

sovičské české drama

rozhovor s Petrem Borkovcem
dokument Veřejně prospěšné práce
Aphex Twin mezi ikonou a memem
britský seriál Adolescent
Pavla Sceranková v 8smičce
povídky Veroniky Bendové

editorial

Zkuste si vzpomenout, kdy jste naposledy četli současnou divadelní hru. Byla to Zahradní slavnost k maturitě? Pokud jste zkoušku dospělosti skládali v devadesátých letech, o Václavu Havlovi se dalo mluvit jako o současném autorovi, ale co v roce 2025? Nemusíte se však stydět. Obstarat si text od současného dramatika či dramatičky vyžaduje značné úsilí. Drama v tištěné podobě ze současné české kultury prakticky vymizelo. Samozřejmě existují výjimky, jako je časopis Svět a divadlo, v němž jsou nové české hry pravidelně publikovány, ale v edičních plánech předních tuzemských nakladatelství byste je hledali marně.

Nabízí se otázka, proč drama vlastně číst, když si lze koupit lístek na divadelní představení a hru pohodlně zhlédnout ve formě, pro niž je beztak primárně určena. Právě rozkročení dramatu mezi dvěma uměleckými formami jeho postavení příliš neprospívá. Literární publicistika jej považuje za divadlo a divadelní publicistika se mu běžně věnuje až ve chvíli, kdy je text zinscenován (důkazem je i tento časopis). Striktní rozdělení na text a inscenaci je navíc v současné divadelní praxi čím dál méně platné. Některé texty totiž vznikají až během procesu zkoušení. V takovém případě se chápání dramatu jako čehosi pevného, od čeho se vše ostatní odvíjí, značně vzdalujeme.

Ani se samotnou formou a správným pojmenováním to není tak jednoduché. Přestože vlna německé postdramatiky, jejíž představitelé vyhlásili válku tradiční dramatické formě, tuzemskou tvorbu zasáhla jen okrajově, i u nás se tento literární druh proměnil. Pro nové podoby, jichž drama nabylo, se používá s tradicí méně svázané označení divadelní text. A divadelní hra? To je jen taková kouzelná formule publicistů a divadel k oslovení čtenářstva a diváctva.

Podtrženo a sečteno: pro současné drama je charakteristické upozadění autority dramatika, minimální možnost šíření v tištěné podobě, sbližování s inscenačním procesem a odchýlení od tradiční formy a jejích atributů. Není divu, že lze z mnohých stran slyšet hlasy hovořící o krizi tohoto



Ilustrace Štěpán Brož

literárního druhu. Jde o úpadek, či pouze o součást nikdy nekončícího vývoje? Na to už si může odpovědět každý sám. Důležité je, že text z divadla nezmizel a že nové hry pořád vznikají. Stačí se podívat do repertoáru náhodného kamenného divadla či divadelního souboru, a pokud v něm nenarazíte přímo na zbrusu novou (českou či zahraniční) hru, tak zcela jistě alespoň na adaptaci či úpravu interpretačně posouvající klasické dramatické dílo. Jen za ní nemusí stát slovatný dramatik, ale dramaturg.

Záměrem tohoto divadelně-literárního čísla není podat vyčerpávající přehled o stavu současného českého dramatu. Spíše bychom chtěli aspoň na chvíli nasměrovat pozornost našeho čtenářstva k literárnímu vyjádření, na něž se už možná zapomělo, a ukázat, že Josef Kajetán Tyl, Gabriela Preissová či Josef Topol mají své nástupce, kteří se stejně jako oni snaží hledat způsoby, jak dramatickým textem zprostředkovat složitost světa, ačkoli se může zdát, že tato cesta dnes už málokoho zajímá.

Štěpán Truhlařík

František Jan Vavák

Oslava Světla a Tepla

Letošní jaro podnět mi dalo,
bych jeho krásu, z těch teplých časů
pocházející, potěšující,
zaznamenal perem v duchu veselém:

Kdo letos dřív jaro přihnál? Teplo.
Kdo pošmourné dni pryč vyhnal? Světlo.
Kdo zimu, mrazy rozrazil? Teplo.
Kdo polní práci narazil? Světlo.
Kdo osení zazelenil? Teplo.
Kdo tmavé páry vyplnil? Světlo.
Kdo stromy od jíně chránil? Teplo.
Kdo studeným dýmům bránil? Světlo.
Kdo brzce v zahradách sázel? Teplo.
Kdo husté mlhy rozrážel? Světlo.

Úryvek z rozsáhlejší básně vybral Elsa Aids

z obsahu

- 4 Kompars v hlavní roli. Povídkový soubor Veroniky Bendové / Lubomír Tichý
- 5 Slepá místa na mapě světa. Podivné příběhy Roberta Aickmana / Antonín Tesař
- 5 Výsledky komiksového sicflajše / literární zápisník Pavla Kořínka
- 6 Hlavně si hned nic nemyslet. S Petrem Borkovcem o kreativním lhaní a mytí umytého / Libor Staněk II.
- 8 Dámy i hrubé nemravnosti. (Ne)korektní univerzum Tomáše Dianišky / Marcela Magdová
- 9 Exkluzivita pro všechny. Nová česká hra na cestě k divákům / Adéla Vondráková
- 10 Zalíbení v experimentu. České inspirace německou postdramatickou tvorbou / Zuzana Augustová
- 11 Brutalitou nechci šokovat. S Tomášem Rálišem o psaní her, režii a vnitřním beatu / Marcela Magdová
- 12 Věci, kterým je snadné propadnout. Britský seriál Adolescent / Viktor Palák
- 12 Musím robít zle. Snímek Vladimíra Turnera Veřejně prospěšné práce / Tomáš Stejskal
- 13 Jak se animuje voda? S režisérem Gintsem Zilbalodisem o zvířecích a lidských společenstvích / Marie Sýkorová
- 14 Generace 7\\$. Aphex Twin: mezi ikonou a memem / Jan Bárta
- 15 Spojení v napětí. Sólová výstava Pavly Scerankové v humpolecké 8smičce / Viktorie Vítů
- 18 České drama v ohrožení? Jeden literární druh mezi krizí a závěrečnou katastrofou / Aleš Merenus
- 20 Eklektici v nejlepší slova smyslu. S teatroložkou Petrou Janák Zachatou nejen o nastupující generaci dramatiků / Štěpán Truhlařík
- 22 Olíznout žábu a mísu / dramatická črta Štěpána Vranešice
- 25 Uměním proti apatii. S Vladimírem Turnerem o proměnách urban artu a aktivismu / Alžběta Medková
- 27 Deník užaslého čtenáře. Kniha Miroslava Huptycha Zvyky, obřady a slavnosti u různých národů světa / Jan Lukavec
- 29 Spisovatelské bouře v Polsku. Od emancipace venkova k boji za spravedlivé autorské honoráře / Aneta Lakomá
- 30 Nic nového na tripu. Další nonfikce Normana Ohlera / Lukáš Rychetský
- 30 Divadelní žaloba / sloupek Radka Kubaly

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
23. DUBNA 2025

Funkční sňatek z rozumu

JAKUB RÁKOSNÍK

Demokracie jako vláda většiny sama o sobě žádná paráda není. Člověku se honí v hlavě ledacos, a ne vždy se to dá pokládat za moudré. Matematické sčítání mnohdy obskurních názorů do většiny, jež se pak označí za vůli lidu, mechanicky takový princip naplňuje. Že si lid zredukujeme na poslance zákonodárného sboru, na principu nic nemění: koneckonců i poslanci jsou jen lidé se všemi vrtochy a náladami, které k lidství patří.

Liberalismus jako idea maximalizace svobody jednotlivce není sama o sobě o nic lákavější. Meritokratická oslava individuálních zásluh snadno sklouzne do elitářství, jež vede k rozevírání majetkových nůžek mezi bohatými a chudými a mívá také dimenzi kulturní. „Liberálové pak nařikají nad ignorantstvím mas a běžný občan reaguje resentimentem, který umějí cyničtí politici velmi dobře využít,“ glosoval před časem toto riziko americký novinář James Traub.

Liberalní demokracie se zrodila jako pragmatické spojení. Garance individuálních práv se stala funkční brzdou proti nevypočitatelným vrtochům momentálních většin a princip demokratického rozhodování zase dokázal nasazovat ohlávku přílišné touze elit po dominanci. Sepětí liberalismu a demokracie ale vůbec není automatické; mohou dost dobře existovat i jeden bez druhého, v čemž nás utvrzují politické dějiny.

Evropa se v 19. století postupně liberalizovala. Demokratizace ovšem za liberalizací notně pokulhávala. Zatímco se rušily cechy a prosazovala svoboda podnikání, v globálním obchodu postupně odpadávaly obchodní restriktce. Ekonomický liberalismus se dral vpřed s nemalými úspěchy. I konstituční liberalismus kvetl s tím, jak se stále více absolutistických režimů měnilo v ústavní státy. Nejvážavěji postupoval kulturní liberalismus. Ve světě otřeseném zmatky Francouzské revoluce byl po její porážce srozumitelný konzervativní zvrat, ztělesněný nejprve měšťanským *biedermeierem* a pak pruderií viktoriánské morálky, s čímž tehdejší

liberálové rekrutující se povýtce z vyšších vrstev neměli problém.

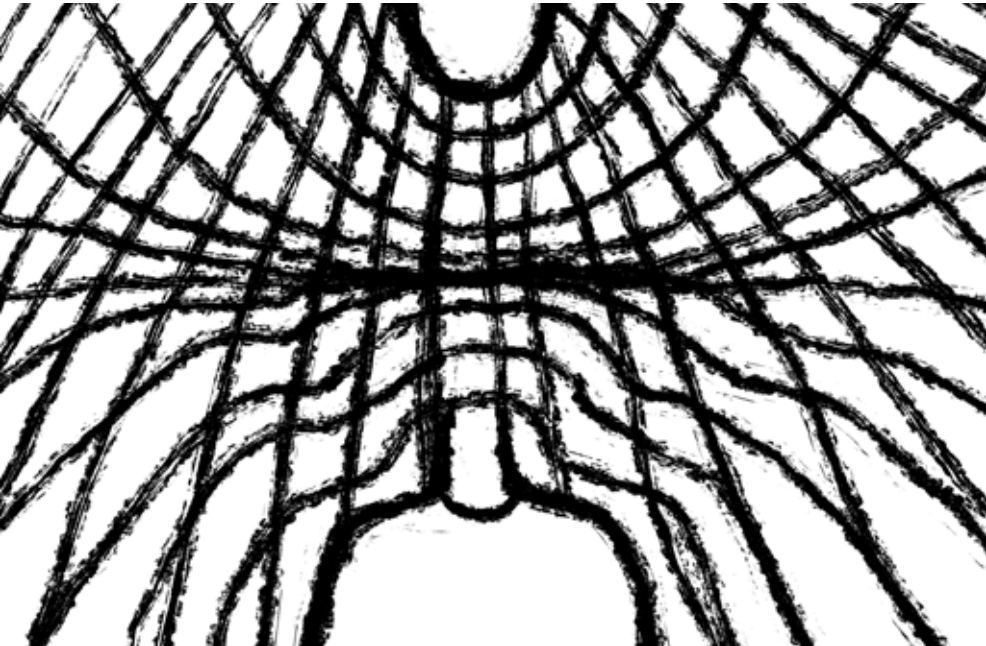
Když se volební právo začalo rozšiřovat, liberální strany se ocitaly v krizi. Byly elitářské a prospívaly v prostředí silně omezeného volebního práva. Pro nastupující střední a nižší vrstvy nebyl jejich program přitažlivý. Příznačné je, že tehdy byli liberálové bojovníky za všeobecné volební právo jen zřídka. Naopak jejich konzervativní nepřátelé jako Benjamin Disraeli, Otto von Bismarck či Eduard Taaffe si právem od rozšíření počtu voličů slibovali, že nové hlasy drobných živnostníků, sedláků a dělníků, které všechny ohrožuje volný trh a velkovýroba, budou antiliberální. Což se i stalo, i když na tom vždy nevydělali právě konzervativci.

Část liberálů na konci 19. století pochopila, že je potřeba začít znovu a jinak, tedy učinit liberální ideologii přitažlivou i pro nové voliče: jinými slovy, smířit liberalismus s masovou demokracií. Z této úvahy se zrodil sociální liberalismus, který nakonec o několik desetiletí později slavil svůj triumf v postavě Franklina

Delano Roosevelta, jenž to dotáhl v roce 1933 na amerického prezidenta. Podíváme-li se domů, naši představitelé meziválečného liberalismu, jako Ferdinand Peroutka či Karel Čapek, mluvili podobným jazykem. Ne, nebyli to rooseveltovci, ale jejich názory k němu měly blíž než k domácím liberálním klasikům 19. století, jako byl František Palacký či jeho zeť František Ladislav Rieger.

I v ekonomii byla tato proměna patrná: liberální dogma neviditelné ruky trhu po zkušenosti velké hospodářské krize a následné války vystřídaly různé varianty keynesiánské makroekonomie. Východní část Evropy sice na čas z této hry v éře studené války vypadla, ale na Západě stýkání a vzájemné potýkání liberalismu a demokracie pokračovalo kontinuálně.

Sociální liberalismus narazil na své limity v sedmdesátých letech. Vleklá stagflační krize otevřela dveře nové transformaci. Neoliberální idea deregulace načas udržela sepětí liberalismu a demokracie. Efekt přelévání v podmínkách inflace a stagnace zněl docela slibně:



Ilustrace Sofia Kolopeniuk

Vzpomínka na proletariát

MARTIN LUKÁŠ

„Budto nové umění bude proletářské, nebo nebude vůbec.“ Věta dožívající se tohle jaro sto tří let čekala jen krátce na své popření, a než se tak stalo, stačila pod sebe vtáhnout řadu dodnes živých (?) předpokladů a představ. Postavit se za práva vykořisťovaných. Pěstovat dělníkův vkus. Cítit se zplnomocněn třídou pracujících k dalekosáhlým vizím. Propůjčit vlastní tvorbě nadosobní morální záštitu. Zobrazit a prostředkovat proletářskou zkušenost. Změnit svět. Přebudovat skutečnost. Bavit. Vzdělávat. Kritizovat. Burcovat. Nenávidět. A solidarizovat. Věřit a sloužit. Tvořit a doufat. Dvacet meziválečných let se věřilo, že svět prochází převratnou a nevyhnutelnou proměnou, aby poskytl proletariátu lepší místo pro život. Věřilo se s přesvědčením i pod vlivem doby. Věřilo se hromadně, programově, navenek i v soukromí. Věřily davy a věřili jednotlivci. A svět se změnil, ale jinak.

Ve jménu nového, proletářského umění děly se pozoruhodné věci. Chlapec z měšťanské rodiny opouští bezpečí domova a ukládá si poznat, jak žijí a cítí proletáři. Kluk z dělnické periferie sní o tom, že vyloupí loď průmyslníka, aby za utržené peníze opatřil milence kožích. Mladí umělci argumentují marxismem a opájejí se svody velkoměsta. Všechno

je to pochopitelné. A všechno se stupňuje a komplikuje. Potom na konci dvacátých let napíše Jindřich Štyrský: „Důsledné slučování duchů revoluce s revolučními duchy v umění považují za pošetilost a za zbytek reakcionářství nejen politického, ale i uměleckého. Je to negativní obrázek vlasteneckých rájů. Nezáleží na tom, je-li básník kamelotem Rudého práva, nebo československým generálem, ač je si to těžko představit. Skutečný básník stojí vždy stranou politických štvanic a machlů. Revoluce si vždy přivlastňuje básníky až ex post. Nechci přirozeně z celku stanovit pravidlo, ač historie, věrejšek i přítomnost dokazují, že obyčejně nejvyspělejší revolucionáři, politikové, sociologové a národohospodáři, kteří mají pro dnešní život význam, byli vcelku největšími reakcionáři v oblasti umění.“ I to je pochopitelné.

V důsledku hospodářské krize na počátku třicátých let ožily staré předpoklady. Ale historie se neopakuje. Proletářské umění se obrací v umění proletariátu. Profesionální umělkyně Marie Majerová je skeptická: „Kdo se dře osm hodin denně, nemůže spisovat; chce-li spisovat, nesmí dřít osm hodin denně.“ Ale sazeč Státní tiskárny Jan Noha pracující osm hodin denně spisuje verše. Ve své prvotině *běžící pás* (1932), tištěné fonetickým pravopisem a malými písmeny,

líčí sociální nerovnost, vykořisťování dělníků, stávky a demonstrace, policejní razii na politické schůzi, pouliční zákrok proti hladovějícímu. Přál by si, aby jeho slova vedla k činům: „bude-li cesta tvá / cestou boje, / tak nechod' bosíma nohama / po rozžhavené zemi / a holíma rukama / do slunce nesahej, / vikasej rukávi – / svoje tvrdé dlaně / nacpi si ocelí – a vrhni se už na ně // zanech / těch koktavích řečí, / které / jen oddalují boj / a plácní po hubě / prvního řečníka, / kteří bi s tribuny výše / lohtal tvé uši / pápěrkou silných slov“. Zbývajících osm veršů zabavila cenzura.

V artikulaci třídní nenávisti předčil Nohu kladenský učitel Václav Pekárek, který pod „proletářským“ pseudonymem Pavel V. Kovář vydal sbírku *slovo o nenávisti* (1934), rovněž tištěnou malými písmeny. Básně sestavil z obrazů křiklavých společenských kontrastů a proložil je odkazy k tragickým událostem. V básni soumrak zmínil pád nedostavěného obchodního domu Jakesch v ulici Na Poříčí 9. října 1928, při němž zahynulo čtyřicet šest dělníků a dvacet tři bylo vážně zraněno. V básni neštěstí v oseku vzdal hold sto čtyřiceti dvěma obětem výbuchu metanu na dole Nelson III mezi Osekem a Duchovem 3. ledna 1934. Skutečnost viděl přísně dialekticky: „k baru jede auto / auto bankéře /

když se povede dobře majitelům výrobních prostředků, jejich blahobyť prokape nakonec i k těm nejhudším. Tím nová (neoliberální) pravice dokázala získat dostatečné množství voličů i z řad méně majetných a podařilo se jí nastavit novou hegemonii, v níž se i tradiční levicové strany začaly nevyhnutelně posunovat stále více do politického středu.

Empiricky se toto očekávání s odstupem půlstoletí nepotvrdilo – blahobyť neprokapal. Bohatí ještě více zbohatli a rostoucí množství příslušníků středních a nižších vrstev začalo pociťovat frustraci a obavy z budoucnosti. Neoliberální demokracie pozdního 20. století, zdá se, narazila v naší bezprostřední současnosti na své limity: konsenzus, na němž byla založena, se rozpadl. Oživováním principů ekonomické teorie 19. století jako by se totiž zopakovaly dějiny: příliš liberalismu podkopalo stabilitu a společenský konsenzus. Tehdy se v odpovědi zrodila bouře rozličných socialistických a fašistických hnutí, s nimiž liberalismus fúzující s masovou demokracií sváděl – nakonec vítězný – boj po většinu 20. století.

V 21. století vidíme také pestrou – nikoli však totožnou – škálu vyzyvatelů. Klasik výzkumu současného populismu Cas Mudde použil v tomto směru výstižnou zkratku: západní populismus se stal neliberálně demokratickou odpovědí na nedemokratický liberalismus. Je-li tato diagnóza správná, pak Donald Trump není příčinou soudobých problémů, nýbrž jejich důsledkem.

Liberalní demokracie dokázala být v minulosti úspěšnou alternativou k diktátu trhu, jak jej ordinoval klasický ekonomický liberalismus, i ke svodům totalitarismu a autoritářství ospravedlňovaných pravou vůlí lidu. Dokázala funkčně spojit princip třídy (nerovnosti generované trhem) s principem rovnosti (občanstvím). Demokratických procedur jsme se zatím ještě nevzdali. A liberalismus dosud vždy, když narazil na své limity, byl nakonec schopen se transformovat natolik, aby přežil vlastní, mnohokrát ohlašovanou smrt. Dokáže to i v 21. století, aby liberální demokracie nezůstala jen pojmem v učebnicích dějepisu?

Autor je historik.

BÁSNIČKA
REDUKCE

krise hučí / buší na dveře // auto je věc krásná / jako úsměv milé / páku smáčkneš / jedeš / jedeš dlouhé míle / ale v rukou / buržoú / a kořistníků / v rukou imperialistů / loupežníků / proměňuje tváře / proměňuje lidi / buržoa se nikdy / nezastydí / mzdy dělníků / neustále snižuje / renty svoje / nekale zvyšuje // závod se rozrůstá / plné pokladny / dělníci putují / v plicní poradny“.

K popisu současného světa slovo proletariát nikdo nepoužije. Máme k dispozici jiné, podobně znějící slovo, které však sotva označuje společenskou třídu, spíš síť jednotlivců rozmanitých dispozic, kteří pociťují ztrátu společenského statusu a kterým hrozí ztráta identity. Představte si to: Organizujeme se v místních odbočkách Prekarkultu, které pravidelně pořádají večery prekariátu, na nichž lze zhlédnout jednoaktovku *Poslední faktura* nebo scénický obraz *Svobodná matka* v podání michelské tělocvičné jednoty. Básně se píší o propuštěných zaměstnancích, zásazích exekutorů, nevyplacených mzdách, uzavřených dolech a střetu bývalých horníků s úřadem práce. Vidím úsměvy i úšklebky na vašich tvářích. A slyším ty z vás, kteří jsou povahy mírné a ovládli se, pronášet větu, kterou bývá zahajován nesouhlas: „To se přece nedá takhle říct...“

Autor je literární kritik.

