. Vydát se zkoumat „queer touhu“ právě do oblasti, kde je skoro nemožné ji odlišit od naplňování

sexuality v genderově oddělených táborech a to dále odlišit od využívání sexu jakožto mocenského nástroje, je opravdu nelehký úkol. Hájková se důsledně snaží dodržovat distinkci mezi mocenskou funkcí a sexualitou a ukázat na různorodost sexuálního chování.

Právě v oblasti chování a vztahů přináší koncept queer příbuzenství na základě „teorie kinshipu“. Ten by se, dle mého názoru, mohl nazývat jednoduše „citová vazba“ a nemuselo by docházet k takto zvláštnímu a zbytečnému vydělování. Autorka adoptuje tuto speciální kategorii především proto, aby ukázala, jak v holokaustu docházelo v důsledku rozpadu rodin k tvorbě nových typů vztahů, svazků a příbuzenství. Určitě existuje v historii bod, kdy je vydělování queer vztahů nápomocné pro zviditelňování a posilování (empowerment) marginalizované komunity. Myslím si, že dnes už je potřeba queer svazky normalizovat, a ne z nich dělat další „registrované partnerství“, což je jen způsob vytváření jinačnosti (othering).

Oběti epistemického násilí?

Kniha otevírá otázku, jak si pamatujeme holokaust a proč jsou někteří lidé, v tomto případě queer lidé, opomíjeni a vymazáváni. Vysvětlení, které přijímá tváří v tvář epistemické nespravedlnosti a systematickému vymazávání, je vysvětlením z pozice dobové queerfobie a současné krajně pravicové nenávisti. To však zdaleka nestačí k pochopení toho, proč vše kolem nás spojuje holokaust především s Židy, a už ne s dalšími skupinami, jakými jsou například queer lidé nebo Romové.

Romové a Romky v nedávné době vyhráli jeden boj o paměť – Památník holokaustu Romů a Sintů v Letech. Má kniha Anny Hájkové sílu rozvířit stejnou debatu a vyburcovat k činům i queer komunitu? A pokud ne, co ji bude mít?

V českém prostředí dnes v queer komunitě rezonují spíše nedávnější tragické události než druhá světová válka. Stále většího významu nabývá Den památky obětí transfobie (20. listopad) a především připomínání vraždy Juraje Vankuliče a Matuše Horvátha před bratislavským barem Tepláreň (12. říjen). Queer paměť je roztržitá a izolovaná na konkrétní případy. Queer lidé však nejsou zabíjeni pouze teď nebo v rámci holokaustu, ale v průběhu dějin všude na světě.

Kniha *Lidé bez dějin jsou prach* představuje důležitý dílek do skládačky queer historie, především té, jež je poznamenána strukturálním násilím. Neupírám autorce místo v oblasti výzkumu holokaustu, spíše se snažím říct, abychom „neusnuli na vavřínech“. Pro queer lidi je kniha alespoň něco, ale je to málo. Její úzké zaměření poukazuje na fakt, že nám chybí systematická queer historie, ať už každodenního života, komunit, revolucí, nebo i pronásledování a zabíjení. V ČR máme projekty jako jsou Queer Geography nebo Společnost pro queer paměť, ze kterých ale zatím nevzešla žádná syntetická historická práce.

Holokaust představuje tragickou část historie všech lidí bez rozdílu. Zviditelňováním konkrétních skupin můžeme ukázat, že na všech lidech záleží, ale také, že historii i lidem dnes na některých lidech záleží méně. Potřebujeme se dostat do fáze, kdy všichni pochopí, že „už nikdy“ znamená opravdu „už nikdy“ úplně pro všechny. Queer osoby – stejně jako všichni další marginalizovaní – už mají dost dokazování, že i ony jsou lidé.

Autorka je psychologka zaměřující se na queer aktivismus.

Alena Hájková: Lidé bez dějin jsou prach. Queer touha a holokaust. Přeložili Tereza Tomášová a Michal Urban. Akropolis, Praha 2024, 279 stran.



Jeden z památníků queer holokaustu se nachází v Sydney. Foto Koala: Bear (CC BY 2.0)

Národní vědomí a dělníci

Česká a německá sociální demokracie v Předlitavsku

I když mělo socialistické hnutí internacionální charakter, neznamená to, že by do něj nepronikaly nejružnější nacionalistické tendence. Monografie Dělníci a nacionalismus zdařile analyzuje potýkání české a německé sociální demokracie s nacionalismem na přelomu 19. a 20. století.

VOJTĚCH ČURDA

V současnosti lze pozorovat nejen krizi, nýbrž i marginalizaci tradičních sociálnědemokratických stran ve střední Evropě. Ale také jejich přechod ke konzervativně-nacionalistickým pozicím. Česko-americký historik Jakub S. Beneš ve své práci *Dělníci a nacionalismus* zaměřil pozornost na přelom 19. a 20. století, tedy na období, kdy se v rakousko-uherském soustátí pozice sociální demokracie upevnilly, navzdory státní represí, perzekucím i vnitrostranickým krizím. V centru jeho zájmu leží vztah dělnického hnutí k nacionalismu coby jedné z dominantních ideologií, zrozených v časech kapitalistické industrializace. V mnoha ohledech se Benešovo pojetí tohoto fenoménu liší nejen od marxistického chápání nacionalismu jako nástroje, který dovádí dělnické masy na scenář, ale i od konstruktivistických teorií Benedicta Andersona, Miroslava Hrocha či Tary Zahry, které v soudobé historiografii dominují.