Kompars v hlavní roli

Povídkový soubor Veroniky Bendové

V knize *Konec sezóny na koupališti Úštěk* přichází Veronika Bendová s dvanácti povídkami spojenými s jednotlivými měsíci roku. I když jejím novým prózám, zasazeným do každodennosti českých maloměst, nechybí cit pro detail, opakuje se v nich až příliš smířlivé a sentimentální vyznění.

LUBOMÍR TICHÝ

„V hlavní roli severní Čechy.“ Touto větou, připouštějící možnost přemýšlet i o prostoru jako o člověku, končí anotace knihy Veroniky Bendové *Vytěženéj kraj* (2019). Autorce se v této road movie podařilo navrstvit různé pohledy na Ústecký kraj, který figuruje jako mediálně i umělecky vykotlané území, předmět budovatelského mýtu, krajina vyvolávající zavrtaná traumata či prostor nuzného i vytrvalého života místních obyvatel.

Ve svém novém povídkovém souboru *Konec sezóny na koupališti Úštěk* si autorka vybírá spíše místa postrádající všeobecně známou pověst – maloměsta a městyse na vnitřních periferiích (Vysoké Veselí, Levin), fiktivní vesnice (Podestice) i prostory bez bližší lokalizace. Jindy sice pracuje s určitými regionálními specifiky, ale vsazuje je do nových souvislostí a mýtus místa je vytlačován mýtem náboženským – třeba v úvodní povídce Byzantské Vánoce získává řidič lodní linky MHD podobu charónského převozníka. V několika prázách se Bendová přece jenom vrací do pevných kontur sudetského prostoru, přičemž ašskou povídku Hotel Nebesa lze vzhledem ke stejnojmenným postavám považovat dokonce za jakési pokračování *Vytěženýho kraje*. Takřka místopisné pasáže však v textech nepůsobí bůhvíjak funkčně, spíše vypovídají o autorčině nutkavé potřebě vyslovit intenzivní vztah k daným lokalitám.

Dušíčky a pneumatiky

Prostor tedy z hlavní role vystupuje a do hledáčku se dostávají ti, kteří se jím znaveně pinoží. Kvintesence autorčiny perspektivy se ztvárňuje v titulní povídce, v níž dvojice studentů debatuje o vedlejších postavách ve filmu, zatímco zálibně pozorují poloprázdnou koupalištní scenerii s několika posledními návštěvníky. Právě tento obyčejný „kompars“ Bendová staví do popředí svých textů. Nejedná se o postavy přehlížené na základě nějakých sociologických kategorií, nýbrž o středostavovské občany zarostlé do všednosti, jejichž překérní životní dojem vychází ze subjektivně pociťovaného upozadění, které je z jiného pohledu neznatelné.

Jako rovnomocně podstatný figuruje v knize také čas – a to konkrétně čas cyklický. Každému měsíci přináleží jedna povídka, která pracuje se specifikem liturgického či přírodního

času – jedná se jak o události podložené křesťanskou tradicí (letnice, Dušíčky), tak o akce zcela profánní (sezónní výměna pneumatik, letní dovolená na chatě). Očekávaný průběh však bývá téměř vždy problematizován – mladá matka kvůli svému příteli z Ukrajiny prožívá Vánoce podle pravoslavného kalendáře, valentýnské období vede k otřesení klidného vztahu a ani na Velký pátek nezavítá do levinského kostela během covidové pandemie jediný věřící.

Zatímco s časovými prvky pracuje Bendoová v rámci kompozice promyšleně, z hlediska postav a prostoru kniha lavíruje mezi plastičností a otřepaností. Scény či obrazy vykreslené s citem pro detail (ukrajinské děti dovádějící na odrážedlech ve farní kapli či znepokojené stanutí před úspěšně zarezervovaným, ale zpusťlým hotelem) střídají křečovitě konvenční spojení typu „pochmurná břevka“ či „naducaná oblaka“. Poměrně životní dialogy, do kterých se leckdy subtilně vtěsnají i pocity studu a trapnosti, jsou sráženy omšelými resumé vztahových historií.

Křížová cesta maloměstem

Za scelující prvek souboru by bylo možné označit vypravěčské nastavení – dominuje rezervovaný pohled ve třetí osobě, avšak perspektivu v pásnu vypravěče leckdy přebírají hlavní postavy. V povídce Letnice tento postup umožňuje vyvstat domyšlenému, ale nevyřčenému rozkolu mezi dvěma odlišnými ženami ve vlakovém kupé, většinou ale splyvání vypravěčského a účinkujícího subjektu budí spíše rozpaky. Notně omezený pohled postav jako by rýsoval ústřední významový rámec textů, který již následně není nosně rozvíjen. „Je vůbec možné zhlédnout krajinu našeho srdce objektivně – oddělit ji od citu, který k ní chováme?“ ptá se v povídce Srdovské lípy postava vracející se do místa dětství, aby nakonec došla k závěru, že navzdory komplikované historii odsunu Němců „Srdov ty všechny, živé i mrtvé, přijal a nepustil“. Spleť téma paměti místa a pocitu domova se zde redukuje do sentimentálního konstatování.

Kvalitativně i vypravěčsky se úrovni sbírky vymyká próza Křížová cesta. Hlas je přičknut postaršímu muži s lehkým mentálním hendikepem, který svým pohledem bezelstně odkrývá podstatu maloměstského rejdní,

přestože jeho jazykové vyjádření zdánlivě implikuje opak – řečový proud je plný zadržávání, bezradnosti, převrácení významů i neapného hodnocení biblického textu. Východiskem prózy je líčení příprav pašijové hry ochotnického souboru z Vysokého Veselí, přičemž občanská jména herců jsou nahrazena názvy biblických postav. Biblické společenství tak nevzniká pouze na základě předepsaných rolí, ale modifikuje ho jednak lokální handrkování, jednak prosakující geopolitická situace (doznávající covid, počátek ruské invaze na Ukrajinu). Výsledkem jsou půvabně groteskní situace, kdy se streamující farář dožívá nad šestnácti zhlédnutími na YouTube, Maří Magdaléna obhazuje rozhodnutí obecního zastupitelstva a Pilát obsesivně obráží okolí na bicyklu. Obyvatelé zároveň v pašijových scénách nacházejí paralely se svým každodenním životem, takže text vposledku působí potouchle i povzneseně. Když však tyto principy Bendová replikuje v povídce Akce Karel s konvenčním vypravěčem a z městských radních se kvůli středověké slavnosti stávají konšelé, působí to už jen jako na sílu zaháknutá srandička.

Plytká sounáležitost

Pro *Konec sezóny na koupališti Úštěk* se nakonec stává charakteristickou především úporná snaha o smířlivé vyznění – většina próz je zakončena různými variacemi na „hlubokou sounáležitost“, „náhlou harmonii“ či „závan lásky“, které zákonitě přicházejí po sebenáročnějších peripetiích. Jejich nenadállost je přitom s každou další povídkou oslabena tím, s jakou strojeností jsou takové momenty inscenovány. Určitá mechaničnost se zdá nakonec být bezděčným spojujícím rysem souboru, což ostatně evokuje i zdánlivě bezpříznakové poděkování přítelkyni, která autorku „donutila vyzkoušet, že je možné dopsat knihu metodou ‚dvě věty denně‘“. I všední momenty lze však převést do jiného než rutinně suchopárného tvaru. Bendová sice v nové knize poskytla všemožnému komparsu spotlight, ale o highlight v její tvorbě se rozhodně nejedná.

Autor studuje bohemistiku na FF UK.

Veronika Bendová: *Konec sezóny na koupališti Úštěk*. Host, Brno 2024, 192 stran.



Do hledáčku se místo prostoru dostávají ti, kteří se jím znaveně pinoží. Foto Michal Špína

Slepá místa na mapě světa

Podivné příběhy Roberta Aickmana

V češtině vyšla sbírka povídek **Chladná ruka v mojí dlani od britského spisovatele Roberta Aickmana. Nejedná se o čistokrevný horor, autor pracuje s náznaky nadpřirozena a jeho povídky působí jako „napínání zraku ve snaze zahlédnout obrysy čehosi, co se rýsuje na samotném obzoru oblasti, kterou obýváme“.**

ANTONÍN TESAŘ

Edice Smrtihlav značky Fobos, zaměřená na klasické horory, nepřestává překvapovat. Po relativně slavných titulech jako *Invaze zlodě-jů těl* a *Obětiny* přišla s obskurními lovecraftovskými povídkami Roberta Blocha, a sice poměrně důležitou, ale také značně nečitelnou záhadologickou knihou *Dům v Amityville*. Na ně navázala autorem, který je na jednu stranu jistě pozoruhodný a talentovaný, ale zároveň představuje takovou polohu žánru, jaká mnoha čtenářům nejspíš příliš nesedne.

Letmé doteky nadpřirozena

Britský autor Robert Aickman vycházel z tradice duchařských příběhů, kterou ještě radikalizoval do podoby vyprávění s velmi letnými a prchavými doteky nadpřirozena, nebo ještě lépe podivna. On sám o svých textech mluvil jako o „podivných příbězích“ (strange stories) a tohle označení je pro ně rozhodně přiléhavější než nálepka horor. Nejde v nich totiž o evokování strachu, úzkosti či ohrožení, ale spíš o pocity nepatřičnosti, vykloubenosti či kurióznosti. Sbírka *Chladná ruka v mojí dlani* (Cold Hand in Mine, 1975), která v edici Smrtihlav vyšla, patří k autorovým nejznámějším a obsahuje nejvýraznější polohy jeho „podivných příběhů“.

K nejproslulejším povídkám se řadí Stránky z deníku mladé dívky, což je variace na viktoriánský upířský příběh stylizovaná jako deník dospívající Angličanky, která je na návštěvě v Itálii. Text využívá klasickou hororovou zápletku a známé žánrové monstrum, ale o to víc tu vynikne spisovatelova specifická metoda. Aickman je mistr všednodenních popisů a dokáže jimi zaplnit mnoho stran, než se začnou vynořovat náznaky podivna. Stránky z deníku mladé dívky jsou právě takovým cvičením ve vyčkávání plném napětí, do nějž v určitou nestřeženou chvíli zničehonic vpadne hororový prvek – načež se v civilním světě hlavní hrdinky zabydlí a stane se jeho součástí.

Opačnou polohu aickmanovské podivnosti tvoří neméně známá a vynikající povídka Hospic. V příběhu o muži, který kvůli nehodě musí strávit noc v podivném ubytovacím zařízení, se nestane nic vyloženě hororového. Z textu nicméně vysvítá, že titulní hospic je opravdu velmi zvláštní místo. Jen není úplně jasné, z čeho ona podivnost vlastně vyvěrá. V Aickmanových textech vše závisí na detailech a kontrastech. Hospic nás opět zásobuje drobnými pozorováními každodenních



V Aickmanových povídkách existuje něco před čím náš rozum kapituluje. Ilustrace Silva Vavřínová

objektů a dějů, do nichž ale zasahují stále neobvyklejší a čím dál více zneklidňující drobnosti. Vypravěči Aickmanových příběhů jen málokdy pronikají hlouběji pod sérii vychýlených náznaků, u kterých není jasné, na co vlastně poukazují a co se pod nimi skrývá. Někdy mohou být vyloženě zlověstné (v povídce Stejný pes je to figura štěkajícího psa, který předznamenává brzkou smrt těch, kdo ho spatřili), jindy jen podivínské (Setkání s panem Millarem líčí vypravěčovu zkušenost s hodně neobvyklým sousedem, který může, ale také nemusí být bytostí přesahující obzor „lidské“ zkušenosti).

Před čím rozum kapituluje

Aickmanovy povídky působí jako usilovné napínání zraku ve snaze zahlédnout obrysy čehosi, co se rýsuje na samotném obzoru oblasti, kterou obýváme a z níž odvozujeme své názory na fungování našeho světa. Jestliže duchařské historky vyprávějí zpravidla o zážitcích, které dávají tušit, že existují síly „mezi nebem a zemí“, pak Aickmanovy „podivné příběhy“

jdou ještě o krok zpět. Zkušenosti, o kterých jeho vypravěči píší, nám spíš jen naznačují, že existuje něco, co se našim pozemským prožitkům vymyká a před čím náš rozum kapituluje, protože z různých ukazatelů nedokáže poskládat ucelený obraz. Autorovy popisy také silně připomínají zkušenost disociace.

Robert Aickman je rozhodně dědicem britské tradice vedoucí od Arthura Machena přes Daphne du Maurierovou až po Ramseyho Campbella, která postupně zbavovala nadpřirozené příběhy pozůstatků křesťanské ideologie a nadpřirozeno nespojovala s duchy odkazujícími k existenci posmrtného života či nesmazatelných hříchů, ale přistupovala k nim spíše jako ke slepým místům na mapě světa a důkazům omezenosti lidského vědění. Pokud jde o nevyzpytatelnost skutečnosti, Aickman ze zmíněných autorů zachází rozhodně nejdál.

Autor je publicista.

Robert Aickman: Chladná ruka v mojí dlani.

Přeložila Jitka Čupová. Dobrovský, Praha 2024, 283 stran.

literární zápisník

Výsledky komiksového sicflajše

PAVEL KOŘÍNEK

Komiks je ve svém jádru nevdechná disciplína, řekne vám snad každý kreslíř, který se prostřednictvím panelů a bublin někdy něco pokoušel vyjádřit. Zničí vám zápěstí, rozbi-je rodinu, vyžaduje až nelidské soustředění, a pokud vám nic neříká výraz „sicflajš“, snad se do toho ani nepouštějte. Mnohé nejlepší komiksy vznikají dlouho a v bolestech, přeneseně i doslova, a můžete jen doufat, že až to bude celé hotové, třeba vaši práci někdo docení.

V rozmezí několika málo měsíců se teď zájemci o kvalitní komiks dočkají završení – nebo alespoň dílčího ucelení – několika takových

mnohaletých solitérních projektů. Branko Jelinek, jeden z nejzajímavějších a zároveň nejso-bitějších tvůrců, kteří v posledních desetiletích působili a působí na domácí komiksové scéně, nedávno dokončil nový komiksový román. Devět let po knize *Oskar Ed: Můj největší sen* (2016), která posbírala řadu ocenění a vyšla v polském či francouzském překladu, se mohou fanoušci dobrého komiksu prý ještě v první polovině roku těšit na další příběh s Oskarem v hlavní roli, třístapadesátistránkový opus *Oskar Ed: Můj nejlepší přítel*. O knize samotné se toho zatím moc neví, i tentokrát ale jistě lze vyhlížet po všech stránkách propracovaný, do posledního detailu promyšlený a v kresbě zcela suverénně podaný psychologický příběh otevírající se různým výkladům a interpretacím.

Stejné charakteristiky platí i o *Tongues* (Jazycích) Anderse Nilsena. Komiksům tohoto u nás spíše neznámého amerického tvůrce bych chtěl jednou věnovat ne snad přednášku, ale celý semestrální kurz. Komplexita a vzrušující interpretační otevřenost jeho děl jako *Dogs and Water* (Psi a voda, 2004), *Big Questions* (Velké otázky, 2011), *Monologues for the Coming Plague* (Monology pro nadcházející

mor, 2006) nebo *Monologues for Calculating the Density of Black Holes* (Monology pro výpočet hustoty černých děr, 2009) přímo volá po seminární diskusi a inspirativní analýze. Co do výtvarného výrazu se Nilsen pohybuje od skicovitých náčrtů a drátěných panáčků až po plně prokreslená ohromující tabla. Co zůstává naopak stejné, je u komiksu snad trochu nečekaný, ale o to víc strhující zájem o sekvenčně kresebné zachycení rozsáhlých promluv (monologů či dialogů) nebo zaostře-ní na komplexní existenční témata, při jejichž zkoumání se Nilsen pouští do mnoha perspektivami fokalizovaného ohledávání vztahů mezi lidmi a (jejich?) božstvy. Právě vycházející první knihu *Tongues* (pravděpodobně se jedná o polovinu budoucího monumentálního, zhruba osmisetstránkového celku) provazuje adaptace prométheovského mýtu, transponovaná kamsi do střední Asie, v mnoha dílčích odbočkách a příběhových výběžcích ale dojde i na mystiku islámskou nebo alu-ze zcela „západní“ a aktuální. To vše se tentokrát čtenářům předkládá ve velkoformátové a plnobarevné cizelované detailní kresbě, uspořádané do aktualizovaných stránkových kompozic, které se stávají bezmála dalším

nositelem významu. Nilsen na téhle knize začal pracovat někdy kolem roku 2013, pracovní verze jednotlivých kapitol zpřístupnil čtenářům v (zatím) šestici sešitů, ale teprve knižní souborné vydání umožňuje naplno docenit ambicióznost a zároveň až maniakální propracovanost celého projektu. Takhle vypadá opus magnum ve fázi zrodu.

Souborným vydáním původně sešitové publikovaného komiksového románu se čtrnáct let po *Habíbí* (2011, česky 2012) a deset let po půvabné dětské fantazii *Kosmo knedlíci* (2015, česky 2019) znovu připomene i Craig Thompson. Jeho *Ginseng Roots* (Ženšenové kořeny) jsou stejnou měrou autobiografickým vzpomínáním na dětství na farmě ve Wisconsinu jako esejem o třech stoletích vztahů Spojených států a Číny, o zemědělství a třídních rozdílech. Milovníky Thompsonova nejslavnějšího a nejúspěšnějšího komiksu *Pod dekou* (2003, česky 2005) asi nepřekvapí pozornost věnovaná rodinným vztahům ani fenomenální kresebné vyvedení, které je navíc tentokrát ozvlášťováno působivou prací s doplňkovou barvou – červeno-oranžovými akcenty v barvě antuky.

Autor je literární historik a editor.

Hlavně si hned něco nemyslet

Psaní se podle Petra Borkovce podobá vyšetřování zločinu. Hovořili jsme především o specifikách tvůrčích oblastí, jimž se věnuje. Co má společného jeho básnická tvorba s prozaickou? Čím aktivizuje studenty při kurzech poezie a jaké vedlejší produkty vznikají, když překládá? A kde leží hranice mezi literární výpůjčkou a krádeží?

LIBOR STANĚK II.

Někde jsem četl vaše prohlášení, že současné české literární ceny utíkají od přítomnosti. To se mi docela líbilo. Před nedávnem se uskutečnila nová literární soutěž: Cena literární kritiky. Potřebujeme ji?

Když jsem to říkal, myslel jsem konkrétní cenu a konkrétní knihu. Zdálo se mi, že byly oceněny příliš suverénní texty, které nezkoumají materiál světa a jazyka, spíš spokojeně cizelují vlastní – hodně expresivní – výraz. Ty básně se mi zdály staromilské, spokojené samy se sebou, naprosto mimo současnou poezii a diskusi, která se o ní vede – a literární cena je razantně posvětila. Proto jsem napsal, že ta cena kazí prostředí.

Pokud nová cena bude upozorňovat na inovativní texty, a ne takové, které předvádějí, jak statečně čelí vichrům všeho nového, putavého a tísnivého ve světě i v poezii, když novou cenu bude provázet veřejná diskuse poroty a doprovodné kritické texty a když její předávání nebude řídit především režisér televizního přenosu a moderovat moderátorka, jejíž výška je tématem večera – tak ji potřebujeme.

Koneckonců se ale domnívám, že literární ceny zvolna opouštějí scénu a že to není velká škoda.

Mluví se o vás jako o jednom z našich nejdůležitějších současných básníků. Paradoxně jste ale za poezii nikdy nezískal žádné velké ocenění kromě Ceny Jiřího Ortena. Znamená to pro vás něco? Nechtěl byste o tom třeba napsat povídku?

No, znamená to..., že moje odpověď na předešlou otázku vyznívá trapně. Nic nedostal, tak to pomluví... Nevím, co dál bych na to odpověděl. Snad jen to, že si fakt nepřipadám nedocenený.

Kdybych byl hodně uštěpačný, tak bych mohl říct, že jste předsedal z poezie na prózu kvůli většímu čtenářskému dosahu. Třeba soubor úvah a fejetonů Sebrat klacek měl velký ohlas. Při vši úctě k poezii, o takovém dopadu se jí může jen zdát.

Nesouhlasím se slovem „předsedal“. V mých prózách se opakuje, a jak doufám, nějak pokračuje skoro všechno, o co jsem se pokoušel v básních. „Předsedání“ také znamená, jako by to celé bylo jen na mně – přitom skutečnost, že věty, odstavce, situace a postavy v nich, střihy a celá ta hostina s první osobou jednotného čísla zčásti přišly ke mně, že jsem nečekal, jak dělat to, co se mi dřív nedařilo a čeho jsem se bál, se mi zdá opravdu důležitá.

Na próze mě přitahují nekonečné možnosti „kreativního lhaní“, což – když už je řeč o čtenářském dosahu – jistě také souvisí s publikem prózy, které je o hodně důvěřivější, až legračně bezelstné, než publikum poezie. Já jsem mimochodem pořád překvapený, kolik příjemně i nepříjemně podivných lidí se motá v různých pozicích kolem prózy – to v poezii není. Dá se s tím zvesela pracovat.

Jak takové kreativní lhaní vypadá v praxi? Fotím si místa za restauracemi a úřady, kam chodí servírky, barmani, úředníci a sekretářky

kouřit a trochu si odpočinout. Stolek, dvě židle, dóza od nescafé plná vajglů, které se nemusejí típat, jenom se žhavé hodí dovnitř a víko se zašroubuje. Dlouho jsem o nich chtěl něco napsat, ale nevěděl jsem si rady. Až jednou jsem za jedním slovenským motorestem uviděl takovou nebezpečně netečnou, strašně unavenou servírku, jak lačně kouří s přivřenýma očima. Vypadala jako had, který se vyhřívá. A díky tomu jsem napsal povídku o rozvedené ošetřovatelce hadů v pražské zoo, za kterou chodím na částečně tajné návštěvy a scházíme se a povídáme si a kouříme spolu za hadím pavilonem. Ale ve skutečnosti ta próza co nejpřesněji předvádí ta smutná odpočívadla, únavu, rutinu a přestávkové sny. Když jsem ji psal, myslel jsem jenom na ně, viděl jsem je, o nich to celé pojednává. A taky o hadí kůži a pohybech hadů.

Trochu v utajení vám v posledních letech vyšly v nakladatelství Officina Praga Jaroslava Tvrdoně dvě knihy: Pozorovatelská cvičení (2022) a Křehká knížka (2024). První z nich vychází z vašich kurzů poezie. Na seminářích jste nutil studenty a studentky, aby poslouchali hlasy ptáků, obraceli kameny, plašili divoká zvířata nebo pozorovali smutné fotografie. Tvořili jste až kolářovské performativy. Poezii jako čin, jako gesto. Je pro vás důležité, aby báseň v sobě měla poetický akt, který se odráží do skutečného světa? Ani ne. Pro ty hodiny psaní prostě potřebujeme se studenty nasbírat a poznat nějaký materiál, abychom vycházeli z něčeho



Petr Borkovec. Foto Jana Plavec

S Petrem Borkovcem o kreativním lhaní a mytí umytého

společného. Abychom se srovnali a alespoň částečně se ocitli na společné startovní čáře, což je důležité proto, aby se oni jeden před druhým nestyděli; abych je já neotravoval se svými zkušenostmi a nechoval se k nim – jak říká básník Gerhard Rühm – „tržně“, jako ten, co uspěl a radí, jak uspět; abychom také dělali něco, s čím máme nečekané zážitky. Zabýváme se třeba funerální lyrikou, chodíme po hřbitovech a sbíráme nápisy, čteme si a interpretujeme literární epitafy různých dob, jdeme na exkurzi do krematoria, na virtuální exkurzi do muzea smrti, umírání a truchlení v Kasselu, navazujeme rozhovory s hrobníky. Všechno se může hodit. Nebo máme téma „volavka“ a děláme úkony kolem toho pozoruhodného ptáka (například se snažíme volavku vyplašit a vzápětí si číst slavnou Volavku od Galwaye Kinnella a Zpěvy staré Číny). Co nasbíráme, to nějak probíráme – a pak teprve píšeme volnější věci, vždy ale na základě těch sběrů a jejich interpretaci.

Pozorovatelská cvičení byla kniha-dárek: nakladatel Jaroslav Tvrdoň mi napsal, zda bych mu neposlal moje školní cvičení, plány dílenských vycházek, různá zadání a podobně plus jiné texty, které se nějak týkají kurzů psaní. To jsem udělal – a on se postaral o zbytek, sestavil to, napsal doprovodné texty. Udělal mi samozřejmě radost.

Ty věci, které popisujete, nicméně mají blízko k určitému typu performance. Víme, že na svém prvním básnickém vystoupení jste četl vleže. Nemáte to pořád někde v sobě? Myslím tím to, že na papíře to teprve začíná, anebo vlastně končí... Vleže jsem opravdu četl – poprvé a bohudík naposledy.

Performativnost výjezdních seminářů je způsobena mnohem spíš mým tápáním, jak studentům těch pět hodin dílny oživit, chutí připravit jim situaci, na kterou nezapomenou hned vzápětí, potřebou společného výchozího zážitku. Je to celé jednodušší, než si myslíte.

A k papíru: počítám s tím, že moje vlastní texty i překlady (to se nakonec týká i překladů tragédií) se čtou očima a z papíru. Žádná změna se nekoná.

Křehká knížka je zaměřena na vaši entomologickou vášeň. Zaujala mě tam pasáž, v níž píšete, že se vyplatí, když sběratel hmyzu vedle hlavní, entomologické kolekce vytváří ještě jednu paralelní – protože tím sytí svůj slovník. Nabízí se paralela s vašimi překlady antických tragédií: během překládání si zapisujete poznámky, které pak prostupují do vaší tvorby. Je pro vás toto propojování různých řečových světů hlavní inspirací? To, co zmiňujete, je úryvek z fikce. Vyprávěč v textu má zkušenost s tím, že vytváření entomologické sbírky je dobré doplnit například sbíráním fotografií italských herců, protože jazyková zkušenost s fotografickou sbírkou umožňuje výstižněji hovořit o kolekci hmyzu. Lesk krovek lze přirovnat třeba k pukům kalhot Marcella Mastroianniho. Myslím jsem to jako vtip a neumím posoudit, jestli to souvisí s tím, když si při překládání zapisuju, co mě napadá a co dalšího by se s překládaným textem dalo dělat. Ale je to tak: když překládám, jsem pochopitelně „rozjetý“, pokud jde o jazyk, rytmus, zvuk. A při nekonečném hledání správného slova nebo polohy správného slova ve sloce mě samozřejmě napadne ledacos jiného. Překládaná čtyřveršová rýmovaná sloka dokáže překladatele zhypnotizovat, to jsou zvláštní změnéné stavy. Podobá se lodi ztracené v mlze, která se najednou z mlhy noří zpět, ale přeskupená. Při překládání se mnoho hodin dívám na jeden záběr, znám

ho opravdu důkladně. Všechny nápady, které nesouvisejí přímo s tím, co mám na stole pod mikroskopem, a o nichž si myslím, že je lze později použít, si pochopitelně zapisuju.

Nevím, jestli „propojování řečových světů“ je moje „hlavní inspirace“. Spíš se prostě snažím hlídat ten zvláštní stav, do něž se při převodu textu dostávám, a nic zajímavého nepropášt. Ale není to tak, že bych psal své věci především při překládání: že o tom mluvím, znamená jenom to, že to zažívám, připadá mi to zajímavé a příliš se o tom, myslím, nemluví. Pro některé moje české kritiky to ale odjakživa znamená, že moje inspirace je pouze literární, a že jsem tudíž odvozený, eklektický a tak dále. To je srandovní. Pro interpretaci mých textů v Česku vůbec dost často platí, že co jsem sám o sobě řekl, zasil, to se pak chytlo a bylo to používáno proti mně. Jasně, kamarádi, i já jsem párkrát viděl skutečný strom a strašně žárlil a cítil se děsně sám.

Teď mi trochu nahráváte. Vaše básně totiž často vznikají při popisu nějaké jiné básně. Do svých sbírek si dokonce dovolujete přepisovat celé texty jiných autorů. Máte ve své tvorbě nastavenou zřetelnou hranici mezi krádeží a kreativním přivlastněním? Pobízím čtenáře, aby o té hranici uvažoval. Sám jsem s tím něco převzít nikdy neměl problém: myslím a cítím, že mám sám dostatek vlastních nápadů a možností, takže si tohle prostě můžu dovolit: já se cítím jako Chodasevičův nebo Vergiliův kolega, ne jako jejich vykradač. Úplně stejně jsem srdečný kolega překladatelů: nemám potíž převzít řešení ze staršího překladu, když sám nic lepšího nemám a hodí se mi to – no a co, přece nebudu soupeřit a hledat jiné řešení jen proto, aby bylo jiné! V překladu Oresteie (s Matyášem Havrdou) mají všichni předchozí překladatelé poctu: několik veršů, které jsem z nich přebíral bez úprav (z nejstarších překladů, velmi archaických, jsem využil místa, kde třeba Klytáiméstra něco cituje) – byla to zábava a zároveň mě to upřímně dojmá.

Kdysi jsem do knih zařazoval své překlady ruské poezie, čímž jsem chtěl naznačit kontinuitu (oddíl se jmenoval „Později narozený“), rozkolísat „originalitu“, upozornit na to, že překládání poezie je v leccems blíže originálnímu básnění, než si čtenáři obvykle myslí. Překlad jsem nazýval – dnes mi to přijde legrační – „těsnou inspirací“. Ale připomínám, že všechny inspirace byly uvedeny v poznámkách.

Asi nejradikálněji je tento přístup zužitkován ve vaší prozatím poslední sbírce Herbář k čemusi horšímu, kde jste kompletně přepsal Erbenovu Polednici. Ano. Je to takřka přesně v polovině, přeskočil jsem kvůli poloze básně celou knihu. Je to tam proto, že hledám text, na který můžu bez obav odkázat a všem se z pouhého názna-ku vybaví – je to těžké, českému čtenáři se nevybaví většinou nic. Jak to udělat, když budu třeba v textu divadelní hry chtít použít nějakou veršovou a strofickou strukturu tak, aby posluchač hned věděl, nač narážím – co použiju? Já nevím. Kdybych třeba napsal něco úplně crazy veselého, ale v rytmu, rýmování a strofice Polednice, čímž by mohl vzniknout pěkný protichůdný efekt – lze to udělat? pozná tu Polednici někdo? No, a taky tou krádeží vybízím dost primitivně k novému přečtení Erbenovy balady. Čtenář totiž nevěří, že je to přetištěno beze změny, a při četbě hledá, co tam je jinak – a přečte si Polednici tak pozorně jako nikdy dřív nebo alespoň dlouho ne. Sbírká Herbář k čemusi horšímu je navíc založena na tom, že autor si nejdříve volí strategii, jak báseň napsat, a teprve potom ji napíše. Pestrost strategií je důležitá, je to sbírka

strategií, herbář strategií. A tohle je exemplář, který má na štítku napsáno „Krádež“.

Pojďme k tomu nejdůležitějšímu, tedy k samotnému procesu psaní. Víme, že o něm nerad mluvíte, na druhou stranu je to něco, do čeho se pouštíte skoro dennodenně. Máte rád výrok Vladimíra Kokolii o malování: prý ho nesnáší, protože mu ukazuje limity jeho vlastní představivosti. Michel Houellebecq zase říká, že psaní je jako hýčkat si v hlavě parazita.

Psaní je jako vyšetřování zločinu – hlavně si hned něco nemyslet. Jak praví kriminalistická příručka: „Je zásadní chybou, jestliže si vyšetřovatel po povrchním ohledání vytváří názor týkající se zásadních okolností případu a aktérů, aniž se předem důkladně seznámil s celým místem a všemi podrobnostmi.“

Už proto, že jste si vybral nepříznivé výroky (alespoň v prvním plánu nepříznivé jsou), mám chuť odpovědět nějakými příznivými definicemi, které budou mít dnešní datum. Jsem rád auceps syllabarum, „lovec slabik“ – šťastný, světlem zalitý a rozlehlou dílnou, kterou lze kdykoli sbalit a přenést, obklopený autor. Mně se ta definice líbí, protože je v ní lov, takže posedlost, dobrodružství, nečekané dotyky a detaily, šikovnost a nutnost jednat, a taky slabiky – ty chytá a rozeznává málokdo, ale všichni je používáme a jsme jimi vedeni k materiálu jazyka, z něhož jsou básně i prózy udělány.

Moje literatura vzniká radostně a vášnivě při psaní, při rozbalení té dílny, před ním a mimo ni si skoro nic nemyslím, nic pozoruhodného ani nevím. Moje psaní mi ukazuje moje možnosti, ne limity – jak říká básnířka Zsuzsa Takácsová, dokážu odpovídat na otázky, které bych před psaním ani náhodou nedokázal položit. Připadá mi, že mám při psaní nápady, strategie, pochopení a kritičnost, které mě v reálném životě úplně míjejí, že psaní dělám líp než všechno ostatní. Tento stav není ale tak samozřejmý, jak bych si přál – bez přestání, vždycky ho provází pocit totální nemožnosti; nedokázal bych, myslím, vyhrát žádný soudní spor, ani o krávu, vyšel bych ze síně jako naprostý hlupák. Když jsem nedávno překládal repliky Dionýsa v Eurípidových Bakchantkách, které pronáší před úspěšným vládcem Pentheem, udělal jsem je v první verzi tak, že to vypadalo, že Dionýsos, přinášející něco úplně nového, neumí téměř mluvit, není to ani magor, je to spíš nemožné dítě. Tak vypadá vedle Penthea, tak ho také Pentheus vnímá. Stavěl jsem tu řeč, jak se asi zračí v Pentheově hlavě.

Psaní je vždycky nějak smutné. Nesnáším, když se v souvislosti s procesem psaní, nebo jak to pojmenovat, mluví o sexu. Ale řekl bych, že psaní se strašně podobá nevydařenému milování, kdy padne věta „To nevadí, to se může stát každému, i tak to bylo hezký“.

Je pro vás psaní tělesnou záležitostí? Někde jsem četl, že se při psaní musíte pořád umývat. Jak se při psaní můžete zašpinit? Nejde o špínu, spíš o nedostatečnou čistotu. Obvykle nepokračuju dál, dokud mi věta, kterou jsem napsal, nepřipadá perfektní. A když jsem na konci odstavce, vracím se hned zpátky na začátek a předělávám ho. Vždycky, když se vracím k rozepsanému textu, začínám od začátku, čtu a opravuju, co už je, a až pak pokračuju – nikdy nezačínám od místa, v němž jsem od psaní odešel. Napsat něco jako „první verzi“ celého prozaického textu, být by měl třeba jenom čtyři stránky, pro mě vůbec nepřipadá v úvahu. Myju umyté.

Ale samozřejmě to říkám jako autor, který nikdy nepsal delší souvislý text než patnáct stran. Vlastně spíš čtrnáct.

S lingvistou Matyášem Havrdou jste nedávno dokončili překlad Eurípidových Bakchantek pro Národní divadlo a překlad Médey pro Národní divadlo moravskoslezské. Prý to pro vás byla nejzáhadnější a nejnáročnější práce v životě. V čem? Náročná otázka, kterou jsem se už několikrát pokusil jinde zodpovědět. Budu stručný: musím u té práce poměrně razantně jednat a zároveň se hodně učit. A dál si pomůžu citátem z rozhovoru, který nedávno dal dramatik, překladatel a teatrolog Pavel Drábek. On říká, že pro něho je překlad činoherního textu „rudimentárně hudební záležitost“. A pokračuje: „Při představení vnímáme jevištní akci, scénografii, tempo, výrazy, řeč těla a melodii vět – ostatně větná intonace je onen signál upřímnosti (jak tomu říkají psychologové) a sdělí víc než slova – a pak teprve samotný význam. Takže se snažím překládat činohru, jako by to byl zpívaný text, který je potřeba udýchat, intonovat, vtělit a fyzicky pojednat – a k tomu ještě přibude rovina slovní sémantiky.“ To je vynikající formulace – o tohle přesně se snažím. Vycházím při tom z co nejotevřenějšího a nejtvorivějšího čtení doslovného překladu kolegy Havrdu, který vedle základního rozevřeného textu obsahuje tisíce poznámek a odkazů různého druhu. I tu nejposlednější poznámku čtu jako doslovně přeloženou báseň a tak s ní i pracuju.

Chybí vám pořádání a kurátorování akcí v Café Fra? Myslíte si, že literární provoz v Praze našel náhradu? Nechybí mi vůbec. Čtení ve Fra vnímám jako uzavřenou kapitolu, která se docela povedla. Samozřejmě, že se postarají jiní. A líp.

Petr Borkovec (nar. 1970) je český básník, prozaik, překladatel a publicista. Od roku 1992 do roku 2016 byl redaktorem revue pro literaturu a kulturu Souvislosti. Knižní výběry z jeho poezie vyšly například v angličtině a italštině, jedenáct jeho knih bylo přeloženo do němčiny. Sám překládá převážně z ruské poezie 20. století. Vydal řadu básnických i prozaických knih, v posledních letech především v nakladatelství Fra: soubor Básně (2023), zahrnující starší sbírky Vybrané a nové básně 1990–2005 (2005), Milostné básně (2013) a Herbář k čemusi horšímu (2018), prozaické soubory Lido di Dante (2017), Petříček Sellier & Petříček Bellot (2019) a Sebrat klacek (2020), nebo v nakladatelství Officina Praga: Pozorovatelská cvičení (2022) a Křehká knížka (2024).

Dámy i hrubé nemravnosti

Dianiškovo (ne)korektní univerzum



Z inscenace Zakleté dámy. Foto cinoherniklub.cz

Hry Tomáše Dianišky se dlouhodobě těší zájmu diváků, kritiky i dramaturgů řady českých a moravských divadel. Jeho cesta k původní dramatické tvorbě vyznačující se silně nekorektním humorem vedla přes činoherní herectví, jemuž se paralelně s občasnou režii vlastních textů věnuje stále.

MARCELA MAGDOVÁ

Zatím poslední hra Tomáše Dianišky (nar. 1984), dokufikce *Zakleté dámy* (2024), napsaná jako obvykle na objednávku, tentokrát pražského Činoherního klubu, se věnuje manželkám československých prezidentů. Životy prvních dam provázela řada veřejných tajemství, skandálních odhalení nebo prostě jen samota, k níž je předurčila „vrcholná pozice“, kterou si samy ne zvolily. Hanu Benešovou, Martu Gottwaldovou, Vieru Husákovou a Olgu Havlovou Dianiška zobrazuje jako ženy uvězněné ve svých tajemstvích nebo-li princezny v zakletém zámku. S historickými reáliemi nakládá jako vždy volně: přetváří je s ohledem na vlastní, smyšlenou pointu a vyplňuje je popkulturními, zejména filmovými odkazy k předrevoluční pohádkové tvorbě. Nejedná se však zdaleka o tak drsnou a odvážnou infiltraci autorského subjektu do příběhu tuzemských dějin, jako tomu bylo v Dianiškových prvních dramatech. Jako by se zavedený autor zdráhal použít vtip na první dobrou, který bývá často tím nejúčinnějším. Některé postavy ušetřil své drzé ironie a jiné naopak na základě momentálního společenského konsenzu posměšně katapultoval mezi odporné záporáky. Martu Gottwaldovou tak zobrazuje jako rozložitou primitivní ženštinu. Její závěrečné připodobnění k Lady Macbeth je však ve výsledku zcela funkční a odkazuje k dřívějšímu autorovu hrozi- vě nekorektnímu stylu. Škoda, že nehledal podobně výstižnou asociaci, která by dekanonizovala i události Občanského fóra – vzhledem k prostoru Činoherního klubu, kde tato iniciativa v listopadu 1989 vznikla – nebo osobnosti Václava a Olgy Havlových.

Milovník braku

Možná jde o korektiv zcela intuitivní, související s posuny společenské tolerance vůči „nevhodnému“ zobrazení jistého obsahu stejně se zadáními a místy, pro která své hry píše. V další ze svých nedávných premiér, ve hře *Den zúčtování* (2024) na půdě Národního divadla moravskoslezského, se totiž naopak ve výsměchu všem a všemu vyžívá. Vrací se tím ke svým nejstarším pracím a zápletky spočívající v nestandardním plynutí času.

Veličina času je pro Dianišku zásadní. Pokud své hry nelokalizuje přímo do minulosti, propadají se jeho hrdinové v čase, jako tomu bylo v iniciační sci-fi komedii *Atomová kočička*, napsané v roce 2016 a poprvé v autorově režii uvedené v libereckém Malém divadle. Červí dírou v pračce v ní postavy cestují do osmdesátých let minulého století. Od loňska má *Atomovou kočičku* na programu Východočeské divadlo v Pardubicích, kam ji přenesl režisér inscenace Robert Bellan.

Cestu do minulosti nechtěně podnikne i skupina přátel, jež se omylem dostává do „chartistického“ roku 1977, ve hře *Encyklopedie akčního filmu* z roku 2021, premiérované v Divadle pod Palmovkou, kde Dianiška působí jako člen hereckého souboru. I zde se objevuje Václav Havel, jehož existence, a tedy i vznik sametové revoluce jsou zásahem hostů z budoucnosti ohroženy. V *Encyklopedii akčního filmu* nechává autor zároveň naplno vyniknout svou obsesi brakovými žánry s příměsí devadesátkové estetiky. Tu dokáže pomocí chytlavých hlášek vynikajícím způsobem roubovat na dějinná fakta nejen obou československých totalit. Jeho hrdinové vždy hovoří bez ohledu na dobu aktuálním jazykem. Často i jednájí v kontextu současné doby. Dianiška si je vybírá mezi reálnými osobnostmi s pozoruhodným, i když lehce vykloubeným a především učebnicemi opomenutým příběhem, který dopuje asociativními odkazy, bizarnostmi a absurditou vlastní fantazie.