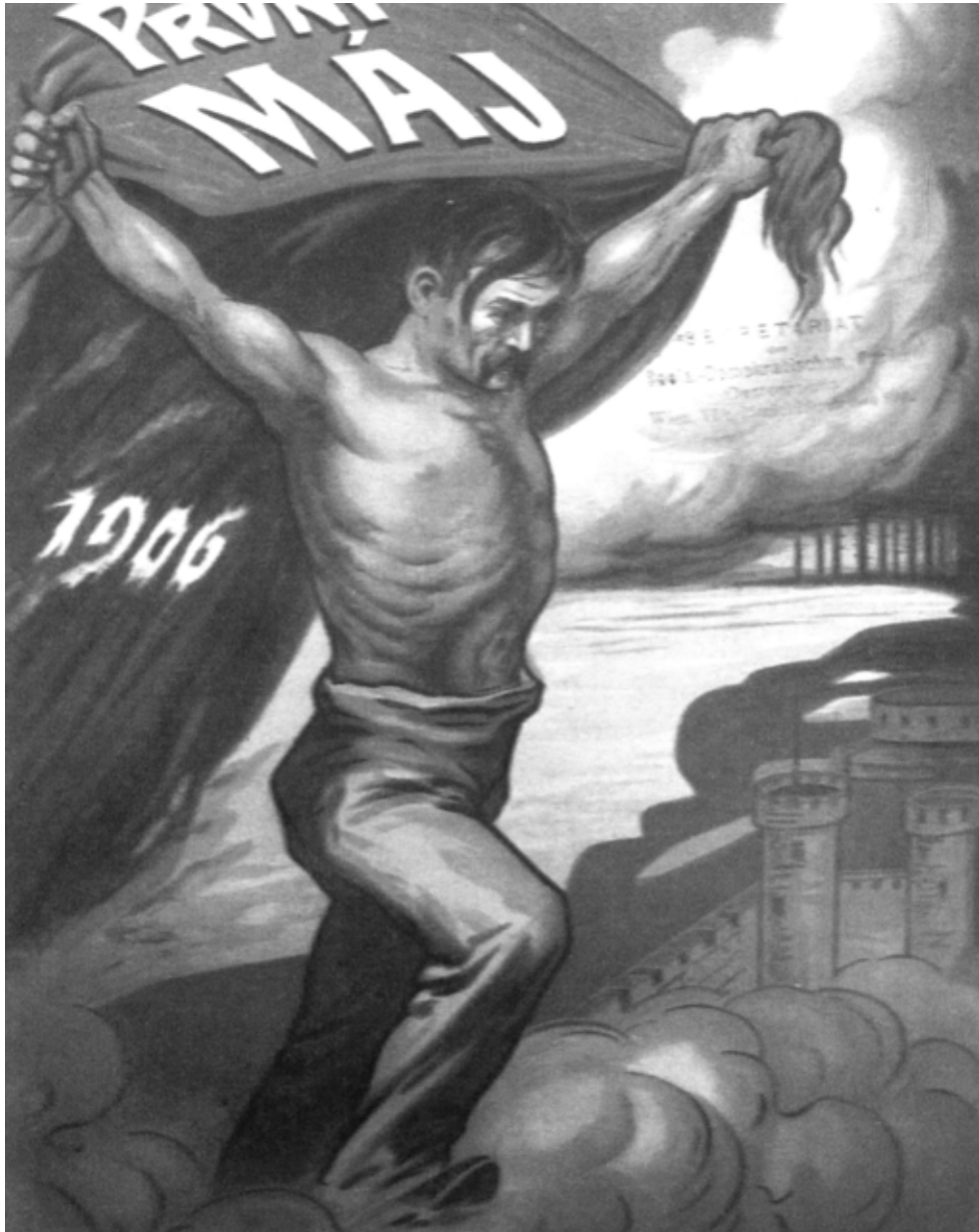
Dělníci ve svatém boji

Nejsilnější inspirací je pro Beneše přístup levicového britského historika Edwarda P. Thompsona (jehož zásadní díla dosud nejsou dostupná v českém překladu) a prací Geoffa Eleyho a Keitha Nielda. Toto pojetí chápe dělnickou kulturu jako specifický a samostatný fenomén, v němž lze spatřovat nejružnější kontradikce. Autor se zaměřil nejen na dobové politické koncepty sociálnědemokratických vůdců (především austromarxistů Victora Adlera a Bruna Bauera nebo Bohumíra Šmerala), nýbrž i na literaturu, která se v řadách dělnictva dočkala širšího ohlasu. Beneš tak upozornil na dosud opomíjená díla dělnického vzdělávání a „socialistického písmáctví“, která formovala na konci 19. století nové společenské vize.