Historické potměšilosti

První takovou figurou mu byl zakladatel moderní informatiky, matematik Alan Turing, jehož zásluhou byl dešifrován nacistický tajný kód Enigma. Ve hře *Přísně tajné: hrubá nemravnost* z roku 2011 jej zobrazil jako inteligentního, ale tak trochu divného týpka, který má kromě matematiky rád také kluky, což bylo v Anglii do šedesátých let minulého století trestné. Turing, kterého Dianiška vnímá z osobní, až intimní perspektivy, ve hře přirovnává matematiku k mozkové masturbaci a informací k lásce. Přes záměrnou jadrnost, až provokativní obscénnost ve výrazu

se však autorovi podařilo text naplnit i hlubším významem, který se v leckterých novějších realizacích vytrácí.

Další neznámou, autorem rehabilitovanou postavou nyní již z poválečného Československa byla perzekvovaná skautská vedoucí Bedřiška Synková, jejíž portrét se shodou okolností dostal na rubovou stranu československé jednokorunové mince. V *Mlčení bobříků*, uvedeném v roce 2016 v podkrovním studiu Palmovky, kde je doposud na repertoáru, ji zobrazuje jako dívku hororově posedlou skautingem. Za přispění vizuální potměšilosti režiséra Jana Friče vznikl historický žert na půdorysu béčkového hororu, v němž jsou komunisté představeni jako exorcisté a pohraničníci střežící lidově demokratické zřízení stylizováni do zombies.

Mezi nejfrekventovanější historické bytosti v Dianiškových hrách patří parašutisté operace Antropoid. Akci zaměřené na provedení atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha je zasvěcena hra *294 statečných* (2020), jež rozkrývá zákulisí tohoto činu, včetně postav libeňského odboje, který oběma výsadkářům, Janu Kubišovi a Josefu Gabčíkovi, pomáhal. Ožívá zde řezník Vosmík s nezletilou Jindřiškou Novákovou, již uctila nedávno instalovaná plastika Dívka s kolem v pražské Libni, i Vlastimil Moravec, zvaný „Aťa“, který zařizoval pro parašutisty rychlé kurýrní spojení a jenž po dlouhém mučení prozradil jejich úkryt v kostele v Resslově ulici. Hru Dianiška napsal opět pro Divadlo pod Palmovkou, které přímo sousedí s ulicemi, kde konkrétní postavy žily, její vyznění rezonovalo tudíž v této lokalitě o to silněji.

S odbojářskou rodinou Moravcových byla spojena i Hana Krupková z Pardubic. Její život inspiroval Tomáše Dianišku k napsání hry *Tělo tajné agentky* pro hradecké Klicperovo divadlo, jež ji uvádí od roku 2023. Demonstruje snahu člověka přežít za všech režimů. Hana Krupková se nejprve ve vidině záchranu vlastního života stává konfidentkou gestapa, následně i agentkou StB. Ve hře dojde i na flashback samotného seskoku a stejně jako v *294 statečných* nechybí zrádce Karel Čurda. Parašutisté se mihnou i v *Zakletých dámách* v souvislosti s britským exilem prezidenta Beneše.

Politická satira

Ve *Dnu zúčtování* uvízne neakceschopný, utápnutý Kamil Kulhánek v časové smyčce a prožívá jeden den stále znovu a znovu. Zároveň hraje o čas, jelikož ve večerních hodinách osudného dne dojde ke katastrofálnímu výbuchu haldy Ema. Kromě místních reálií se ve hře Dianiška vysmívá i praxi lokální politiky, konkrétně poměrům na radnici, žánr sci-fi komedie se tu proto místy posouvá do politické satiry. Autor si dost možná vypůjčil motiv z filmu *Na Hromnice o den více* (1993), při jeho filmové specializaci však půjde spíš o citaci Cameronova filmu *Terminátor 2: Den zúčtování* (1991). Jednou z figur Kamilovy rodiny, s níž hrdina nedokáže na počátku komunikovat, a tudíž ji zachránit před blížící se explozí, je homosexuální strýc Alois. Jeho zobrazení, posílené o režijní stereotyp (hostujícího zahraničního režiséra Piotra Ratajczaka) představitele menšinové sexuální orientace, vyvolalo u odborné veřejnosti při diskusi o inscenaci v rámci festivalu Ostravar velkou nevoli. Hodnocení postavy spolu s celým dílem naráželo na momentálně nastavené hranice korektnosti, které nesmí s největší pravděpodobností tvůrce překročit. Tato revize ale značně omezuje uměleckou svobodu a právo na absolutní relativizaci a znevážení, jež jsou pro Dianišku typické, a způsobuje, že je autor v tomto ohledu stále šetrnější a uhlazenější.

Autorka je publicistka a teatroložka.

Exkluzivita pro všechny

Nová česká hra na cestě k divákům

Divadlo má vrozenou schopnost reagovat na aktuální potřeby svého publika. Stěžejní roli v reflexi naší žité současnosti nehraje ani tak aktualizace tradičního repertoáru, jako původní dramatická tvorba. Důležitými iniciátory a podporovateli nových českých her jsou především sama divadla.

ADÉLA VONDRÁKOVÁ

K jedné z podstatných funkcí divadla, díky které může stále konkurovat novým formám zábavy, patří jeho vrozená schopnost reagovat na aktuální potřeby svého publika. A to mimo jiné i prostřednictvím dramatického textu. Aktuální či přímo novátorské interpretace klasické literatury mohou také poskytovat četné možnosti, role nové a původní dramatiky je ale v divadle zcela nezastupitelná. Jitka Šotkovská, dramaturgyně Slováckého divadla v Uherském Hradišti, to pojmenovává jasně: „Jestli chceme, aby divadlo odráželo svět, ve kterém žijeme, a já věřím, že nejen tvůrci, ale i diváci to chtějí, jen s více či méně důslednými aktualizacemi klasiky si nevystačíme. Potřebujeme současnou dramaturgi. A jestli chceme reflektovat i tu specificky naši konkrétní žitou zkušenost, potřebujeme i současnou českou dramaturgi.“

Původní dramatická tvorba

V Česku v současnosti existuje nemalé množství nezávislých scén, profesionálních (i amatérských) souborů a uskupení soustředěných kolem výrazné autorské osobnosti (či osobností) a jejich autorských počinů: za všechny jmenujme z profesionálních souborů například Divadlo Vosto5, Divadlo MASO či tvorbu Janka Lesáka a Natálie Preslové Strýčkové v Experimentálním prostoru NoD. Také pro veškerá loutková divadla jsou vzhledem ke specifickým potřebám loutek autorské texty vznikající na míru dané inscenaci zcela běžnou záležitostí. Zároveň si musíme uvědomit, že na začátku práce na nových autorských inscenacích nemusí vždy stát dramatický text, ale jiná tvůrčí metoda (například improvizace), jakkoli se může zdát, že výsledná inscenace je na textu založená.

Původní česká hra dostává prostor i v subvencovaných institucionálních divadlech nejen v Praze a velkých městech, ale i v regionech; premiéry nových českých her se pravidelně objevují v dramaturgických plánech. Role těchto divadel se navíc v posledních letech výrazně posílila. Po zániku Cen Alfréda Rádoka (2013), jejichž součástí byla i dramatická soutěž s laureáty, jako jsou Arnošt Golflam, David Drábek, Jaroslav Rudiš, Alice Nellis, Luboš Balák či Viliam Klimáček, a po konci navazující Anonymní dramatické soutěže (2018) agentury Aura-Pont totiž na české scéně zůstalo nepříjemné vakuum. Nejenže se psaní divadelních her jakožto samostatná

disciplína se svými jasnými specifiky vlastně nikde cíleně nevyučuje, ale chybí i komplexnější podpora začínajícím dramatikům.

Oblastem na míru

Nové hry se samozřejmě objevují i v e-mailových schránkách referentů divadelních agentur. Pravda ale je, že skutečně zavedení autorů zpravidla do šuplíku nepišou a texty, které vznikají bez předchozí divadelní zkušenosti, nebývají v praxi příliš použitelné: buď narážejí na zjevné realizační problémy, mnohem častěji ale nerespektují základní pilíře dramatu, tj. potřebu dramatické situace či koherence a komplexnosti charakterů. Experimentální texty, které vznikají pouze akademicky na papíře, pak zas těžko hledají spřízněnou režiséřskou (či prostě inscenační) duši bez ohledu na jejich kvalitu. Drtivá většina těchto textů se tak ani nedostane do agenturní nabídky.

Spíš než že by si divadla, respektive jejich dramaturgové, vybírala nové české hry z katalogu agentur, sama české dramatiky oslovují, a přímo tak iniciují vznik nových her. Každé divadlo má samozřejmě vlastní potřeby a každé umělecké vedení dává svému divadlu osobitý ráz. Přesto se – zejména právě na oblastních scénách – můžeme setkat s některými společnými rysy. Oblastní divadla často sahají po tématech, která jsou spjata s jejich lokalitou, s určitými událostmi či význačnými osobnostmi. Taková byla například hra *Jak jsem potkal dábla* (2022) Jiřího Janků a Petra Svojtky v Městském divadle Kladno (MDK), která vznikla na objednávku divadla. Vycházela ze dvou nejslavnějších knih Oty Pavla *Jak jsem potkal ryby* (1974) a *Smrt krásných srnců* (1971) a sám autor byl její hlavní postavou. Těžko si představit lokálněji zaměřenou dramaturgi, protože Buštěhrad, se kterým je jméno Oty Pavla neodmyslitelně spjata a kde má spisovatel i své muzeum, leží ani ne deset kilometrů od MDK. K lokální tematice ale přistoupili například i Petr Kolečko a Tomáš Svoboda v době své kladenské éry, kdy uvedli vlastní hru s příznačným názvem *Jaromír Jágř, Kladenák* (2009).

Podpora původní dramatiky

Mezi oblastními divadly v podpoře nové české dramatiky (ale i v uvádění zahraničních her v české premiéře) vyčnívá Klicperovo divadlo v Hradci Králové. „Základním kritériem je jednoznačné téma. Je naprosto zásadní, aby hra měla co sdělit současnému publiku,“ říká dramaturgyně Lenka Smrčková. V repertoáru tak

aktuálně kromě „lokální“ hudební inscenace *A pak usnu a vstanu...* (2025) autorů Pavla Kheka, Lenky Smrčkové a Ivy Marešové, pojednávající o osudu hradecké rodačky Zuzany Navarové, najdeme i řadu dalších her uváděných ve světové premiéře. Jsou to třeba *Slučitelné díly* (2025), „rapové requiem za školáky v bývalém východním bloku, jejichž život skončí na pracáku a v rukou exekutora“ (jak téma trefně pojmenovává anotace), Tomáše Ráliša či *Brokolice na Marsu* (2024) Davida Drábka, kterou se divadlo hlásí k odkazu drábkovské autorské éry, a v neposlední řadě i *Tělo tajné agentky* (2023) Tomáše Dianišky a *Celý život nestačí* (2023) Reného Levinského, kteří oba patří k nejzajímavějším a nejspěšnějším současným českým dramatikům. „Hlavní důvod, proč se hra dostane na repertoár, je jakási exkluzivita, kterou v sobě nová původní dramatika přirozeně obsahuje. U her, jež se do dramplánu nakonec nedostanou, se většinou jedná o texty, které nám někdo poslal, aniž bychom si je objednali,“ shrnuje Lenka Smrčková.

Skladba dramaturgických plánů na příští sezony je hlavním úkolem dramaturgie a jde o poměrně složitý proces. Oblastní divadla plní řadu funkcí a jejich repertoáry tak mívají širší zaměření. Vedle sebe se tudíž objevují tituly oddechové i závažnější, pro různé věkové skupiny včetně skupin školních. Nové české hry mohou být zásadním článkem složité skládačky, kterou dramaturgický plán představuje. Není proto neobvyklé, že autoři píší hru přímo na tělo určité herečky nebo herci. V kladenském divadle měla premiéru například hra *Za Richarda* (2022), kterou její autorka Kristýna Čepková napsala pro Jaromíra Mílovou. S vědomím o možném či žádoucím obsazení však vznikají veškeré hry psané na objednávku divadlem.

Chytrá komedie pro všechny

Díky téhle praktické divadelní poptávce se do divadel dostávají témata a žánry, které jsou jinak nedostatkovým zbožím. Za všechny můžeme jmenovat například hru s výsostně aktuálním tématem *Výhubyt* (2023) Tomáše Ráliša v Klicperově divadle, která pojednává o současné bytové krizi. Pro Městské divadlo v Mladé Boleslavi zas Marek Epstein napsal hru *Milena* (2024), zpracovávající životní osudy novinářky Mileny Jesenské a její dcery, básnířky a výtvarnice Jany Krejcarové. Samostatnou kapitolu pak tvoří nové divadelní komedie, které náleží k nejžádanějším žánrům u diváků i dramaturgů; „chytrá komedie pro celý soubor“ patří k nejčastějším zadáním pro divadelního agenta/agentku. Ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti tak měla premiéru například romantická komedie *Třináctkrát za svědka* (2023) Jana Šotkovského, která splnila požadavky na vytíženost souboru a zároveň přinesla zábavný a originální divácký titul.

Uvádění nových českých her má ale i svá úskalí. „Ten nejjednodušší způsob, jak zajistit, aby hra rychle zestárla, je zaplnit ji množstvím současných odkazů,“ říká kritik Aleks Sierz ve své knize *Rewriting the Nation* (Přepisování národa, 2011), a ačkoli se vztahuje k britskému divadlu, kde produkce nové dramatiky převyšuje tu českou hned o několik řádů, platí jeho slova i u nás. Přesné zacílení her – ať už na lokální téma, ryze aktuální problém či konkrétní možnosti divadla a souboru – může vést k tomu, že nová hra nepůjde snadno přenést na jiné jeviště, a že se tedy nedočká dalších uvedení. A problematická je i lehká nedůvěra českého diváctva k neověřeným titulům. „Nenamlouvejme si, že neznámá současná hra v předplatném regionálního divadla je nějaký divácký tahák. Musí se tedy vyvažovat, ideálně nějakou tou Maryšou či Lakomcem. Ale i ta klasika byla kdysi původní novinkou,“ uzavírá Jitka Šotkovská.

Autorka je bývalá dramaturgyně Městského divadla Kladno a referentka divadelní agentury Aura-Pont.



Z inscenace Brokolice na Marsu. Foto Klicperovodivadlo.cz

Zalíbení v experimentu

České inspirace německou postdramatickou tvorbou

Na konci minulého století zažila německá dramatika radikální proměnu. Nejen spisovatelé, ale i teatrologové odsoudili tradiční dramatickou formu a vrhli se na hledání nových cest uměleckého vyjádření. U nás se tímto experimentem inspirovalo jen několik málo tvůrců, především Anna Saavedra a Kateřina Rudčenková.

ZUZANA AUGUSTOVÁ

V devadesátých letech 20. století došlo v německojazyčném divadle ke změně paradigmatu, která se týkala jak divadelní praxe a dramatických textů, tak teoretických konceptů. V roce 1999 vydává Hans-Thies Lehmann slavnou a do dnešní doby hojně reflektovanou, ale i kritizovanou knihu *Postdramatisches Theater* (Postdramatické divadlo). Lehmann a další teoretici včetně přední německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte se ve svém zkoumání zaměřují především na divadelní událost, zjednodušeně řečeno na to, co se děje tady a teď, v konkrétním divadelním časoprostoru, a to za aktivní spoluúčasti diváků. V této době totiž nejen u našich sousedů dochází k „reteatralizaci“ divadla, tedy k jeho mísení s příbuznými formami, jako je taneční, hudební či tělesné divadlo. Spolu s tím je narušena i tradiční forma dramatu.

Proti tradiční formě

Tři roky před Lehmannem analyzuje Gerda Poschmann ve své disertaci principiální proměnu forem současného psaní pro divadlo v německém jazykovém prostoru. Konstatuje rovněž krizi reprezentace v divadle a anachroničnost tradiční dramatické formy, stejně jako konec dominance textové předlohy. Namísto pojmu drama zavádí nový termín „Theatertext“. Pro divadelní texty reprezentované tvorbou Elfriede Jelinek, Wernera Schwaba a Rainalda Goetze bylo klíčové narušování dramatické formy a hraní si s jejími kategoriemi a atributy, jako jsou dialog, děj, konkrétní postavy či užití scénických poznámek. Tyto experimenty měly též za cíl znepříjemnit divákovi v jejich vlastních očekáváních. Tematizací dramatické formy pak vznikají různé podoby „metadramatu“ a „metadivadla“. Jejich předchůdcem bylo třeba Handkeho *Spílání publiku* z roku 1966.

Postdramatickým tendencím bývá vytýkána přílišná abstraktnost a znehodnocení symbolického jazyka divadla ve prospěch čistě performativních tělesných produkcí. Tyto texty vytvářejí údajně do sebe uzavřené autoreferenční světy. Z toho má plynout odtrženost této tvorby od reality. Autoři rezignují dle mínění kritiků na zobrazení konkrétních problémů kapitalistické společnosti. To ovšem

rozhodně neplatí pro tvorbu Elfriede Jelinek. Dá se naopak říct, že inspirována konkrétními událostmi, politickými, sexuálními či hospodářskými skandály, válkou, finanční i uprchlickou krizí, tvoří počínaje rokem 1995 a hrou *Stecken, Stab und Stangl* (Berla, hůl a tyčka) postdramatické „Zeitstücke“, tedy aktuální společenskokritické hry.

Jelinek nechce psychologizovat ani vytvářet iluzi trojdimenzionální osoby, ve své divadelní estetice tíhne k abstrakci. Pokud se v jejích pozdějších divadelních textech postavy vůbec vyskytují, jsou to v podstatě jen jakési jazykové šablony, nejednají ani nemají psychologii či určitou charakteristiku. Zralé texty dramatickou formu zcela ignorují, autorka na postavy i děj zcela rezignuje. Nevyužívá ani scénické poznámky či jakýkoli náznak dramatických a jevištních situací. Nečleněný slovní proud, rozdělený pouze mezerami do větších textových bloků, postrádá často i zbytkové atributy dramatické formy jako označení mluvčích. Naproti tomu se vyznačuje silnou polyfonií, chóričností, hovoří jím současně vedle pachatelů, obětí, svědků a autorčina subjektu jakési anonymní „my“.

Kosmické mateřství

V českém prostředí se postdramatická forma příliš neuchytla. K výjimkám patří Anna Saavedra, autorka česko-chilského původu, která pracovala na hře *Tajná zpráva z planety matek / Mamma Guerilla* (2012) dokumentární metodou, při níž zpovídala ženy ze svého okolí. Získaný materiál pak jazykově a formálně transformovala do postdramatické podoby: ve hře promlouvá stočlenný chór matek. Jejich promluvy se mísí s monology jednotlivých žen a dalšími textovými plochami. Hovoří astronaut nebo bezejmenní komentátoři, kteří jsou vyznačeni pouze pomlčkami místo prefixů promluv. Postava astronauta přesouvá slovní dění na fiktivní planetu matek a dodává mu komický sci-fi rámeček. Ten zároveň skrývá sociálněkritický rozměr: mateřství se v naší společnosti úspěchu a růstu jeví jako nežádoucí jev, který bychom nejraději umístili na jinou planetu. Textové plochy, absence jmen postav či postav vůbec, odkaz na antický chór a sarkastická dikce textu silně připomínají

postdramatické texty Elfriede Jelinek, pro něž je kolektivní postava chóru typická.

(Ne)skutečné místo

Kateřina Rudčenková se paradoxně na rozdíl od Anny Saavedry inspirovala dílem, které postdramatické formě psaní pro divadlo předcházelo, a nikoli výtvoř z devadesátých let či z přelomu 20. století. Nebyla však u nás zdaleka první, kdo byl ovlivněn a okouzlen experimentální tvorbou Ernsta Jandla; už od osmdesátých let se jí zabývali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová a v posledních dvou dekadách Jiří Adámek. [Více o hrách Kateřiny Rudčenkové a Ernsta Jandla ve studii Zuzany Augustové *Inspirace poetikou E. Jandla v současné české a rakouské dramatu na příkladu her Niekur a Fake Reports*, ArteActa, č. 10, 2023.]

Spisovatelka se pro napsání textu *Niekur* (2006–2007) inspirovala Jandlovou jedinou celovečerní hrou, respektive mluvenou operou *Z cizoty* (1980, česky 1981). Děj se odehrává ve východoněmeckém zámečku v roce 2004. Rudčenková zvolila podobný námět a dramatický personál: i v její hře vystupuje spisovatelský pár, s tím rozdílem, že výpověď je utvářena z pohledu ženského subjektu, hlavní postavou je zde Agnes. Především však čerpala inspiraci z jazykové stylizace Jandlovy hry: z vyjadřování postav nikoli v první či druhé, ale ve třetí osobě. Jazyková forma utváří obecnější tematickou rovinu hry. Užití třetí osoby je symbolem důvěrného jazyka milenců, současně však působí coby zcizující efekt; jakožto výraz sebeodcizení i vzájemného odcizení postav je od počátku předzvěstí odloučení a zároveň zrcadlí odstup mezi Agnes a Korneliem, který v jejich vztahu není možné překonat.