V této lidové literatuře se podle autora nejčastěji objevují motivy prozření, obratu a vykoupení. Jedná se v podstatě o sekulární formou pojetá náboženská témata. V řadě těchto příběhů se řeší odlišnost dělnického a měšťanského prostředí i zkušenosti dělnictva se surovými exploatačními praktiky. Sociální demokracie tu vystupovala ve vykupitelské úloze kolektivní síly, která přináší nápravu vezdejšího světa. Přelomovým obdobím vstupu strany je pro Beneše období boje za všeobecné volební právo (v letech 1897–1907 za vlády kabinetu Kazimíra Badeniho), které mělo nahradit stávající systém volby podle separátních společenských kurií. V průběhu radikálních, mnohdy násilně potlačených manifestací získávala sociální demokracie důvěru širších skupin obyvatel. Kultura dělnického protestu se však nevyznačovala pouze racionálně formulovanými argumenty politických programů, nýbrž také humorem – kupříkladu zesměšňováním státního aparátu v hospodách i na veřejných prostranstvích.

Socialismus versus národovectví

Internacionální charakter socialistického hnutí vedl k tomu, že byl socialismus označován jako „nenárodní element“. V českém prostředí byl navíc považován za německou ideologii a v paměti zůstávalo i Marxovo vnímání některých malých národů jako „reakčních“



Bojovný dělník boří hradby starých pořádků. Plakát k Prvnímu máji 1906

a „nehistorických“. Autor však ukazuje, že „národní vědomí“ v proletářské kultuře existovalo, ačkoli se odlišovalo od nacionalismu středních vrstev. V klasických pracích historika Miroslava Hrocha je proces vzniku moderního nacionalismu líčen jako rezultát činnosti intelektuálních elit, který ve svých následných fázích získává podporu širokých skupin obyvatelstva. Beneš naproti tomu vnímá odlišnost národního vědomí dělnictva od představ zakotvených v měšťanské kultuře. Národovectví buržoazních stran popisovali socialističtí vůdci jako oportunistické a pokrytecké, ignorující rozštěpení společnosti. Stejně tak se socialističtí představitelé snažili svou představu národa oprostit od prvoplánového šovinismu, který dominoval především v česko-německých vztazích.

Umným způsobem si však sociální demokracie dokázala prisvojit kupříkladu husitský kult, který od konce šedesátých let 19. století využívala především mladočeská strana. Dělnické hnutí se hlásilo k táboritským radikálům jako svým ideovým předchůdcům a Husa považovalo za prototyp sociálního buřiče a revolucionáře. Jestliže byl v českém nacionalismu vyzdvihován stereotyp slovancké holubičí povahy, přihlášení socialistů k utraktivistickému odkazu naopak zdůrazňovalo politickou razanci a bojovnost. Reakcí na vylučování dělnictva ze společnosti i slavnou jubilejní výstavu v roce 1891 pak bylo uspořádání první dělnické výstavy v roce 1902. Na ní byla veřejnost seznamována s tématy, jako jsou policejní perzekuce či neuspokojivá sociální situace v dělnických čtvrtích, zároveň se prezentovaly například i návrhy alternativních forem bydlení. Historik tak ukazuje postupné vrůstání socialistického hnutí do „národního organismu“, které však bylo v rozporu s měšťanskou kulturou.

Válečné štěpení

Pronikání nacionalismu do českého i německého socialismu vedlo rovněž k vnitřním konfliktům a různicím uvnitř politických stran i odborových organizací. Poněkud stranou autorova zájmu zůstává vztah socialistických skupin k židovské populaci a projevy antisemitismu, které byly součástí vystupování představitelů středostavovské politiky. Nejhlubší krizi sociální demokracie přinesly události Velké války, které znovu obnažily česko-německé rozpory i míru loajality vůči habsburskému soustátí. Pod vlivem válečného strádání dochází postupně i k odcizení mezi dělnictvem a sociální demokracií, která zachovávala věrnost habsburské monarchii. Na konci války se aktivistická politika Bohumíra Šmerala zdiskreditovala a sociálnědemokratická vize sociální revoluce se nenaplnila. Vznik národních států po skončení války pak vyústil v definitivní rozdělení sociálnědemokratických stran podle národnostního principu.

Benešova monografie končí v okamžiku zrodu nového státu, kdy se sociální demokracie stala součástí nového politického establishmentu. Její vnitřní rozpory však přetrvávaly a nakonec se od ní odštěpila komunistická levice. Knihu lze tedy číst i jako text o neshodách, které byly sociální demokracii vlastní coby „catch-all party“, v níž se střetávaly někdy i protichůdné národní a sociální zájmy, což do jisté míry platí dodnes. Zvládne současná sociální demokracie zastavit svůj pád, aniž by se uchýlila k agresivní národovecké rétorice? To ukáže až budoucnost.

Autor je historik.

Jakub S. Beneš: Dělníci a nacionalismus. Česká a německá sociální demokracie v Předlitavsku. Academia, Praha 2024, 420 stran.