Rudčenková od Jandla nepřejímá básnické členění textu do strof. Avšak podobně jako on vytváří v partu své hrdinky zárodečnou teorii tvorby a promítá do ní i své tvůrčí pochybnosti. Zdůvodňuje použití třetí osoby a stejně jako Jandlův protagonista podává zprávu o tom, že píše hru, kterou právě sledujeme. Text se uzavírá do sebe a jeho dění se ukotvuje v minulosti. Ovšem právě tím také paradoxně překračuje zobrazení vztahu dvou tvůrců osobní rozměr: zárodek dramatického konfliktu mezi Agnes a Korneliem se ze strany hrdinky mění ve vědomé zaujetí feministického postoje. Hra kriticky reflektuje přetrvávající dominanci mužského pohledu na svět, a to i pokud jde o obecně přijatý umělecký kánon. Obraz neuspokojivého milostného vztahu tak autorka i její hrdinka využívají ke kritice patriarchálního světa, v němž umělecké hodnoty a umělecké ztvárnění „obecně lidské“ situace určuje výhradně mužská perspektiva.

(Sebe)odcizení postav řečí ve třetí osobě rovněž dodává základní situaci hry existenciální charakter. Míjení obou protagonistů, vyjádřené monologičností jejich promluv, intenzivně evokuje trýzeň z nemožnosti porozumění ve vztahu, který nemá nikde skutečné místo (Niekur – Nikde) a v němž se sám milostný cit stává výrazem existenciální osamělosti člověka. Trýzeň, v níž se Erós sblíží s Thanatem, autorka metaforicky vyjadřuje v závěru (v promluvě Agnes):

„Nastalo ticho a jejich dny se uzavřely.

Ráno se probudí a bude vědět, že jeho pokoj už je prázdný.

(...)

Že odtěd začnou vzpomínky vybledávat jako fotografie.

Ráno se probudí a ví, že je mrtvý. (...)

Že jeho knihy šednou. Že kámen na jeho hrobě už byl položen nad jeho tělem, nejdříve byl ovšem po stanovenou dobu řádně vystaven v rakvi, jak je v Litvě zvykem, v hlavním sále Unie spisovatelů.“

Autorka je teatroložka a překladatelka.



Ilustrace Martina Horákové

Brutalitou nechci šokovat

S Tomášem Rálišem o psaní her, režii a vnitřním beatu

Přestože teprve nedávno dokončil pražskou DAMU, s jeho jménem se pojí celá řada ocenění, která získal jak za vlastní dramatickou tvorbu, tak i režijní intervence. S Tomášem Rálišem jsme mluvili i o jeho podkrušnohorském původu nebo o nálepce in-er-face dramatiky.

MARCELA MAGDOVÁ

Co vás literárně formovalo?
Během dospívání jsem četl hlavně romány. Provokoval mě například Michel Houellebecq. Svůj zájem o dramaturgii nedokážu úplně vysvětlit. Nejspíš se ve mně probudil ve chvíli, kdy jsem si uvědomil, že bych ji chtěl zkusit psát. Zásadní pro mě pak bylo setkání s tvorbou Larse Noréna, Sarah Kane, Martina Crimpa, Maria von Mayenburga.

Ve vašich dramatech je silně přítomná poezie...
Jon Fosse říká, že drama je prodloužená báseň, ale já se chtěl poezii jako takové vyhnout. Přišlo mi, že teprve když jsem začal psát dramatický text, získalo mé psaní šíři a sdělnost. Od začátku jsem však inklinoval k písňovým textům a k formě rapového tracku. Baví mě rapová díkce a to, jak se člověk trefuje jazykem do beatu. Drama 20/21 by se dalo celé jako jedna dlouhá skladba posadit do beatu. Věřím, že moje hry v sobě mají vnitřní bpm.

Zmiňoval jste Sarah Kane – vaše texty, ale i výběr her, jež režírujete, jsou dávány do souvislosti s fenoménem in-er-face theatre devadesátých let...
Slavné české inscenace této dramatiky jsem vzhledem ke svému datu narození pochopitelně neviděl, k textům jsem se dostal četbou. Tento typ dramatu je u nás sice spojen především s devadesátými a nultými lety, ale takto ostře se psalo samozřejmě i dříve, příkladem za všechny je tvorba Edwarda Bondy z poloviny šedesátých let 20. století. Svou úlohu v prohloubení zájmu o tyto autory jistě sehrál i můj pedagog dramaturgie Jan Hančil, který překládal například Joea Penhalla. Na základě debat, které jsme spolu vedli o dramatickém textu a o tom, co od něho očekáváme, mi doporučil ohromnou řadu dalších autorek a autorů.

A co tedy říkáte na nálepku „comeback dramatiky in-er-face“, kterou dostala inscenace vaší zatím poslední hry Slučitelné díly?
Nepokouším se o žádný comeback. Brutalita v mých hrách není ani kalkul, ani snaha šokovat. Je snadné připlácnout na novou dramaturgii tu či onu nálepku – „je to trochu jako tohle nebo tamto“. Nemůžu s tím nic dělat, ale jedná se o nepřesné zjednodušení, které patrně vychází z akcentování tématu násilí v mých textech. Pokud by byla taková míra násilí pouze v nich, šlo by o docela dobrou zprávu, ne? Tak tomu bohužel ale není. Sociologické průzkumy hovoří o narůstající agresivitě a násilném chování. Myslím si tedy, že násilí v různých podobách a kontextech je především velmi aktuálním tématem současné společnosti a neměli bychom se mu vyhýbat. Má tvorba je navíc poznamenána i problémy, jež se autorů devadesátých let tolik netýkaly. Nechápu také negativní konotace, které ta nálepka nese. Autorky a autoři tzv. in-er-face se věnovali tématům, která oficiální divadlo v Británii té doby přehlíželo,



Tomáš Ráliš. Foto Lucie Urban

napsali stylově rozličná díla a in-er-face byla často jednou z řady fází, kterými ve své tvorbě prošli. Velmi si vážím jejich schopnosti zasáhnout diváky, a to nejen intelektuálně, ale i emočně. Já hledám, čím by mohla být dramatika nová dnes a jak reflektovat těžko popsateľný a těžko uověřitelný svět, ve kterém žijeme.

Pocházíte z Kadaně. Do jaké míry je vášim „sudetským“ původem ovlivněn váš styl a výběr témat, kterým se věnujete?
Výrazně mě to determinuje. Hra Sorex se věnuje páru gastarbeiterů z východu, kteří pracují v montovnách v česko-německém pohraničí. Napsal jsem ji na základě silného zážitku z večerního spoje, jímž jsem se už jako student DAMU vracel domů. Cestovali v něm dělníci z průmyslové zóny za Žatcem. Poslouchal jsem směsici jazyků a různých druhů vyčerpání, stesku, vzteku. V ulici, kde bydleli rodiče, za ty roky vznikly dvě ubytovny právě pro tyto agenturní „zaměstnance“, kteří se stali obětmi novodobého nevolnictví. Inspiroval jsem se případem člověka bez dokladů, jenž se ve vážné zdravotní situaci ocitl fakticky mimo systém a veřejnou zdravotní péči. Nesnažím se být programově politický – když začínám psát, vůbec o tom

tímto způsobem nepřemýšlím. Intuitivně mě to ale táhne k příběhům lidí sociálně znevýhodněných, k situacím daným předsudky a rozpory, k osobním konfliktům a příběhům, které se sdílením stávají politickými. Stejně tak se zajímám o postavy, které narušují systém a překračují bezpečné hranice. Na jevišti patří i to, za co se stydíme a o čem se sami bojíme přemýšlet.

Jste zároveň dramatik i režisér – jak balancujete obě pozice při vlastním psaní?
Je to případ od případu. Polovina textu hry Vyhubyt vznikla volnou tvorbou, až poté jsem do něj začal vstupovat s vizí vlastní režie. Slučitelné díly jsem napsal v rámci projektu PerformCzech SKILLS: Drama Revival, konkrétní představu realizace jsem vůbec neměl. S režii, která následovala s větším odstupem od psaní než u hry Vyhubyt, jsem se pak snažil hru interpretovat, jako by šlo o text jiného autora. Zpočátku jsem si namlouval, že budu režii a tvůrčí psaní striktně oddělovat. Aktuálně je pro mě inscenování současně psaním finální verze, laboratoř, kde podrobuji dramatický text zátěžovým testům. Skloubení obou disciplín mi zachutnalo při zkoušení Vyhubyt, což bylo určitě dané i spoluprací s dramaturgem Martinem Satoranským, který mě dokázal

bránit jako dramatik před mnou jako režisérem. V jisté fázi mě zastavil v přepisování a donutil mě úkol vyřešit nikoli jako dramatik, ale jako režisér. Což mi poskytlo velikou svobodu. Připadal jsem si opečovávaný a měl jsem pocit, že mám kolem sebe při tvorbě záchrannou síť.

Prý jste si tak připadal i na autorských dílnách, kterých jste se účastnil. Jak vás jako autora tato zkušenost ovlivnila?
Každá z nich měla smysl. V prvním ročníku na DAMU jsem ještě bez větších zkušeností absolvoval autorskou rezidenci v A Studiu Rubín, což mě autorsky hodně nastartovalo. Jelikož přišel covid, stihl jsem napsat namísto jedné hry hned dvě. Od té doby jsem absolvoval řadu dílen: PerformCzech SKILLS: Drama Revival v rámci IDU, Studio pro Nové drama v Národním divadle, v současnosti jsem zapojen ještě do projektu v rámci Fabulamundi – Playwriting Europe. Na DAMU jsem zase navštěvoval všechny dostupné předměty týkající se dramatického psaní. Přišlo mi, že čím víc dramatiků potkám v pozici tutorů, tím snáz najdu vlastní styl, že pochopím, co je mé. Byl bych rád, kdyby vznikl samostatný obor tvůrčího psaní pro divadlo. Vzhledem k velikosti naší jazykové oblasti jsem k tomu ale skeptický.

Jdete z projektu do projektu, sbíráte jednu cenu za druhou, dá se to dlouhodobě vydržet?
Snažím se najít způsob, jak nakládat s energií a jak rozpoznat, čemu ji věnovat. Cen si vážím především jako upozornění na mou práci, vnímám je jako takový energetický shot. Ocenění s sebou ale samozřejmě nesou také vyšší očekávání. Po minulé sezoně, kdy jsem získal titul Talent roku 2023 v Cenách divadelní kritiky, jsem vnímal větší tlak. Nevím, na jaký výkon jedu právě teď. Nejdůležitější je pro mě zůstat upřímný, hledat, vnímat a moc nevmýšlet.

Tomáš Ráliš (nar. 1997) pochází z Kadaně. V roce 2024 dokončil studium režie činoherního divadla na pražské DAMU. Absolvoval též stáž na newyorské Tisch School of the Arts. Za hry Sorex, 20/21 a Spotřeba druhu získal třikrát po sobě první místo v soutěži o Cenu Evalda Schorma. V současné době lze v Klicperově divadle v Hradci Králové zhlédnout jeho dvě autorské inscenace Vyhubyt a Slučitelné díly. Věnuje se také tvorbě pro rozhlas a psaní písňových textů.



Seriálu *Adolescent* se daří zprostředkovat publiku situace, pro něž se těžko hledají slova. Foto Netflix

Věci, kterým je snadné propadnout

Na Netflixu uváděná minisérie *Adolescent* si rychle a nečekaně získala pověst audiovizuální události, jaká zde dlouho nebyla. Je ale britský seriál, který tematizuje násilné činy mladistvých a je natočen v pouhých čtyřech záběrech, opravdu tak mimořádný?

VIKTOR PALÁK

Útoky nožem jsou ve Velké Británii už roky neblaze častým jevem a problém se víc a víc týká i mladistvých. A právě případy několika vražd spáchaných dětmi se inspiroval (jinak fiktivní) seriál *Adolescent*, za jehož námětem a scénářem stojí herec Stephen Graham a scenárista Jack Thorne. Každý ze čtyř dílů je natočený na jeden záběr a v každém nahlédneme dění z jiné perspektivy.

Empatie, nebo faleš?

Třináctiletý Jamie je obviněn, že zavraždil svou spolužačku. Informaci, že to opravdu udělal, nelze považovat za spoiler – jasných indicií se nám dostane docela záhy už v první epizodě, ale na tenzi to seriálu nijak neubírá. Tíživě dramatický náboj nastolí již úvodní scéna, kdy si pro podezřelého chlapce přijde zásahová jednotka. Rodiče i sestra jsou šokováni; na scénu přichází poctivý policejní vyšetřovatel a korektní osazenstvo stanice, kam chlapce převzou k výsledku a kde ho vezmou do vazby. První díl sleduje v hodinovém rozměru právě tyto procesy; ve druhém se dostáváme do školy mezi Jamieho spolužáky, kteří možná tušili, co se stane. Třetí epizoda nabízí skličující konfrontaci mezi Jamieem a psycholožkou, která chystá jeho soudní posudek, závěrečná část nás zavádí blíž k rodině, jejíž členové musí žít s vědomím, jak málo toho věděli o svém synovi a bratrovi.

Adolescent je rozhodně dílo, které „otevírá témata“. Psychologicky se snaží dotknout problematičnosti dospívání ve světě sociálních sítí a snadné dostupnosti toxického obsahu, načrtává i otázku bezpečnosti ve školách a zejména pak vliv influencerů typu Andrewa Tatea na psychiku dospívajících. V této rovině ale působí až příliš didakticky – zmínka o Tateovi narušuje nadčasovost sdělení podobně, jako když Marek Torčík v knize

Rozložíš paměť použil ojedinělou referenci k Andreji Babišovi. Právě v pasážích, kde si starší postavy vysvětlují to, čemu mladí rozumějí tak nějak samozřejmě (kdo je to incel a proč se chlapci a muži bojí, že nedosáhnou na vysněnou ženu), působí seriál těžkopádně. Přitom tato místa mohla přispět k tomu, že se britský premiér Keir Starmer, jenž patří mezi fanoušky seriálu, chce zasadit o jeho promítání na školách. I spoluscenárista Jack Thorne ostatně aktivně usiluje o to, aby v Británii došlo ke změně legislativy a ke smartphonům se začalo přistupovat podobně jako k cigaretám – tedy jako k tomu, co mladistvým do ruky nepatří.

Adolescentovi se daří publiku zprostředkovat situace, pro něž se špatně hledají slova – ať už se týkají rodičů, kteří se jen těžko zbaví nálepky stvořitelů dětského vraha, anebo policejního sboru, pro který je vyšetřování případů mladistvých tou vůbec nejhorší prací. Seriál se vyznačuje nejen nespornou inscenační promyšleností, ale také až nekonfliktní ukázněností – jako by si tvůrci řekli, že šokující vraždu je potřeba kompenzovat ohleduplným přístupem. Místo empatie se ale v těchto chvílích dostavuje spíše dojem falše. K určité doslovnosti přispívá fakt, že podstatnou část děje zde postavy hovoří s Jamieem – tedy dítětem, polopatičností si ale seriál zachovává i v pasážích, kdy nejde přímo o Jamieho. Zatímco z procedurálnosti první epizody, zobrazující zatčení a výslech, pramení jistá tíha, pasáže o fenoménu nedobrovolného celibátu jsou spíše herbářem frází.

Body za zásluhy

Bylo by samozřejmě nespravedlivé upřít *Adolescentovi* kredit za to, jak v reálném čase zachycuje dění jednotlivých epizod. Režisér Philip Barantini podobnou metodu použil už ve filmu *Bod varu* (Boiling Point, 2021), který před pár lety soutěžil na MFF Karlovy Vary. Ani tentokrát se nebojí invenčně pracovat s prostorem. Kamera Matthewa Lewise prostředímí proplouvá a podobně kreativně se zde zachází i se zvukem, který napomáhá prostorové orientaci. A spolehnout se Barantini může také na herecké obsazení, z nějž největší pozornost právem poutá debutující Owen Cooper. V době natáčení patnáctiletý (ne)herec postavě Jamieho propůjčil výraz, v němž dětská nevinnost a z ní plynoucí nefalšovaný strach mísí s nezvyčtatelnou zlověstností a vypočítavým zapíráním.

Rozhodnutí natáčet každý díl v jednom záběru režisérovi umožnilo napojit se na postavy a jejich prožívání a ukázat sdílenou snahu pochopit, co se stalo a proč. Tyto otázky si nekladou pouze členové policejního sboru, ale i spolužáci a rodina. Epizodní postavy

vnášejí do seriálu dílčí ambivalenci, ať už se bavíme o samozřejmosti, s níž Jamieho vrstevníci přijímají skutečnost, že v jejich blízkosti došlo k vraždě, nebo o případné Jamieho nevině. Avšak základní sdělení je nakonec až příliš prosté. Jako nástroj společenské změny tak může *Adolescent* zanechat výraznější stopu než jako svébytné dílo současné audiovize. Autor je filmový kritik.

Adolescent. Velká Británie, 2025, 228 minut. Režie Philip Barantini, scénář Jack Thorne, Stephen Graham, kamera Matthew Lewis, hraji Stephen Graham, Owen Cooper, Ashley Walters, Faye Marsay, Christine Tremarco, Jo Hartley. Premiéra na Netflixu 13. 3. 2025.

Musim robit zle

Snímek Vladimíra Turnera *Veřejně prospěšné práce* pojímá různé druhy intervencí ve veřejném prostoru jako potměšilou mozaiku činností na pomezí umění a aktivismu. A zároveň je pozoruhodnou úvahou nad různými druhy znečištění i nad tím, co je pro město konstruktivní a co destruktivní.

TOMÁŠ STEJSKAL

„Komunistický režim byl v Česku v roce 1989 nahrazen režimem konzumním. Nabytou svobodu nevyužili lidé k imaginaci, ale k privatizaci. Veřejný prostor se proměnil v turistický skanzen a jedno velké parkoviště.“ Úvodní věty dokumentu *Veřejně prospěšné práce* Vladimíra Turnera (viz rozhovor na s. 25) lakonicky shrnují, jaké pocity navozuje pohyb současnou Prahou. A taková situace si žádá ráznou protiakci. První scéna Turnerova snímku tak zachycuje razantní „útoky“ na řadu reklamních objektů hyzdících město – zvuků úderné hudby, nálada je bojovná. Ale největší předností Turnerova nového snímku je, že vedle sebe staví celou řadu intervencí do veřejného prostoru, aniž by je škatulkoval, hodnotil či hierarchizoval. Turner se různým druhům aktivismu věnuje dlouhodobě, poprvé výrazně rozpoutal debatu o veřejném prostoru snímkem *O mediální realitě* (2014), který sledoval aktivitu skupiny Ztohoven. Novinka *Veřejně prospěšné práce* však téma pojednává v mnohem větší šíři.

Boj s vizuálním smogem

„To, co je kolem nás, se dříve v germánském světě nazývalo ‚bifang‘ a znamenalo to území, které nepatří nikomu a může patřit tomu, kdo si s ním první něco udělá,“ říká jeden z aktérů snímku. Nacházíme se uprostřed křovin a stromů kdesi na Zličíně, jen kousek od míst, kam se chodilo sprejovat na odstavené vlaky. Místo, kterého si pár desítek let nikdo moc nevšímal. A kde časem vyroste 540 bytů. Takřka všechny už jsou rozprodané. „To, co tady vznikne, nemá vůbec tendenci být funkční součástí města,“ poznamenává fotograf a kurátor Martin Netočný. „Stejně jako jakýkoli jiný development podobného ražení, protože není směřovaný k centru a ke zbytku zástavby.“

Je zřejmé, proč snímek po úvodní „akční“ montáži začíná právě v tomto nemístě. Jako by paradoxně bylo jedním z mála prostorů, kde lze svobodně pobývat – na rozdíl od mnoha míst, která se nenacházejí na periférii Prahy, ale uprostřed zdánlivě kultivovaného centra.

Dokument Vladimíra Turnera je v jádru potměšilou mozaikou různorodých aktivit ve veřejném prostoru, jimž nepřikládá žádná hodnotící znaménka – výklad nechává na divákovi. A tak vedle sebe stojí parta lidí užívajících si pobyt ve zmíněné postapokalypticky vyhlížející krajině, aktivisté útočící na billboardy a další reklamní objekty pomocí barvy, řezáků a brusek, či umělci a sochaři, kteří město „přepadají“ rafinovaněji. Třeba sochař Pavel Karous tím, že uvnitř billboardové konstrukce vytvoří obytný prostor – uvnitř reklamních panelů tak paradoxně vzniká jediné místo široko daleko, kde se lze schovat před všudypřítomným vizuálním smogem.

Sabotáž, nebo náprava?

Turner sugestivně zachycuje odosobněné bloky korporátních budov, které pro veřejnost nemají žádný užitek a kterým se developeři snaží přidat na hodnotě leda tak uměleckými instalacemi. Zatímco vnější intervence do veřejného prostoru nechávají tvůrci bez hodnocení a nesrovnávají je z hlediska legitimacy, legality, důležitosti či kvality, v případě korporátního umění se nezdárájí poukazovat na rozdíly mezi jednotlivými artefakty. Do protikladu staví podvratný objekt Jiřího Příhody *Vista Mars*, umístěný v novém administrativním komplexu v Karlíně, který kombinuje zrcadlení okolního dehumanizovaného prostředí s projekcí záběrů vyprahlé krajiny na Marsu, a jen o kousek dál stojící sochu nahé ženy od Davida Černého, jež zrcadlí maximálně ego svého autora.

Z podobných detailů se pozvolna skládá jakýsi manuál městské neposlušnosti, jak ostatně zní anglický název snímku. Film kombinuje atmosférické a pocitové scény s fakty a příklady, co vše je na současném urbanismu zneklidňující. Ať už jsou to rostoucí ceny bytů, nebo fakt, že na rozdíl třeba od Vídně v Praze o typu zástavby v mnohem větší míře rozhodují vlastníci pozemků, kteří je často skupili dávno předtím, než se začalo stavět.