ULTIMÁTUM

Kdo pojistí naši budoucnost?

BARBORA BAKOŠOVÁ

Regiony s vyšší pravděpodobností výskytu přírodních katastrof jsou ve Spojených státech zároveň oblastmi zasaženými pojišťovací krizí. Ukazuje to nedávná analýza senátního výboru, která upozorňuje na nový fenomén související s klimatickou krizí, jenž má devastující dopady na majitele nemovitostí v ohrožených lokalitách.

Přírodní katastrofy jsou dlouhodobým a opakujícím se jevem. Klimatická krize však způsobuje, že jsou v posledních letech mnohem intenzivnější a také častější. Dříve stoleté povodně se v současnosti opakují každých deset let. Připomeňme, že v Česku jsme ničivou stoletou vodu od devadesátých let minulého století zažili již třikrát.

Hurikány, požáry nebo povodně způsobují obrovské materiální škody, z nichž se místní vzpamatovávají řadu let. Ničí domovy, infrastrukturu a veřejné služby, jejichž obnova je nákladná a vysilující. Sekundárním finančním dopadem na místní komunity je dramaticky stoupající výše pojistného. V rizikových státech, jako je Florida s častým výskytem hurikánů, pojistné v letech 2011 až 2021 vzrostlo o čtyřiačtyřicet procent a v roce 2024 o dalších jedenáct procent. Ve Spojených státech dnes nemá základní pojištění domácností zhruba desetina obyvatel a téměř třetinu škod z přírodních katastrof pojištění nepokrývá. Strmý nárůst pojistného pak dovádí mnoho domácností do finančního stresu a ohrožuje jejich schopnost splácet hypotéky. Nejohroženější jsou majitelé, které pojišťovny kvůli poloze nemovitostí nechťejí pojistit vůbec. Ocitají se v začarovaném kruhu: žijí na místě, kde přírodní katastrofa pravděpodobně v nejbližších letech udeří, ale nemohou ho opustit, protože nepojistitelný dům je v podstatě neprodejný.

Situace ve Spojených státech je předzvěstí globální krize pojišťovnictví. Soukromé pojišťovny mají v důsledku čím dál extrémnějšího počasí v zásadě pouze dvě možnosti, což dobře ilustruje právě floridský příklad: buď výrazně zvýšit cenu pojistného, nebo se z rizikových částí úplně stáhnout. Pokud veřejné pojišťovny nenabídnou lidem v ohrožení dostupné pojištění, propadne se výrazně část populace do příjmové chudoby a skončí bez střechy nad hlavou.

Ztráty pojišťoven v důsledku klimatické změny výrazně rostou. Podle studie mezinárodní koalice ekologických organizací Insure Our Future přišly pojišťovny v posledních dvaceti letech o více než šest set miliard dolarů. Pojišťovny ovšem ke zhoršování klimatické krize samy přispívají. Pojišťují totiž fosilní byznys, čímž mu umožňují dál zvyšovat podíl skleníkových plynů v atmosféře. Bez pojištění by pro majitele dolů byla těžba uhlí příliš riziková, podobně jako výroba energie z uhlí nebo distribuce ropy. Nezdá se, že by pojišťovny učinily dobře vyhodnocovat rizika svých činů.

Otázky nejbližší budoucnosti jsou jasné: Jak ochránit lidi v regionech ohrožených dopady klimatické krize? A jakou roli v tom budou hrát pojišťovny?



Paolo Cognetti
Dole v údolí
Přeložila Sára Rodová
Odeon 2024, 125 s.

Jak napovídá název nové knihy italského spisovatele Paola Cognettiho, děj se neodehrává na sluncem zalitých horách jako v jeho předchozích prózách, ale v podhůří. A poprvé chybějí autobiografické motivy: nenajdeme tu muže ve středním věku utíkajícího z velkoměsta do hor hledat ztracenou rovnováhu. Z různých perspektiv sledujeme životní peripetie tří osob a dvou psů, ale také osud lesů pod horským masivem Monte Rosa, přičemž některé postavy i reálie už známe z předchozí knihy Vlčí štěstí. Vyprávění nás zavádí do doby, kdy Fontana Fredda ještě nebylo lyžařské středisko, ale už se připravoval jeho projekt, kvůli němuž měly být obětovány staré lesy. V okolí řadí zabiják psů, hlavní hrdinka čeká dítě s policistou z lesní stráže, který se snaží vypořádat s náklonností k alkoholu i se svým divokým bratrem, jenž přijel z Kanady kvůli dědictví po jejích otci. Jako své inspirační zdroje Cognetti v nezvykle mnohomluvné „poznámce autora“ uvádí album Nebraska od Bruce Springsteena, filmy noir, díla Raymonda Carvera a Flannery O’Connorové a v poslední kapitole Bitva stromů aktualizuje stejnojmennou báseň ze 6. století od velšského barda Taliesina. V ní vrcholí ekologická linie knihy, potažmo celého autorova díla, kritizující drancování přírody (na její úkor vznikají sjezdovky a opulentní horská centra, vykácené dřevo se posílá do Číny, říčky stékající do údolí otravují neznámé jedy) a odpojení člověka od jeho kořenů. Celou zápletku shrnuje povzdech jedné z postav v závěru knihy: „Jestli je na týhle zemi nějaký zlo, můžeme za něj jenom my.“

Karel Kouba



Petra Klabouchová
Ignis fatuus
Host 2024, 335 s.

Kniha Petry Klabouchové Ignis fatuus se přiznaně veze na sílící vlně karikovského hororu. Román pojednává o fenoménu útočících ohnivých světýlek v okolí říčky Křemelné, o jehož existenci lze najít doklady v šumavské lidové slovesnosti. Děj se odehrává v době normalizace a autorka adaptuje moderní legendu, podle níž se tento podivný světelný úkaz vypravila zkoumat vědecká výprava. Příběh vyprávěný bioložkou Květou má podobnou strukturu jako Karikova Trhlina: skupinka lidí se vydává na odlehlé místo, v jehož okolí se dějí podivné věci. Tentokrát se jedná o uzavřené příhraniční pásmo. Vědci se mezi sebou znají pouze krycími jmény, protože celou akci organizuje ministerstvo vnitra, respektive StB, a součástí skupiny je i armádní psovod, který skupinu hlídá, protože státní hranice je příliš blízko. Členové výpravy si s sebou přinášejí svá osobní traumata, která se jim zjevují v neproniknutelné šumavské mlze. Příběh začíná docela slibně, záhy ho však autorka zabíjí tím, že mezi jednotlivé kapitoly vkládá části vyšetřovací spisu. Problém je, že text spíše než strohý policejní dokument připomíná zápisky zmateného badatele. Navíc se zde probírá změt témat od Keltů přes vysídlené Němce a vraha Roubala až po Ďatlovovu výpravu. Autorka tak vytvořila guláš všemožných pověstí, legend, báchorek a spekulací, v nichž se čtenář ztrácí jako v šumavské mlze. Kdyby se Klabouchová držela jednoho tématu a uvěřitelněji pracovala s dobovými reáliemi, mohl vzniknout docela dobrý horor. Takhle ale jde jen o zmatenou napodobeninu parazitující na módním žánru.

Eduard Štěpař



Marek Dobrý
Milostný chorobopis nekonečného dospívání
Bookla 2024, 296 s.

Bývá zvykem současných literárních recenzentů přehlížet knihy, které vycházejí vlastním nákladem, nebo dokonce v ekologičtější variantě „on demand“, tedy tiskem na vyžádání. Touto cestou se již podruhé vydal vystudovaný bohemista a dnes úspěšný marketér Marek Dobrý. Jeho Milostný chorobopis nekonečného dospívání se odehrává v komorním prostředí pražského Jižního Města, kde skupině dětí náhle ze života zmizí oblíbená kamarádka. Vedle dětských postav Dobrý zachytil stereotypní chování dospělých a až karikaturně zobrazil úspěšnou kariéru místního grázla. V románu výrazně pokulhávají dialogy – na čtenáře se často sypou jako vodopád slov z úst jedné univerzální postavy vzdorující času. Tento neduh je však příznačný i pro mnohé dlouhodobě oceňované autory. U Dobrého je sympatické, že si na nic nehraje, jistá povrchnost knize spíše sluší. Pravděpodobně ví, že nabízí přetvořenou a po jazykové stránce zjednodušenou verzi Bylo nás pět Karla Poláčka, okořeněnou o atmosféru Jižáku devadesátých let. Navíc do textu začleňuje detektivní zápletku (být trochu banální) nebo střídání dvou časových rovin. Text nepřehlčuje prázdnyými politickými prohlášeními a frázovitou společenskou kritikou, naopak svižně odvypráví milostný příběh na úrovni srovnatelné třeba s Jiřím Hájíčkem nebo Irenou Douskovou. Pro mnohé ale zůstává v kategorii autorů bez nakladatelství, a tedy automaticky patří do spisovatelské druhé kategorie – aniž aby vůbec někdy proběhla revize té první.

Olga Pavlova



Dalibor Velebil
Minerály pod nohama, v průmyslu a ve sbírkách
Academia 2024, 378 s.

Šutry, valouny, oblázky... Házíme s nimi žabky, když sedíme v létě u vody, kopeme do nich, když se vracíme v noci z hospody, nebo je jen tak potězkáváme během hlubokomyslných hovorů s kamarády v parku. Víc nás ale tito němí svědci většinou nezajímají. Pro ty, kteří by se chtěli více dozvědět o tom, co nám leží pod nohama, připravilo nakladatelství Academia druhé, upravené vydání příručky Dalibora Velebila. Autor sepsal skoro třicetistránkový úvod, v němž vysvětluje rozdíl mezi horninou, krystalem a minerálem a objasňuje vznik českého slova nerost. Jeho původ totiž vůbec není nezajímavý. Dále si dospělý čtenář může připomenout znalosti, které se mu od dob školní docházky pravděpodobně vykouřily z hlavy, například to, jak minerály vlastně vznikají. Některé, například živec, „rostou“ až miliony let hluboko pod zemským povrchem. Vy ale nemusíte čekat tak dlouho. Pěkný kamínek si lze snadno vykrmit i doma, stačí si připravit nasycený roztok domácí soli – případně si zajít do drogerie pro sáček modré skalice – a počkat, až krystaly začnou s odpařováním vody nabývat na hmotě. Tímto způsobem vzniklý mnohastěn pak může člověk hodiny převracet v prstech proti slunci a kochat se jeho členitým prostorem. Poté, co vás důmyslná stavba krystalové míříčky zcela pohltní, můžete se vydat na některé z významných nerostných nalezišť, třeba do Českého ráje na horu Kozákův s bohatými polodrahokamovými ložisky. Ale někdy vlastně stačí vyjít z domu – pěkné šutráky lze totiž najít na nejbližší polní cestě.