Náladové předěly ukazující za zvuků našťavné hudby destrukci reklamních objektů a ploch fungují jako chytlavý i chytrý refrén. Fvck_Kvltova slova „Musim robit zle“ by mohla být mottem celého snímku, který nicméně nenabádá k pouhé občanské neposlušnosti. Mnohem spíše ukazuje, proč různé aktivity od uměleckých instalací a performancí po radikálnější „sabotáže“ mohou být legitimním vyjádřením nesouhlasu se stavem věcí. Jenže co je vlastně radikální?

Úvahy na téma, proč je graffiti vnímáno jako vandalismus, zatímco odrbané plakátovací plochy zpravidla nikomu nevadí, nejsou nijak nové. V Turnerově dokumentu je absurda tohoto jednoduchého dělení a pokřiveného vnímání podpořena mimo jiné odhadem, že až sedmdesát procent billboardů v Praze je nelegálních. Snímek je tak cenný i jako úvaha o různých podobách znečištění, zpochybňující jasnou hranici mezi tím, co je pro město konstruktivní a co naopak destruktivní činnost.

Veřejně prospěšné práce. ČR, 2025, 81 minut. Scénář a režie Vladimír Turner, kamera Vladimír Turner, Petr Racek, hudba Jiří Rouš. Premiéra v kinech 20. 3. 2025.

Jak se animuje voda?

S Gintsem Zilbalodisem o zvířecích a lidských společenstvích

Loni v květnu premiéra v Cannes. O měsíc později čtyři ceny na největším festivalu animovaného filmu v Annecy. „Jsem rád, že je to za mnou,“ poznamenal tehdy režisér snímku *Kočíci odyssey* Gints Zilbalodis. Byl to ale teprve začátek úspěchů díla, které během roku získalo Evropskou filmovou cenu, Zlatý glóbus a nakonec i Oscara.

MARIE SÝKOROVÁ

Anglický název vašeho snímku – *Flow* – vyvolává biblické konotace. Je to záměr? Voda je velmi důležitým prvkem. I když se na první pohled zdá, že snímek je spíš o kočce, která se vody bojí. Voda jí zaplaví dům, a tak se dostává na loď, kde se musí naučit žít s dalšími zvířaty. Prvotní strach postupně slábne, kočka se doslova osmělí. Věří sobě, věří vodě i dalším tvorům. *Kočíci odyssey* vypráví o tom, jak se zbavit strachu nejen z vody, ale i z okolí a z ostatních. Film pojednává také o tom, jak vnímáme a akceptujeme druhé.

Vaši hrdinové se pomyslně i doslova nechávají unášet proudem... Nehledal jsem nějaký koncept či spirituální rovinu. Je to spíš moje osobní zpověď, sám jsem se potřeboval zbavit strachu z druhých. Je to poprvé, co jsem pracoval v týmu, ve skupině. Jak vidíme, ani kočka ze začátku neví, jak na lodi spolupracovat s ostatními. Nad tématem jsem nepřemýšlel jako nad něčím, co by mělo mytologický nebo náboženský rozměr. Spíš je to emocionální a sociální záležitost.

Proč jste zvolil právě kočku, psa, lemura, kapybaru a ptáka hadilova? Jejich prostřednictvím jsem chtěl ukázat jedinečné charaktery. Každé zvíře je jiné. A protože film je němý, bez dialogů, zvířata se musejí vyjadřovat jinak. Potřeboval jsem vytvořit spolek rozdílných jedinců, metaforu toho, co funguje i v běžné lidské společnosti. Kočka se zdá jako samostatná, nezávislá bytost, ale nakonec se musí přizpůsobit a spolupracovat. Opakem je pes, který potřebuje někoho následovat a s někým se družit. Pes touží mít někoho, kdo mu dává povely. Všechny postavy se nakonec musí dohodnout a vytvořit fungující skupinu.

Loď, na níž se většina děje odehrává, připomíná Noemovu archu. Biblický motiv tu tedy nehrál žádnou roli? Víte, tato vazba mě samozřejmě napadla. Ale není to záměr. Důležitější bylo vystihnout charaktery. Hledali jsme prostě způsob, jak příběh odvyprávět beze slov, čistě vizuálně. Důležitá proto byla i hudba, která se podílí na vyprávění. A ani tu jsem nechtěl pojmout zbytečně komplikovaně. V jednoduchosti je síla.



Gints Zilbalodis. Foto Kristaps Kalns

V čem se toto malé společenství liší od lidského? Ve filmu, kde by vystupovali lidé, by to fungovalo jinak. Museli by se domluvit. Zvířata reagují instinktivně, chovají se více pudově. Vlastně jednají podle toho, co je první napadne. To je mnohdy silnější a zabírá to. Nezacházejí do detailů, nepřemýšlejí nijak složitě. Zvířata dovedou spolupracovat jednodušeji. U lidských postav by to takhle hladce nešlo.

Co stálo u zrodu snímku? Inspirací mi byla moje vlastní kočka. A samozřejmě strach z vody. Už v mládí jsem vytvořil příběh o kočce a ptákově. Tento snímek původně vznikl jako krátkometrážní. U *Kočíci odyssey* jsem ale chtěl vypíchnout téma nutné spolupráce mezi různými povahami. Takže to byl jistý posun od původního záměru. A pro mě to navíc byl i posun osobní. Protože na dřívějších projektech jsem pracoval zcela sám. Takže se příběh o samotě nakonec změnil v příběh o komunitě. A podobně jako kočka ve filmu i já jsem se musel naučit pracovat v týmu.

Události ve fikčním světě rozpohybuje blíže nevysvětlená potopa. Můžeme vyprávění týkající se destrukce a síly přírody chápat i jako ekologické podobenství? Tahle linka ve filmu samozřejmě je. Ale více mě zajímalo, jakým způsobem budou na katastrofu hrdinové se svými specifickými povahami reagovat. Tak jako v lidské společnosti i tady někteří chtějí s problémem něco dělat, jiní se zase starají primárně o vlastní záchranu. Na začátku snímku voda vypadá děsivě, postupně ale vidíme, jak si příroda podmaňuje místa, která byla dříve obývaná člověkem. Je v tom něco děsivého a krásného zároveň. Voda nemá jen budit strach, je to i prostředek, jak ukázat charakter a emoce hlavní postavy. Voda není jednobarevná, má mnoho podob a v průběhu filmu se mění. Stejně jako kočka. Navíc animovat vodu bylo velmi komplikované. A snímek se v ní odehrává skoro celý. Zpětně toho trochu lituji, protože s animací bylo opravdu hodně práce. Možná až příliš.

Film vznikal nejen v Lotyšsku, ale i v zahraničí – podílela se na něm

například renomovaná francouzská společnost Sacrebleu. Jak se na tak intimním snímku pracuje ve velké mezinárodní koprodukcí? V Lotyšsku proběhla hlavní část, film vznikal převážně tam. Scénář, hudba, původní produkce. Animace se pak už přenesla také do Francie a Belgie. Byla to tři studia ve třech státech. Na mé poměry tedy opravdu velký projekt. Šlo to ale hladce, všude jsme měli skvělé týmy, a nebylo to zas tak velké množství lidí. Většinou se jednalo o mladé animátory, kteří byli nadšení a velmi zruční. Víte, nikdy jsem nešéfoval tolika lidem, takže i tohle mě zprvu trochu děsilo – mít takovou odpovědnost. Ale výsledek se vydařil. Byli jsme připraveni, práce byla dobře koordinovaná, sám jsem se podílel na animaci a měl v tomto ohledu velkou svobodu. S animátory jsme si vyměňovali nápady, každý přispěl svým pohledem. Bylo vidět, že je to skutečně baví. Pro nikoho to nebyla jen práce.

Nejspíš jste tedy dobrým šéfem a vedoucím týmu. Jak snímku pomohla koprodukce? Mohl by vzniknout bez ní? Je lotyšská animace v takovém stavu, aby mohla produkovat více podobných celovečerních počinů? Lotyšsko není velká země a tomu odpovídá i průmysl animovaného filmu. Na tak malou zemi je tam ale docela dost velkých projektů a nápadů. Pořádá se i mnoho festivalů. Každé dílo je osobité, používají se různé techniky. I ten můj je velmi specifický – nejen absencí dialogů, ale také graficky. Někdy se například zdá rozmazaný, ale to byl záměr. Nezacházeli jsme do zbytečných detailů. Záběry jsou poměrně dlouhé, někdy jsou patrné i zdánlivé nepřesnosti. O to víc je však ze scén cítit pohyb, ale i zmíněné emoce včetně strachu. Způsob snímání je zcela klíčový pro to, jak a jaký příběh je vyprávěn.

Kočíci odyssey měla premiéru v Cannes v sekci *Un certain regard*, kde byla uvedena jako jediný animovaný snímek. Vzápětí přišel velký úspěch i na největším festivalu animovaného filmu v Annecy. A přišly i další ceny. Je to zadostiučinění? Samozřejmě je skvělé, že byl snímek uveden v Cannes i v Annecy. Teď, když je práce na filmu za mnou, mě baví sledovat, jaké u obecenstva budí reakce. Na některých projekcích se lidé dost smáli – zejména v Cannes, kde bylo hodně temných a smutných děl. Emoce, jež náš film u publika vyvolává, jsou skutečně osvěžující. Jsem ale také rád, že to můžu pustit z hlavy, že je tahle část života za mnou a můžu se věnovat něčemu novému.

Máte tedy už nápad na další projekt? Je to ještě brzy, ale nápad mám a pracuji na scénáři. Můžu vám ale říct, že to s největší pravděpodobností bude o lidech, nikoli o zvířatech.

Gints Zilbalodis (nar. 1994) je lotyšský filmař, animátor a skladatel. Jako samouk zaujal festivalové publikum hned svým celovečerním debutem *Daleko* (2019), dobrodružným bezeslovným snímkem o přátelství chlapce s ptáčkem. Definitivně na mezinárodní úrovni prorazil svým druhým snímkem *Kočíci odyssey* (*Flow*, 2024), příběhem vypovídajícím o potřebě soudržnosti a spolupráce v době, kdy se celý svět hroutí.

Generace 7\

Aphex Twin: mezi ikonou a memem

Britský časopis Disco Pogo vydal publikaci věnovanou Aphexu Twinovi. Autoři z legendárního hudebního magazínu Jockey Slut se ohlížejí za kariérou průkopníka elektronické hudby prostřednictvím raritních rozhovorů, dobových recenzí i aktuálních interpretací. Jak se na inovátora z devadesátých let dívá generace Z?

JAN BÁRTA

Někdy před dvěma lety jsem zatoužil osvěžit svůj šatník hudebního nerda a začal jsem se na internetu pít po nějakém novém aphe-xovském triku. Místo do oficiálního merche labelu Warp jsem se tentokrát ponořil do vod lidové tvořivosti a vynořil jsem se s nádherně naivním potiskem: neumělou koláží fotek Richarda D. Jamese alias Aphexe Twina, upomínající na estetiku The Kelly Family.

O rok později, na podzim 2024, vyšla na Warpu kolekce Aphexových raritních tracků, které se v průběhu let objevovaly na neoznačených vinylech a daly se koupit při sporadických živých vystoupeních. Na obálce kompilace výstižně nazvané *Music from the Merch Desk (2016–2023)* se skvěl stejný vizuál jako na mém bootlegovém tričku. Náhoda? Nemyslím si. Prvky aphe-xovského ekosystému jsou vzájemně provázané a mytologii kolem ústřední postavy vytváří fanouškovská komunita se stejným zápallem dnes jako před třiceti lety. Snad jen s tím rozdílem, že dnes už Aphex Twin nepředstavuje předmět zájmu hrstky zasvěcených příznivců, ale součást popkulturního kánonu, který se promítá do tetování, emoji, memů i tiktokových videí.

Proč je dnes Aphex Twin – možná překvapivě – víc cool než kdy dřív, se dozvíte z publikace *Aphex Twin: A Disco Pogo Tribute*, která skládá dohromady zatím nejucelenější portrét enigmatického hudebníka. Kniha vyšla jako druhá položka v řadě věnované knižním tributům (první publikace se zaměřila na Daft Punk) hudebního magazínu Disco Pogo, za nímž stojí Paul Benney a John Burgess z původního redakčního okruhu časopisu Jockey Slut, kteří později spoluzakládali webmagazín Dummy.

Podivná britská záležitost

Jockey Slut vycházel v Británii coby dvouměsíčník v letech 1993 až 2004 a snažil se pokrývat dění na taneční a elektronické scéně v upřímně fanzinovém duchu – na rozdíl od velkých klubových periodik jako Mixmag nebo DJMag, jež se tehdy už věnovala převážně manýrům DJských superhvězd. Aphex Twin se objevil hned v prvním čísle Jockey Slut a pak ještě mnohokrát, včetně známého interview z helikoptéry, pořízeného v době kolem vydání jeho čtvrté desky *Richard D. James Album* (1996), kdy status superstar získal i on sám. Ulitlý rozhovor v knize samozřejmě nechybí – stejně jako další úsměvné dobové dokumenty, jako jsou třeba vzpomínky lidí z Jamesova labelu Rephlex na světové turné. Základ publikace však tvoří retrospektivní eseje, které zasazují hudebníkův vývoj do dobových souvislostí a z odstupu rozebírají jeho vliv na vývoj elektronické hudby.

Kontext je pro jakýkoliv pokus o pochopení Aphexe Twina zásadní. Jeho idiosynkratický styl totiž nevznikl z ničeho, jakkoli zpětné reflexe často mají tendenci klást důraz na Aphexovu domnělou nezařaditelnost a pozici mimo scény. V příspěvku nazvaném Podivná britská záležitost tak můžeme sledovat kořeny cornwallského samorosta vedoucí nejen k ravové explozi konce osmdesátých let minulého století, chicagskému acid housu a německému krautrocku, ale i k mnohem starší, specificky ostrovní tradici elektronického kutilství. Ta sahá až ke konci druhé světové války, kdy začali avantgardní skladatelé a skladatelky, mimo jiné Daphne Oram, experimentovat s armádními oscilátory z poválečného výprodeje a vytvářet první musique concrète.

Seznam mýtů

Vhled do počátků Aphexovy hudební dráhy poskytuje také rozhovor s jeho blízkými přáteli a sousedy z Cornwallu, mezi nimiž figurují třeba Tom Middleton z dua Global Communication, Mike Paradinas z labelu Planet Mu nebo Marcus Scott, pozdější manažer vydavatelství Hyperdub. Kromě osobních svědectví k rozkrývání „fenoménu AFX“ přispívá také kompletní seznam pseudonymů, pod kterými Richard D. James tvořil, přehled nejzásadnějších živých vystoupení z jeho více než třicetiletého působení na scéně a rovněž výčet 26 nejpobulárnějších mýtů s ním spojených – včetně pověsti o hudebníkově tanku či ponorce, o bydlišti v podzemním sejfu bývalé londýnské banky nebo o setu odehraném s mixérem a smirkovým papírem.

Nedílnou součástí značky Aphex Twin je vizuální identita, které se v publikaci také dostalo pozornosti. Je zde obšírný rozhovor s autorem emblematického aphe-xovského loga Paulem Nicholsonem (který na raných Aphexových vystoupeních figuroval na pódiu jako tanečník), komentáře ke všem hudebníkovým videoklipům i výpověď autora aktuálního vizuálu, který vystupuje pod jménem Weirdcore. Zvláštní prostor dostalo filmové ztvárnění nejznámějšího Aphexova tracku, desetiminutové skladby Windowlicker, od režiséra Chrise Cunninghama. Jeho parodie estetiky MTV klipů z konce milénia se paradoxně stala hitem MTV (tedy ve své zkrácené a cenzurované verzi).

Koutek s makakem

Windowlicker ostatně nepřestává fascinovat ani po dvaceti letech. S trackem se pokusil vyrovnat například producent a šéf labelu PC Music A. G. Cook, kterému bylo v době vydání singlu osm let. Cook v roce 2017 uváděl „PC Music Showcase“ na londýnském festivalu Field Day, jehož headlinerem byl právě Aphex Twin. K počtě kultovního producenta Cook vytvořil coververzi, v níž track zrekonstruoval doslova notu od noty.

A právě popularita PC Music má podle dalšího z příspěvků v knize podíl na aktuálním vnímání Aphexe Twina mladou generací. Ta si ho přivlastnila po svém, včetně psaní aphe-xovského loga pomocí znaků 7\. Pro Gen Z představuje Aphex Twin spíše internetový mem než klasickou hudební ikonu, což vzhledem k jeho notorickému trollení vlastně není od věci. TikTok tak plní prdící coververze tracku Alberto Balsalm, zatímco depresivní videa, označovaná „corecore“, jako nejčastější hudební podkres používají skladbu QKThr. Na YouTube se pod neoficiálním uploadem tracku #19 s video stopou z filmu *Baraka* (1992) zachycující, jak si japonský makak užívá koupel v horkém prameni, v komentářích shromažďují fanoušci všech věkových skupin, aby v tomto koutku internetového bezčasí sdíleli své životní trable a peripetie.

Osobních zpovědí jsme se ostatně dočkali i od samotného Richarda D. Jamese. Producent, který málokdy pouštěl ven informace ze svého soukromí a ve většině rozhovorů poskytoval přinejmenším svérázné odpovědi, teď v náhodných komentech pod tracky na jednom ze svých soundcloudových účtů nabízí nezvykle osobní vhled do své tvorby i niter-ných pocitů. Prostřednictvím nových, volně publikovaných skladeb se po svém vyrovnává s nedávnou smrtí rodičů. A zdá se, že internet, který se naposledy tetelil nad jeho selfie s Arcou, mu rozumí. Četba knižního tributu, určeného nejen skalním aphe-xologům, k tomu může jen přispět.

Autor je publicista.

Jim Butler (ed.): Aphex Twin: A Disco Pogo Tribute. Disco Pogo, Londýn 2024, 274 stran.



Logo Aphexe Twina na plakátech k jeho poslednímu studiovému albu. Foto Tony Webster (CC BY 2.0)

Spojení v napětí

Sólová výstava Pavly Scerankové v humpolecké 8smičce



Pohled do výstavy Moli, kteří prozírají ruce do světél. Foto Zóna pro umění 8smička

V prostorách bývalé humpolecké textilní továrny prezentuje své práce Pavla Sceranková. Výstava Moli, kteří prozírají ruce do světél, složená z objektů, soch a videosoch, zkoumá neviditelné síly formující svět, jež společně tvoříme.

VIKTORIE VÍTŮ

Když v šedesátých letech minulého století pozorovala americká astronomka Vera Cooper Rubin rotaci galaxií, zjistila, že hvězdy na jejich okrajích se pohybují téměř stejnou rychlostí jako ty, co se nacházejí blíže středu. To bylo značně překvapivé, protože podle očekávání založených na Newtonově gravitační teorii a Keplerových zákonech by rychlost měla s rostoucí vzdáleností od centra galaxie klesat, podobně jako u planet obíhajících Slunce. Naměřené hodnoty však převyšovaly dosavadní odhady natolik, že galaxie by se podle tehdejších modelů měly rozpadnout. Přesto však držely pohromadě.

Tyto diskrpance mezi teorií formovanými očekáváním a empirickým pozorováním bylo třeba vysvětlit a dodnes se interpretují jako jeden z nepřímých důkazů existence temné hmoty, kterou už ve třicátých letech na základě studia galaktických kup postuloval švýcarsko-americký astronom Fritz Zwicky. Sama Rubin se netajila tím, že myšlenka nové formy látky, která vytváří gravitační potenciál udržující galaxie vcelku, pro ni nebyla tím nejelegantnějším řešením. Dokázala si představit alternativu v podobě úpravy gravitačních zákonů tak, aby lépe popisovaly přitažlivost na velké vzdálenosti. Ve svých pozdějších člancích se nicméně klonila k interpretaci, podle níž rotace galaxií skutečně naznačuje přítomnost velkého množství neviditelné hmoty.

V napětí

S Verou Rubin se na výstavě Pavly Scerankové v humpolecké Zóně pro umění 8smička nese tkáme úplně zjevným způsobem. Je totiž jednou z mnoha pozorovatelek galaxií, kterým umělkyně věnovala dílo *Hlava v sloupu* (2024) a jež snad inspirovaly *Ruce, které se snaží vzepřít mezi stropem a podlahou* (2025). Alespoň to naznačuje vystavený list ze zápisníku, na nějž si Sceranková vedle jmen astrofyziků poznamenala: „ruka co vidí, mezi stropem a zemí se občas spojí, vidí skrz, v trubce dalekohled“.

Dvě dvojice *Rukou* tvoří závěr výstavy, která přechází od videosoch zachycujících různé formy pohybu ke statickým instalacím plným

napětí a vrcholí právě těmito dvěma rozměrnými kyvadly, jež vybízejí k interakci. Rozpětí rukou je kratší, než by bylo potřeba k pevnému vzepření mezi strop a podlahu – osa se protáhne kolem svého středu a my si můžeme užít kruhový a později kyvadlový pohyb paží nebo jejich úplné zastavení při hledání rovnovážné polohy. Setkají-li se totiž obě osy ve vodorovné pozici, propojí se a umožní průhled z galerie ven.