Jiří G. Růžička



Kočíčí odysea (Flow)
Réžie Gints Zilbalodis, Lotyšsko, Francie, Belgie, 2024, 85 min.
Premiéra v ČR 2. 1. 2025

Animované snímky se často dělí na dětské či rodinné a na artové, cílíci na dospělé publikum. První velký mezinárodní celovečerní projekt lotyšského animátora Gintse Zilbalodise by podle těchto kritérií zjevně měl spadat do druhé kategorie. Jde o bezeslovný autorský počín, který měl premiéru na festivalu v Cannes v soutěžní sekci Un Certain Regard, nedávno získal Evropskou cenu pro nejlepší animovaný film a ve stejné kategorii dosáhl také na Zlatý glóbus. Jenže příběh jedné kočky žijící v jakémsi mytickém či snad postapokalyptickém světě, který právě zachvátila potopa, od prvních scén nachází zcela přirozený jazyk, jímž oslovuje i nejmladší publikum. Úvodní scény, kdy se honí zvěř v lese, by klidně mohly patřit do některé ze starších disneyovek, jako byl Bambi, které kladly důraz na mlčenlivé scény stojící na přesném pozorování toho, jak se chová zvěř. Zilbalodis se nicméně liší jak vizualitou postavenou na polorealistické animaci, jež připomíná videoherní design, tak vyprávěním, které zvěř zbavuje antropomorfismů, jakkoli decentně pracuje s vlastnostmi či vzorci chování, jaké si spojujeme s kočkami, labradory, kapybarami či lemury. Právě zástupci těchto zvířat se totiž sejdou na jedné báře a plaví se světem, v němž po člověku zůstaly jen pozůstatky v podobě obřích soch. Jde o kontemplativní dílo vyprávějící o potřebách komunit ve světě, který se rozpadá a jehož kontury a povaha jsou nejasné a ponechané imaginaci.

Tomáš Stejskal



Chagall
Albertina, Vídeň, Rakousko, 22. 9. 2024 – 9. 2. 2025

Už jen do začátku února máte možnost navštívit rozsáhlou retrospektivu Marka Chagalla (1887–1985), kterou připravila vídeňská Albertina k výročí čtyřiceti let od úmrtí tohoto kanonického autora. Koncepte přehlídky, pojmenované jednoduše Chagall, je (jak už to u výstav tohoto typu v Albertině bývá) přímočaře monograficky oslavná a chybí jí výraznější ponor do širších dobových a kulturních souvislostí. To však neznamená, že nestojí za osobní prozkoumání – kurátorka Gisela Kirpicsenko při výběru děl pracovala s mnoha zahraničními zápůjčkami, a připravila tak jedinečnou možnost prohlédnout si na jednom místě nejenom malířovu vrcholnou tvorbu, ale také jeho méně známá díla. Je to však právě nesmírná popularita, která se nakonec stává největším úskalím tohoto umělce: těžko lze věnovat adekvátní pozornost dílům z Chagallova raného kubistického období nebo pozdní monumentální tvorbě z padesátých let, když se většinu času snažíte nešlápnout nikomu na nohu a pokud vás od předmětu vašeho zájmu neúprosně unáší proud dalších návštěvníků a návštěvnic. Je tedy potřeba připravit se na to, že pouf za aurou originálních Chagallových maleb podnikají zájemci z celého širšího regionu – v hloučících pokašlávajících lidech se ozývá čeština, slovenština, angličtina a dokonce i itaština a nejzajímavější obrazy jsou obklopeny skupinami účastníků komentovaných prohlídek v němčině. Ideální je udělat si volno v pracovním týdnu, i tak se však raději obříte trpělivostí a pro jistotu si s sebou nezapomeňte vzít rošku.