Právě rytmický pohyb, střídání přitažlivých a odpudivých sil a křehká rovnováha chápána jako jejich dočasné vyrovnání představují jeden z motivů, jejichž prostřednictvím je možné výstavu Pavly Scerankové rozečíst. Nejstarší vystavené dílo, videosocha *Jdi pryč. Vrať se.* (2009) zachycuje quebecký most v podobě, v jaké se umělkyni propal do snu. Není pasivní spojkou, ale strojem, který břehy aktivně přitahuje a vzápětí znovu oddaluje. Sledujeme smršťování a roztahování konstrukce a také lidskou postavu, která se soustavou tyčí a kruhů při obou typech pohybu zápolí.

Pod tlakem

Když začala Vera Rubin pracovat na observatoři Palomar, zjistila, že v celém objektu nejsou jediné dámské toalety – nikdo nepředpokládal, že by se v těchto prostorách pohybovaly ženy. Se situací se vypořádala sama a jedny toalety prostě přeznačila. Musela si vybojovat vlastní prostor, obhájit své místo a vzepřít se silám, které nejsou vidět a jejichž neviditelnost do značné míry zneviditelnuje i boj proti nim. Abychom mohli zůstat stát na místě, musíme občas usilovně běžet. Právě tuto skutečnost Sceranková postupně staví do popředí, a na výstavě tak často nepřehlízíme situacím, které by se odehrávaly v neutrálním prostoru a které by bylo možné popsat odtahitým vědeckým jazykem jako střet fyzikálních veličin. Tlak je tu chápán existenciálně. Je silný, omezující, a přitom všudypřítomný.

Nejzřetelněji se to ukazuje na díle *Člověk, loutka, nábytek, protěza a zábradlí* (2025): dřevěná postava se ve vykloubeném gestu jednou rukou opírá o zem a druhou podpírá

strop. Pavla Sceranková se sice inspirovala konkrétním zážitkem, ale její socha působí jako obecná výpověď o tom, co znamená nést tíhu povinnosti a očekávání, důsledků nezdaru a špatných rozhodnutí. I o tom, co znamená této tíze – a únavě, kterou způsobuje – podlehnout.

Prostor, který k životu nutně potřebujeme, se zdá být výsledkem usilovné, repetitivní, neviditelné a opomíjené práce. V úvodním textu umělkyně popisuje stav přepracovanosti a vyčerpanosti z činnosti, která se postupně stává pouhou sérií mechanických úkonů a v níž je třeba setrvat. I když pomalu ztrácí smysl a stává se pouhým odškrťáváním položek z nikdy nekončícího seznamu povinností, v současném světě jinak přežít nedokážeme. Bohužel nám pak už často nezbyvá čas ani síla na práci kreativní, která nově nasvětluje svět a ukazuje jej z dosud neprobádaných perspektiv.

Veškerou nekreativní a neobjevnou práci přitom ale není možné házet do jednoho pytle. Na jedné straně tu máme „bullshit jobs“, které existují jen proto, aby byly vykonávány – činnosti, jejichž smysl se rozplývá hned za hranicí formuláře, tabulky nebo reportu. Na straně druhé je tu ale práce reproduktivní: péče, údržba a každodenní zajišťování přežití. Ta je naopak nezbytná – drží náš svět pohromadě jako temná hmota galaxií. Problémem tedy není samotná absence kreativity, ale systém, který „práce na hovno“ vytváří.

Na hromadě

Vedle Very Rubin se do výstavy otiskují i jiné vědkyně. Najdeme zde videosochu *Hlava Margaret Hamilton* (2025), vzdávající hold vedoucímu týmu, který vyvinul palubní software pro počítače kosmického programu Apollo, a také *Hlavu Cecilie Payne* (2023). Drobný realistický portrét astronomky, která jako první popsala chemické složení hvězd, je vklíněn mezi části starožitné židle jako tichý a opomíjený konstrukční segment. Stává se tak symbolem vědkyň (a vědců), jejichž práce byla nosná, ale neviditelná – a uznána byla buď až zpětně, anebo vůbec.

Možná ale stojí za to číst sochu jinak, než jak ji rámuje sama autorka, a tuto smutnou obžalobu převrátit v pozitivní vizi, jako se to nabízí v případě díla *Košile* (2025). Špulky barevných nití, jež jsou běžně neviditelnou součástí oděvní výroby, jsou oděné v bílé pánské košili, a evokují tak lidskou postavu. Každá cívka si však uchovává vlastní identitu, nerozpouští se v masu. Postava vzniká ze spolupráce – z prvků, jež se navzájem podporují a vytvářejí celek, který je větší než součet jeho částí.

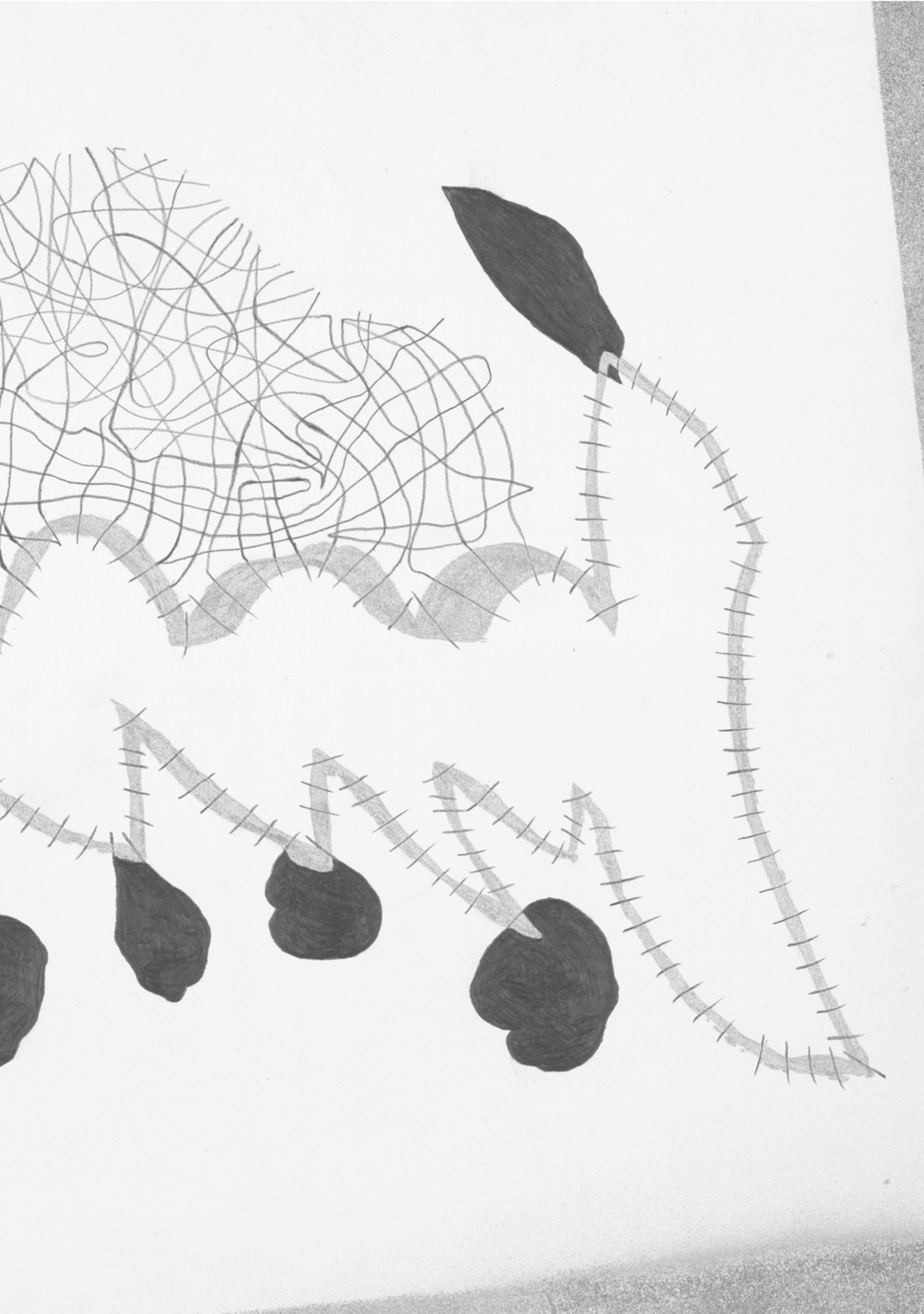
Už od Bernarda ze Chartres se traduje, že jsme trpaslíky na ramenou obrů, a i *Hlava Cecilie Payne* připomíná, že objevy nejsou výsledkem osamělé práce. Ani Vera Rubin nestála stranou, ve vzduchoprázdnu. Čerpala z práce stovek či tisíců dalších lidí: Newtona a Keplera, konstruktérů teleskopů, výpočtářek, techniků a dalších pozorovatelek galaxií. Vědecké poznání je výsledkem kolektivní, často zdoluhavé a neuspokojivé práce. Práce, která nevede vždy k jednoznačnému cíli, ale tu a tam se jí podaří něco, co pak vnímáme jako objev či průlom.

Obráz trpaslíků stojících na ramenou obrů se tak nabízí nahradit představou trpaslíků, kteří stojí na hromadě jiných trpaslíků a trpaslic. Není v tom výsměch, ale uznání, že každý a každá z nás se opírá o nekonečné mnoho úkonů a vztahů, které často zůstávají neviditelné. A že podepřít strop se nám nejspíš podaří, když se spojíme.

Autorka je teoretička umění.

Pavla Sceranková: Moli, kteří prozírají ruce do světél. Galerie 8smička, Humpolec, 15. 2. – 11. 5. 2025.





František Fekete: Anonymní prorok, ze série Vytvrvalé tvary, tužka a barva na papíře, 2024

České drama v ohrožení?

Tuzemské drama stále častěji opouští tradiční formu, což podle některých dramatiků i literárních vědců vede k oslabení jeho umělecké hodnoty. Jde o oprávněnou obavu, nebo jen o nostalgický pohled na proměňující se divadelní tvorbu?

ALEŠ MERENUS

„To je trend zásadního významu. Signalizuje konec aristotelské estetiky a potlačení, ne-li likvidaci dramatického autora. Na místě Aischyla či Molièra je dneska kdosi, jehož úkolem je sestříhat předzaložené hotové texty, aby mohly být přeneseny na jeviště. Netvrdím, že to tam nepatří, jen si myslím, že tomuhle by se mělo říkat nějak jinak než divadlo. Každopádně je to velká proměna paradigmatu,“ řekl Jiří Pelán v rozhovoru s Janou Machalickou na stránkách Lidových novin v létě roku 2020. Přední český literární historik a překladatel v něm ohlašuje konec jedné epochy. Konec jednoho literárního druhu, který se ocitl na periferii zájmu a postupně se vytrácí z umělecké komunikace. Místo dramatu totiž divadla stále častěji pracují se scénáři či specifickými typy libret, jejichž existence je obvykle spojena s jednou inscenací, nebo dokonce jen s jedním konkrétním představením. Tyto texty nejsou zpravidla určeny širšímu čtenářskému publiku. Ve valné většině rezignují na svou vlastní uměleckou hodnotu, a nelze je tudíž na rozdíl od takzvaného tradičního dramatu považovat za součást literatury. Zdá se tedy, že celá jedna oblast fikce odchází do historie, a jak praví Jára Cimrman: „Můžeme o tom vést spory, můžeme s tím nesouhlasit, ale to je asi tak všechno, co se s tím dá dělat.“ Je však to, co právě sledujeme, definitivní smrt dramatu, nebo jde pouze o nějakou další krizi dramatické formy, která se v průběhu moderní doby opakovaně vyjevuje? Opravdu je to, co vidíme na horizontu, konec jednoho literárního druhu, nebo je drama pouze v jakémsi stadiu klinické smrti a v lepších časech opět vstane z mrtvých?

Postdramatická etapa

Neradostný stav, v němž se drama a česká divadelní kultura nachází, nedávno ostře okomentoval například dramatik Miloslav Vojtišek píšící pod pseudonymem S.d.Ch. (Sigismund de Chals) v anketě příznačně nazvané Dramatik – likvidovaný druh, která vyšla na stránkách časopisu Svět a divadlo. Podle něj jsou za současný stav zodpovědní především divadelní dramaturgové: „Jak jsem dále na základě pozorování pochopil, je dramaturgovým úkolem diskreditovat dramatické texty a jejich autory v médiích, označovat je za relikty předminulého století, blábolit o osvobození od autorského diktátu, o nutnosti textového networkingu (asi aby nemusel zvednout zadek a opatřit si třeba knižní vydání) a podobné pěkné věci.“ V následujících větách pak Vojtišek za stálého lamenování míří k podstatě celého problému:

„Dnešní umělecký předvoj páchne strachem z kritérií, klasických forem a silných osobností. Nezbyvá mu tak než vydávat sto padesát let staré tendence divadelních reformátorů za div ne futuristický vývoj současnosti, předefinovat umělecké obory a vymýcené místo zaplnit svou nivelizační ambicí a ikonoklasticky laděnou pomstychtivostí vůči uměleckým a duchovním autoritám minulosti.“

Zkusme se nyní, po všech těch apokalypticky znějících prohlášeních, na daný fenomén podívat bez emocí. Při zběžném pohledu do historie se před námi začnou objevovat epochy, kdy bylo drama skutečně z divadla vykazováno a kdy opratě „divadelní káry“ a celého vývoje divadelního umění chytil do rukou režisér, jenž se již necítil být pouze vykonavatelem dramatikovy vůle a reproduktorem jeho autorského gesta, místo toho se sám stal garantem výsledného jevištního tvaru. Zjeví se před námi snahy o celkovou proměnu divadelního jazyka, který již nebude odvislý od textu a zbaví se nadbytečné znakovosti, přičemž představení se díky tomu stane jedinečnou událostí. To jsou v hrubé zkratce výsledky první a druhé divadelní reformy. Jejich plodem je fenomén, který německý teatrolog Hans-Thies Lehmann přílehavě označil za „postdramatické divadlo“ a jehož výhonky v české divadelní kultuře trvale zahnízdily a postupně získávají čím dál větší prostor.

Vývoj umění i jednotlivých žánrů a uměleckých forem by se asi nejlépe dal vystihnout metaforou jedoucího vlaku, v němž v průběhu jízdy dochází k obměnám osazenstva. Cestující se postupně mění, někteří vystupují a jiní zase nastupují. V určité fázi cesty přitom ve vlaku převažují například ženy, mezi dalšími stanicemi třeba důchodci, na začátku jízdy jsou vagóny plné školáků a na konci zase většinu sedaček zabírají lyžaři mířící do hor. Už asi nejde přesně určit, kdy do „divadelního vlaku“ přistoupili první představitelé postdramatického paradigmatu, ale je jisté, že na rozdíl od Německa či Rakouska mají „české divadelní dráhy“ značné zpoždění. Proto na přelomu milénia postdramatické divadlo tvořilo pouze okrajovou část celého provozu a v české divadelní kotlině se dramatickým autorům dařilo lépe než v letech předcházejících, kdy se divadla potýkala s krizí návštěvnosti a nové hry českých autorů se téměř neuváděly.

Obyčejná šilenství přelomu milénia

Hlavním žánrem, který dominoval dramatické tvorbě přelomu milénia, byla tragikomedie. Emblematickým dílem této epochy se

pak staly *Příběhy obyčejného šilenství* (2001), divadelní debut Petra Zelenky, s nimiž do české dramatické literatury vtrhl svěží závan nových vyprávěcích postupů i nový typ dramatických hrdinů. Zelenka, původně filmový scenárista a režisér, do české dramatické tvorby přenesl postupy typické pro filmové vyprávění – kompozici rozdělenou do pěti dějství nahradila série krátkých obrazů, centrální dějovou osu funkčně zastoupilo několik paralelně se odvíjejících a vzájemně se prostupujících narativních linií, rychlé střihy mezi obrazy umožnily bleskové změny dějišť i skoky v čase. V centru této nové, proměněné dramatické struktury stál nový (anti)hrdina, sympaticky vyhlížející podivín, jakýsi věčný outsider, „obyčejný šílenec“ vržený do soudobého světa. Postava Petra z *Příběhů obyčejného šilenství* tak představuje člověka, jenž se pokouší vyrovnat s vlastním životem, s psychicky nemocnou matkou, která žije zejména zprávami o katastrofách ve světě, se svým otcem, jenž dlouhá léta pozoruje bubliny v lahvovém pivu a z letargie ho vytrhne až náhodné setkání s mladší umělkyní, s kamarádem Mouchou, který si místo skutečné ženy pořídí umělou pannu, a především s Janou, bez níž nemůže žít, ale neumí žít ani s ní. Zelenkův hrdina neřeší globální problémy světa ani se nepokouší změnit jeho běh. Jediné, o co usiluje, je najít smysl vlastní existence. A při tom hledání se pokouší najít i cestu k druhým „obyčejným šilencům“, jako je on sám. Jak se dá předpokládat, cesta je to místy komická a místy spíš zoufalá. Autor tak permanentně pohlíží na člověka a jeho pozici ve světě s kombinací ironie a humoru, čímž zůročuje a inovativně rozvíjí prostředky žánru tragikomedie, v němž tvůrci volně přecházejí z vážné tóniny ke komice a zase zpět.

Zelenka se etabloval na české dramatické scéně jako zručný komediograf, do pomyslného divadelního vlaku nastoupil na začátku nového tisíciletí a jede v něm bez přestávky až do současné doby. Většinu svých her si také sám inscenuje – zejména v Dejvickém divadle, jehož je již řadu let kmenovým autorem. Komedialním mágem nového milénia je však také David Drábek, který vzešel z prostředí divadelního kabaretu. Stejně jako Zelenka i on své hry píše pro konkrétní soubor a sám je také inscenuje. V Drábkových textech plných divoké, někdy až přebujelé obraznosti se objevují hrdinové, kteří se potýkají sami se sebou, s bizarními mezilidskými vztahy i s mediální realitou, jež jim výrazně zasahuje do života. Drábkovy hry přitom obvykle vycházejí z nějakého tradičního,

baobab—books.net



2×William Steig

William Steig se narodil 14. listopadu 1907 v New Yorku. Jeho rodiče byli židovští přistěhovalci ze Lvova. Otec — malíř pokojů a socialista — vedl děti k umění. William Steig studoval tři vysoké školy, ale žádnou nedokončil. Už v roce 1930 začal kreslit ilustrace a karikatury pro časopis The New Yorker. Pro něj pak vytvořil více než 2600 kreseb a 123 obálek. Knihy pro děti začal vytvářet až ve svých 61 letech. První vyšla roku 1968 a poslední (When Everybody Wore a Hat) v roce 2003, kdy bylo Williamu Steigovi 95 let. Do širokého povědomí se dostal díky komerčně veleúspěšné filmové adaptaci jeho knihy Shrek! (1990).

William Steig je dnes klasikem autorské knihy pro děti. Na obálkách New Yorkeru se potkávala generace poválečných ilustrátorů, vesměs emigrantů z východní Evropy (z těch nejznámějších vedle Steiga například Saul Steinberg a André François). Humor, ironie, zájem o moderně

a neotřele vyprávěný příběh se pak projevují zejména v obrazových knihách pro děti, které zažívají rozkvět na počátku let šedesátých. V té době se svými knihami proslaví také Miroslav Šašek. Všichni jmenovaní začínají jako karikaturisté a humoristé a je jim vlastní politické angažmá. Do dětských knih pak vnášejí smysl pro paradox, hříčku a výstižnou obrazovou zkratku.

William Steig stihl ve svém dlouhém aktivním stáří formovat nové podoby autorské knihy pro děti. Ty z let šedesátých a sedmdesátých se vyznačují uvolněnou kresbou, a hlavně jsou krásné, vtipné a překvapivě vyprávěny. Tyto celostní bajky se zvířecími hrdiny zasáhnou jak dítě, tak dospělého. Není lehké vybrat, které z jeho knih jsou ty nejpovedenější. Nicméně kniha **Amos a Boris** (česky Baobab 2025), dojemný příběh o přátelství mezi nejmenším a největším savcem na světě, je právem považována za jednu z nich.

Pozdní pracovní léta v časech postmoderny pak přinesla i podivnější příběhy a lidské i fantastické antihrdiny. Hravost William Steig nikdy neztratil, čehož je důkazem kniha **Pizza**, která vyšla jako pocta tomuto skvělému modernímu klasikovi také v Baobabu (2025).



Jeden literární druh mezi krizí a závěrečnou katastrofou

populárního žánrového schématu (detektivka, komiks, muzikál), který naplňují novým obsahem. V textech z přelomu tisíciletí, jako jsou například oceňované *Akvabely* (2003), se opět objevují bizarní hrdinové, kteří se pokoušejí vyrovnat se svým životním údělem. Jde o tři kamarády, kteří se ve volném čase věnují ryze ženskému sportu – synchronizovanému plavání. I Drábkovy tragikomedie mají zřetelně epickou strukturu, v níž je příběh vtělen do několika vyprávěcích linií a představuje se formou krátkých, rychle po sobě jdoucích scénických obrazů. O dobové oblíbě a zručnosti obou autorů vypovídá i fakt, že jak Zelenka, tak Drábek se stali nejúspěšnějšími dramatiky v soutěži Česká hra, kterou každoročně vyhlašovala odborná porota prestižní Ceny Alfréda Radoka.