David Bláha



Jazmína Piktorová, Markéta Stránská a Tomáš Janyпка
A to je zakázáno?
Alfred ve dvoře, Praha, psáno z uvedení 12. 12. 2024

Na divadelní produkce pro nejmenší chodím moc ráda. Dětské diváctvo se na rozdíl od dospělého nezdráhá v průběhu představení bezprostředně reagovat na přicházející vjemy, čímž podtrhuje to nejkrásnější na divadle – jeho živost a spontaneitu. Jednoznačný rozdíl mezi dospělým a dítětem byl patrný již od začátku, kdy kvarteto performerů a performerek (Jazmína Piktorová, Markéta Stránská, Tomáš Janyпка a Pasi Mäkelä) zpoza rudé pásky začalo spolu s publikem polemizovat o tom, co se nesmí, popřípadě za jakých okolností by to či ono šlo. Děti se ukázaly být mnohem pohotovější a výmluvnější než jejich rodiče. Okamžitě zapojení diváctva navodilo atmosféru blízkosti a bezpečí. Po krátké debatě se téma dále rozvíjelo prostřednictvím série pohybových situací. Zatímco třeba Jazmína Piktorová mohla předvádět, co všechno dokáže s míčem, pro Markétu Stránskou, která se musí potýkat s výrazným pohybovým omezením, byly takové akrobatické kousky nedosažitelné. Nakonec však performerky předvedly, jak lze nastavení, kdy má jeden navrch a vychloubá se, překonat a posunout se k vyrovnanější dynamice. Spolu s vystupujícími jsme se ocitli na pomyslné hodině tělocviku, ale i v dalších, abstraktnějších situacích a místech určených pro hraní. přičemž vždy šlo o taková, s nimiž se pojí určitá pravidla a hranice. Tvůrčímu týmu se povedlo ukázat důležitost i směřnost nastavování pravidel a hranic, stejně jako to, odkud se mantinely pro naše konání vlastně berou.

Johanka Formánková



Body Meat
Starchris
CD, Partisan Records 2024

Představte si fúzi r’n'b, rapu, popu a metalu – a tyto elementy propojené hutnou elektronikou plnou dunivých beatů. Právě tak zní singl High Beams projektu Body Meat, za nímž se skrývá newyorský hudebník a zpěvák Chris Taylor. Jeho debutové album začíná instrumentálkou A Tone in the Dark, která by mohla doprovázet záběry z kosmické lodi, ale také fungovat jako předehra k velkolepé akční scéně. Z ponurého ambientu se postupně vynořují smyčky, které skladbě dodávají trochu optimističtější náladu a zároveň vyvolávají dojem velkolepé scenerie. Atmosféru okamžitě rozbije love song The Mad Hatter. Ten začíná ruchy, které znějí, jako by byly pořízeny někde na stadionu, pak už mu ale dominuje nejrůznější kvákání a pípání přehlušované zvukovými stěnami. Track Crystalize se rozjíždí poměrně chaoticky, po chvíli ho ale usměrní popový zpěv, doplněný hravě seskládanými zvuky a temnými beaty. Nálada skladby se ale několikrát promění: občas tepe v rytmu diska a hlas prochází různými deformacemi – mění se jako odlesky světla na ploškách krystalu. V úvodu téměř radostné skladby se znepokojivým názvem Demons zaslechneme kroky v křupajícím sněhu – i v průběhu této písně se rytmus několikrát změní, stejně jako kolísá důraz i košatost samplů, často evokujících dobu osmibitových herních přístrojů. Nejstabilnější tempo si drží skladba Electrísche se svým tuc-tuc rytmem a popovým vokálem protaženým vokodérem. Album Starchris je zvukově bohaté, plné rytmických překvapení a díky textům a zpěvu i naléhavé. Pro mě rozhodně jeden z objevů loňského roku.

Jiří G. Růžička

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2025

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 1049 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

Předplatné objednávejte na adrese distribuce@advojka.czVíce informací najdete na www.advojka.cz

eskalátor

Jeli jste poslední dobou Západním expresem na trase Praha–Plzeň–Cheb? České dráhy tam nasazují své nejmodernější soupravy InterJet a sotva se jim tu dá něco vytknout – je to zkrátka dobře fungující veřejná služba. Podle práva Evropské unie ale musí takové služby nově procházet výběrovým řízením. Obří tendr ministerstva dopravy na chebské expresy a klatovské rychlíky začátkem roku vyhrála společnost Arriva, která je má od roku 2028 provozovat dalších patnáct let – nabídla totiž nižší cenu díky velmi troufalé kalkulaci tržeb.

Dobrá zpráva je to nejspíš jen pro fanoušky Arrivy. I když má firma povinnost nasadit nové soupravy a nejspíš ji nebudou provázet takové problémy jako před pár lety při nástupu na regionální rychlíky, obecně se netěší kdovíjaké pověsti – a to nejen v Česku, stačí se podívat, jak cestující hodnotí třeba její autobusy v Chorvatsku. V Británii vláda dokonce jedné z dcer Arrivy pro chronické nedostatky odebrala licenci. Korporace je ale dost velká na to, aby ji to neohrozilo. Nadnárodní společnost s ústředím ve Spojeném království dlouho vlastnila německé dráhy Deutsche Bahn, předloni ji ale koupila velká investiční společnost I Squared Capital se sídlem v Miami. Což mimo jiné znamená, že budeme opět přihlížet transferu zdrojů z Východu na bohatší Západ.

Vítězství Arrivy bude znamenat i další omezení síťovosti železnice. Při cestě třeba z Ta-

chova do Pardubic budete místo jedné jízdenky potřebovat tři – anebo si koupíte předražený jednotný lístek OneTicket, který ministerstvo nejspíš zavedlo, jen aby se neřeklo. I kdyby byla vůle s tím něco dělat, myslím, že unijní liberalizace železnice začíná vyčerpávat své výhody, zatímco všechny důsledky ještě nevidíme. Je sice nastavená o dost lépe než britská privatizace drah, ale i za ní je neoliberalní logika, která soukromému byznysu zjednává přístup k dalším veřejným zdrojům. Někdejší monopol Českých drah byl sice nezdravý, ale viděli jsme, že stačilo otevřít část trhu, aby se státní společnost probrala a vypracovala se mezi nejlepší dopravce v Evropě. Teď o ni možná postupně přijdeme a budeme vydání napospas velkým hráčům, jimž jde v první řadě o zisk.

Michal Špína

Na začátku prosince francouzské Národní shromáždění vyslovilo nedůvěru vládě Michela Barniera. Deset dní poté prezident Emmanuel Macron po urputném napínání konečně oznámil jméno nového premiéra: zasloužilého liberálně pravicového politika Françoise Bayroua, bývalého ministra spravedlnosti nebo školství. „Seriózního pána“ tak vystřídal další „seriózní pán“, jehož úkolem by mělo být pokusit se usmířit extrémně znesvářenou politickou scénu. Ale jak na to? Od prezidenta Macrona dostal na cestu doporučení: Hlavně nespolupracovat s extremisty!

Nově jmenovaný ministerský předseda slíbil, že zemi nadělí pod stromeček novou vládu,

a svému slibu dostal. Jeho nominace ale vzбудila rozčarování. Pětatřicetičlenný kabinet totiž z podstatné části tvoří starí známí. Bývalý „oblíbený“ ministr vnitra Gérald Darmanin se stal ministrem spravedlnosti, Elisabeth Borne, která byla premiérkou od května 2022 do ledna 2024, zase převzala ministerstvo školství a výzkumu. Rachida Dati se zřejmě ve dvou loňských vládách coby ministryně kultury osvědčila, a tak v této funkci pokračuje. S velkou pompou se na francouzskou politickou scénu vrací kontroverzní Manuel Valls, předseda vlády v éře předchozího prezidenta, socialisty Françoise Hollanda, ačkoli před lety prohlásil, že střízlivého ho tam už nikdo nedostane. V roce 2018 se vrátil do rodné Barcelony, kde se stal zastupitelem. V Katalánsku to ale vydržel jen pár roků, zřejmě se mu stýskalo... Od první společné snídani nového kabinetu si média i veřejnost kladou jednu a tutéž otázku: Jak dlouho tenhle podnik vydrží?

Marie Sýkorová

Pche – že nějaká náctiletá kopačka nahradila o generaci starší kopačku, která se ke konci kariéry uvolila, že půjde za astronomickou částku pozvednout no name klub v některém z ropných emirátů? Koho tyhle storcky ještě zajímají? Ve Velké Británii se zrodil nový hrdina z masa, kostí a tuku. Tedy někdo, s nímž se běžný člověk, nedisponující ani obřími plícemi, ani osvalenýma nohama, může snadno identifikovat. Národním miláčkem se stal Luke Littler alias The Nuke, čerstvý

mistr světa v tom zdánlivě nejméně sexy sportu – v šipkách.

Pokud tuto volnočasovou aktivitu, při níž se vedle počtu vhozených bodů do terče počítají také pinty vypitého piva, alespoň okrajově sledujete, tak jste o něm už nejspíš slyšeli. Na konci minulého roku ve finálovém zápase soutěže Players Championship Finals sice podlehl krajanovi Cold Hand Lukeovi, ale na začátku ledna se mu podařilo rozdrtit nizozemského Mighty Mikea a kromě trofeje pro mistra světa si domů odnesl půl milionu liber. To je celkem slušné kapesné pro kluka, který na konci měsíce oslaví plnoletost. Obě klání k obrazovkám přilákala přes tři miliony britských diváků. Vyšší sledovanost má ve Velké Británii jen fotbal.

Jak to, že tolik lidí baví sledovat dva chlápky, kteří se trefují kovovými tyčkami s letkou do terče s přesností, za jakou by se nemusel stydět ani finský odstřelovač Simo Häyhä? Ač se to nezdá, šipkový turnaj je obří show – něco mezi kulečníkem a wrestlingem: nabušené nástupy, roztleskávачky, hráči, kteří se špičkují, ale na konci si padnou do náruče. A nepřekvapivě za velkolepou zábavou stojí i chlast. Utkání se odehrávají v halách, kam se vejdou nižší tisíce diváků. Ti sedí u podlouhlých stolů, klopi do sebe pívka a zpívají národní slágy, jako je Don't Look Back in Anger od Oasis nebo Angels od Robbieho Williamse. Bez ohledu na to, komu ten večer fandí, se drží kolem ramen a s opileckou slzou v oku jedou: „Cos you ain't ever gonna burn my heart out...“ Krásný!

Štěpán Truhlařík