Vyprávění, zpovědi a vlastníci

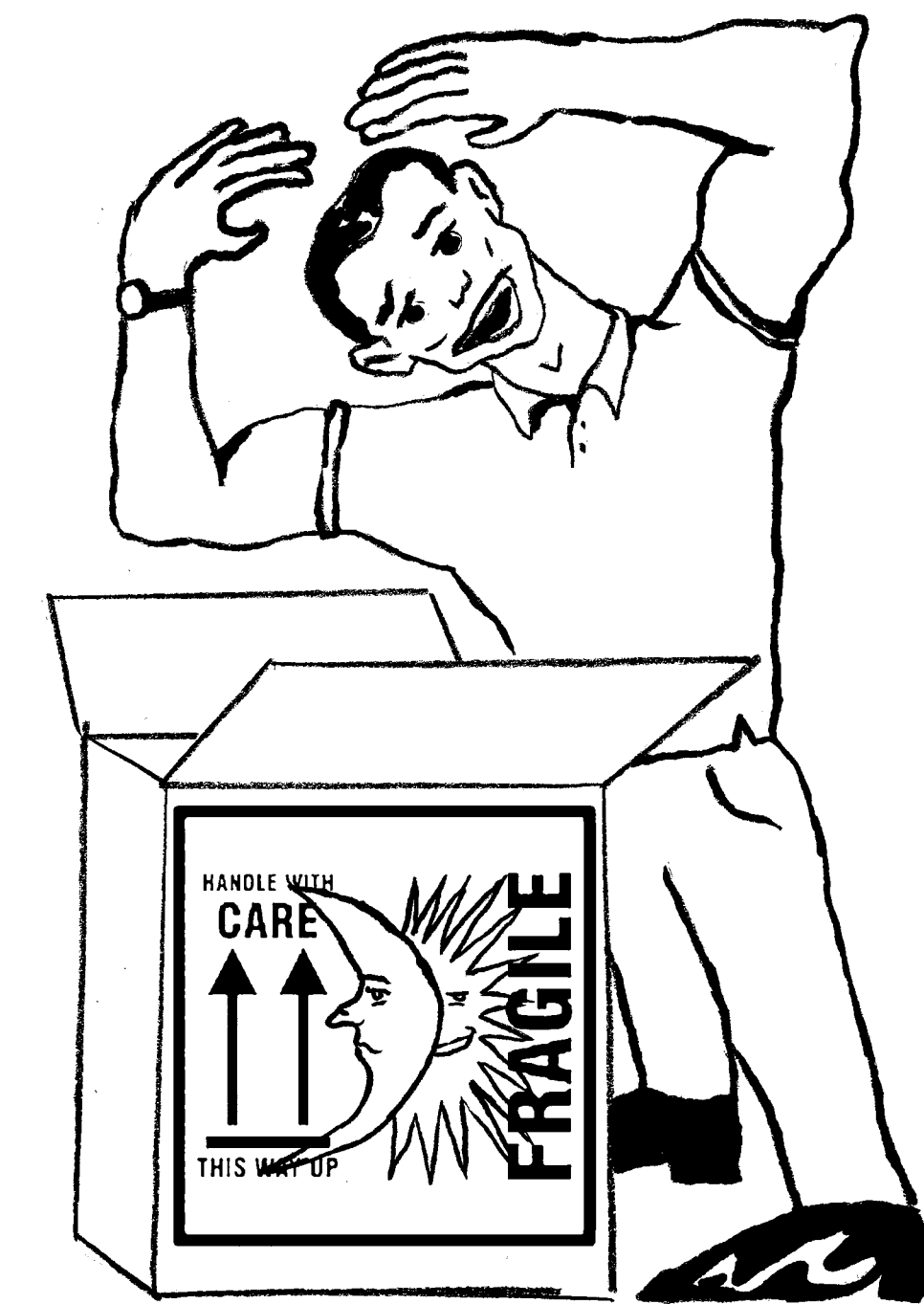
V roce 2013 však Česká hra skončila a postupně se začala měnit i celková dramatická poetika. V divadelním kupé se najednou začaly objevovat texty, jejichž cílem bylo přednést nějakou zřetelně angažovanou výpověď – tedy dramatickými prostředky zpracovat určitou společensky ožehavou skutečnost. Angažovanost, spolu s různými spory o ni, tak nezasáhla pouze sféru poezie či prózy, ale propsala se i do dramatického umění přelomu prvního a druhého desetiletí nového století.

Opět se vracím k metafoře vlaku, která pomáhá znázornit pohyb dramatu a jeho žánrové struktury v čase. Dominantní pozici tragikomedie zacílené na soukromé problémy přebírají hry, jejichž cílem je obecnější, celospolečenská perspektiva. Tento náboj má i nejznámější současné drama proslavené především díky filmové adaptaci, komedie mravů *Společenstvo vlastníků* (2017) Jiřího Havelky, v níž se na uzavřené schůzi domovního družstva demaskují určité společenské typy a jejich prostřednictvím pak i celá soudobá česká společnost, žijící v permanentní paralýze a strachu z cizího, čehož umějí dobře využít obratní spekulanti a byznysmeni bez jakýchkoli morálních zábran.

Do proudu společenskokritické dramatiky se řadí i hry obou dříve zmiňovaných dramatiků. U Petra Zelenky se jistá míra společenské kritiky uplatnila například v *Ohrožených družích* (2011), v nichž odhaluje odpudivé praktiky korporátního kapitalismu. V případě Davida Drábka se společenská kritika asi nejrazantněji promítla do jeho posledního diptychu *Kanibalky* (2018 a 2019), v němž se velmi otevřeně a přímočaře kritizuje zasmrádlý český nacionalismus a islamofobie a kde se na scéně objevuje i osoba, která má reálný protějšek v soudobé české politice – jednou z postav hry je totiž předseda SPD Tomio Okamura.

Stejný postup několik let předtím použil také Roman Sikora, v jehož satirické tragikomedii *Zpověď masochisty* (2011) vystupují postavy Miroslava Kalouska a tehdejšího premiéra Petra Nečase. V ostře satirickém podoběnství zde autor po vzoru Komenského (podtitul hry zní *Labyrint světa a ráj biče*) zobrazil cestu hlavního hrdiny neveselou postkomunistickou skutečností i globalizovaným světem dravého kapitalismu. Tato cesta je přitom zobrazena jako převrácená středověká moralita, v níž Sikora na svět a lidské pachtění nahlíží očima masochisty, jehož hodnotová měřítká i životní cíle jsou vyšinutě zvrácené. Krutost se v jeho vnímání mění ve slast, lež v pravdu a zlo v dobro. Hodnotové převrácení mu tak umožňuje obnažit zhoubné působení nadnárodního kapitalismu, v němž štěstí a ideální podmínky pro vlastní rozvoj mohou najít jenom skuteční masochisté.

Ostře politicky vyhraněné gesto se objevuje i ve hře Davida Zábranského *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny* (2016),



Ilustrace Štěpán Brož

kteřá formou bernhardovsko-handtkovského spílání útočila na tehdejší liberální elity obvykle označované termínem „pražská kavárna“. Monodrama se tak prostřednictvím jevištního monologu, v němž herec Majer hraje postavu herce Majera tlumočícího názory a postoje Davida Zábranského, pokoušelo dekonstruovat převažující mediální obraz tehdejší politické reality, když se stavělo na stranu politických proudů sdružených okolo tehdejšího prezidenta Zemana. Kromě vyhraněné politické satiry pak poměrně výraznou linií tvořily feministicky laděné hry, jako například dekonstruktivisticky pojatý text Ivy Volánkové *Stísněná 22* (2003) či drama Radmily Hrdinové *Holky Elky* (2005), kritizující poměry ve světě modelingu.

Biografické hry a dokudramata

Společensky angažované hry, obvykle psané v osvědčeném tragikomickém modu, však v sobě často nesly také zárodky dokumentárnosti, která postupně ovládla dvacátá léta a je také nepřímou příčinou postupného „odumírání“ dramatu. Obliba biograficky stavěných her, v jejichž centru stojí nějaká historicky doložitelná postava, je v současné době velmi silná. Divadelní kupé je tak v posledních letech přeplněno dramaty vědomě vycházejícími z příběhů skutečných lidí – ať už se jedná o osoby dobře známé, či naopak neprávem zapomenuté. Tento typ her se samozřejmě neobjevil zničehonic, ale je součástí dramatické literatury již dlouhá desetiletí. Například

Petr Zelenka hned po *Příbězích obyčejného šílenství* napsal drama *Teremin* (2005), v němž zpracoval příběh sovětského vynálezce prvního elektronického bezdotykového hudebního nástroje. Na konci minulé dekády pak na objednávku Ústavu organické chemie AV ČR vytvořil životopisnou hru *Elegance molekuly* (2018), v jejímž ohnisku stojí postava světově úspěšného chemika Antonína Holého. Z mladší generace dramatických autorů si životopisné náměty vybírá například Tomáš Dianiška, jehož hra o životě a pěvecké kariéře ostravské rodačky Věry Špinarové *Špinarka* (2021) obdržela Cenu divadelní kritiky za nejlepší poprvé uvedenou českou hru. Společně s Igorem Orozovičem již předtím v dramatu *Bezruký František* (2019) zpracoval životní osudy Františka Filipa, obdivuhodného muže, který se nohama naučil holit, malovat obrazy i řídit automobil. Dianiškovy *Transky body vteřiny* (2019) zase představily příběh české atletky Zdeny Koubkové (pozdějšího Zdeňka Koubka). Miloš Orson Štědroň v dramatu *Velvet Havel* (2014) vzdal poctu bývalému prezidentu Havlovi a ostravský dramatik Tomáš Vůjtek napsal hru o hrůzyplné kariéře válečného zločince Adolfa Eichmanna nazvanou *Slyšení* (2015).

Ve výčtu životopisných her by se samozřejmě dalo pokračovat i dál. Podstatné však je, že většina z uváděných biografických děl do své struktury včlenila úryvky z dokumentárních materiálů (dopisů, novinových článků,

studií apod.), aby své výpovědi dodala punc věrohodnosti, autenticity či reálnosti. A právě obliba dokumentárních postupů pozvolna vyústila v ustavení žánru dokudramatu (například hra Jiřího Havelky *Já, hrdina* (2011) či text Miroslava Bambuška *Česká válka* (2011), pojednávající o činnosti bratří Mašínů), od něhož je pak jen krůček k divadelním scénářům a divadelním textům bez zřetelné literární ambice. Velmi výstižně tuto situaci popisuje Lenka Jungmannová v knize *V souřadnicích neklidu* (2024): „Tyto tendence coby dědictví takzvané nepravidelné dramaturgie šedesátých až osmdesátých let, postavené na inscenování formálně netradičních her či druhově jiných textů, vedly k rozkládání a dekomponování dramatické struktury, takže hry, které v letech 2011–2020 vstupovaly do veřejné komunikace, se poeticky vyznačovaly fragmentaritou, tekutostí, nelineárním dějem a nekauzální výstavbou, ale i myšlenkovou nekonzistentností a záměrným odvržením dramatické podstaty (tedy strategie formulovat dění jako komunikaci aktuálně probíhající na jevišti), jelikož už je nic nezavazovalo být dramatu: inscenovány byly ostatně i texty neumělecké povahy, texty nepsané dialogicky (případně ani monologicky) či montáže z různých výpisků – jako jakési textové recykláty.“

Čekání na nové drama?

Dramatická forma za posledních pětadvacet či třicet let prošla velmi zásadní proměnou. Od pětistupňové „tradiční formy“ se nejprve překlonovala do uvolněnějšího epičtějšího tvaru a dál směřuje k divadelnímu textu, jenž má obvykle podobu jednorázového textového podkladu pro jevištní akci. Tento pohyb, domnívám se, však nesignalizuje konec dramatu jako takového, stejně jako jeho konec neznamenal nástup meziválečné avantgardy, která odvrhla tradiční dramatické texty psané pro potřeby kamenných měšťanských scén a jejíž režiséři, jako například E. F. Burian, si často místo divadelních her k inscenování vybírali epické či lyrické předlohy. Ve třicátých a hlavně pak ve čtyřicátých a padesátých letech se však drama, i pod tlakem politických okolností a po vynuceném odklonu od výbojů levicové avantgardy, vrátilo zpět k tradiční, pětiaktové výstavbě. Podobný odklon od dramatu můžeme sledovat i v prostředí studiových scén sedmdesátých a osmdesátých let, v nichž se také velmi často uplatňovaly dramatizace původních prozaických předloh či jiné „nepravidelné texty“, které vyhovovaly tehdejší divadelní poetice mladých tvůrců a byly účinnou obranou proti tehdejšímu cenzurnímu dohledu. Ani tento proud, ovlivněný „performativním obratem“, však nevedl k zániku dramatického umění a dramatiků. Naopak, právě v prostředí studiových scén se zrodily významné dramatické osobnosti polistopadové éry, jako jsou Arnošt Goldflam či Milan Uhde.

Na závěr tak můžeme konstatovat, že drama je v krizi celkem pravidelně, a dá se předpokládat, že až dozní dobová móda postdramatického divadla, divadelní kupé se opět naplní tradičněji pojatými dramaty, která budou opět usilovat o to, stát se součástí literatury a dramaturgického fondu českých divadel. Touha zpracovávat svět prostřednictvím jevištní fikce představované vzájemnou souhrou herců je, dá se říct, genetickou součástí evropské kultury. A o konci dramatu a jeho jevištní účinnosti ostatně není přesvědčen ani Jiří Pelán, jehož citát tuto úvahu otevíral a jehož slova ji i uzavírá: „Je tu velký důraz na performanci a na vizualitu, ne na literárnost textu. Důležitý je režisér, ne autor. Zda je to odpověď na diváckou pohledávku, nevím. Nemýlím-li se, pořád zůstává nejhranějším a nejdívnějším autorem Shakespeare.“

Autor je literární vědec.

Eklektici v nejlepším slova smyslu

Text a jeho autor v průběhu 19. století ustoupily do pozadí před inscenací a režisérem, který se stal garantem významu uměleckého díla. Přesto text z divadla nezmizel, říká teatroložka Petra Janák Zachatá. Kdo píše současné české divadelní hry? A jak vlastně vznikají?

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Ve své disertační práci jste se věnovala nastupující generaci dramatiků a dramatiček. Jako název jste zvolila Text psaný z jeviště. To se rozchází s běžnou představou existence hotového textu, který se následně inscenuje. Jaké jsou současné podoby dramatického psaní?

Představa, že autor-literát napíše hru doma u psacího stolu a následně s ní obesílá divadla, z nichž některé text nakonec zinscenuje, se zcela rozchází se současnou divadelní praxí. Dnešní dramata píšou převážně divadelní praktici, nejčastěji režiséři nebo dramaturgové, kteří text tvoří buďto pro soubor, ve kterém sami působí, nebo na objednávku jiného divadla. Proto jsem pro svou disertaci zvolila název Text psaný z jeviště – psaní dramatických textů je dnes zkrátka neoddělitelné od divadelního provozu a nastupující generace dramatiků a dramatiček to jen potvrzuje.

Samozřejmě divadla si čas od času objednávali hry i od renomovaných prozaiků a prozaíček, například Kateřina Tučková napsala pro Divadlo Husa na provázku velice úspěšné drama Vitka o Vítězslavě Kaprálové, ale i v tomto případě jde opět spíše o psaní „z jeviště“, jelikož text obvykle vzniká v úzkém kontaktu s divadelní praxí. Zároveň se rozmáhá takzvaný devised theatre, tedy přístup, kdy divadelní text, spíše jakýsi scénář či libreto než přenositelná divadelní hra, vzniká v rámci kolektivní tvorby, klidně na základě improvizací a podobně. Není pod ním pak podepsán jeden autor, ale celý kolektiv.

Lze tedy říct, že dramatické psaní se v českém divadle přesunulo z oblasti literatury do rukou divadelníků?

Ono v podstatě nejde o žádnou novinku, už v minulosti psali divadelní texty přímo divadelní praktici – například Josef Kajetán Tyl. Karel Čapek, kterého považujeme za jednoho z největších českých spisovatelů, několik let působil jako dramaturg a režisér v Divadle na Vinohradech. Psaní „od psacího stolu“ a „z jeviště“ můžeme vnímat jako dvě linie, které se navzájem nejen doplňují, ale také prostupují. Vždyť není ani tak důležité, kdo divadelní hry píše, ani jestli mu budeme říkat dramatik nebo třeba autorský režisér – hlavně aby dál vznikaly dobré texty!

Z jakých důvodů v současnosti převažují texty psané z jeviště?

Jeden z důvodů současného stavu vidím v absenci samostatného studijního oboru dramatického psaní, který například v sousedním Německu existuje. V Česku je „dramospisba“, jak tento typ psaní s oblibou nazývá můj disertační školitel, profesor Jan Vedral, pouze součástí výuky jiných oborů, především již zmíněné divadelní dramaturgie či režie. Alternativou by mohla být scenáristika na FAMU, ale ta se zaměřuje na zcela jinou disciplínu. Ze škol tak vycházejí režiséři, dramaturgové a scenáristé, nikoliv dramatici. A to pak může vytvářet dojem, že dramatika je v Česku na ústupu, ačkoli při podrobném přezkoumání dramaturgických plánů nakonec seznáme, že původních textů pro divadlo vzniká poměrně dost.

Dalším zásadním faktorem je publikační praxe – zatímco próza a poezie se běžně vydávají, původní divadelní hry téměř vůbec. A v neposlední řadě hraje roli i finanční aspekt: dramatik dnes obvykle píše na zakázku, protože psát hru „do šuplíku“ není příliš motivující. Honoráře za divadelní hry jsou zároveň často tak malé, že někteří autoři brzy „zběhnou“ k psaní pro televizi a film. To je případ ve své době nejúspěšnějšího českého dramatika Petra Kolečka.

Pokud se nepletu, neexistuje žádná edice, která by se soustavně věnovala vydávání současného dramatu, a až na pár výjimek se s tímto literárním

druhem nelze setkat ani v kulturních

časopisech. Jak si tento stav vysvětlit?

Jak drama přišlo o svou prestiž?

Odpověď je možná úplně jednoduchá: nakladatelství necítí dostatečnou poptávku ze strany čtenářů. Vědí, že se jim nevyplatí do přípravy knižního vydání investovat. Důvody nezájmu o četbu dramatu spatřuji třeba i v tom, že se čte mnohem méně komfortně než próza, od laika to vyžaduje velkou míru představivosti i cviku. Bohužel výuka literatury na základních a středních školách v tomto ohledu – alespoň z mé zkušenosti – neklade dostatečný důraz na dramatické texty. Žáci nemají šanci, aby se jim tento literární druh dostatečně dostal „pod kůži“. Někteří odborníci, jmenovitě literární a divadelní vědec Pavel Janoušek, také soudí, že svou roli v poklesu obliby dramatu u širší české veřejnosti sehrála normalizace se svými cenzorskými praktikami, kdy se čtenářsky atraktivní dramatické texty prakticky přestaly knižně vydávat.

A ještě poznámka na okraj: drama je rozkročeno mezi dvěma uměleckými druhy, literaturou a divadlem, a možná i to přispívá k jeho komplikovanému postavení. S nadsázkou lze říct, že se ke své škodě nachází v jakési „zemi nikoho“, protože literatura ho považuje za součást divadla a divadlo za součást literatury. A pak se nejen jeho tvorbě, ale třeba i reflexi věnuje mnohem méně lidí, než by bylo záhodno.

Kdybychom vybrali náhodné kamenné divadlo a zabodli prst do jeho repertoáru, je dost velká pravděpodobnost, že bychom natrefili na adaptaci. Proč jde o tak oblíbené řešení?

Především je snazší přilákat diváky na adaptaci slavného filmu či knihy než na novou hru od relativně neznámého českého autora-divadelníka. Zároveň se obzvláště od zřizovaných scén očekává, že budou plnit i vzdělávací funkci, a proto často přicházejí s adaptacemi děl povinné četby. Pro samotného adaptátora, který bývá součástí tvůrčího týmu, je pak hlavní výhodou to, že předlohu může zpracovat svým preferovaným stylem, s ohledem na inscenační záměr a poetiku souboru.

Přesto v posledních letech zaznamenávám u mnoha divadel vůli riskovat a inscenovat nové domácí divadelní hry, což mě těší. Divadlo je veřejnou institucí, v níž by se měly zcela konkrétně, v bezprostředním kontaktu lidí s lidmi otevírat zásadní otázky týkající se našich životů, naší společnosti. Můžeme donekonečna inscenovat zahraniční klasiku, ale nejpřesvědčivější a nejautentičtější výpověd' o české společnosti podle mého soudu mohou přinést právě autoři, kteří s námi sdílejí náš konkrétní časoprostor.

Pokud se toho umělecké vedení divadla odváží a osloví konkrétního dramatika s nabídkou sepsání divadelní hry, jaké jsou na dílo kladeny nároky? A jak tento typ poptávky formuje daná umělecká díla?

Když pomínu obligátní náležitosti, jako je délka hry a požadavky na obsazení, divadlo se s autorem především musí shodnout na tématu, což samozřejmě není jednoduché. Je potřeba formou diskuse najít průsečík mezi preferovanými náměty autora a dramaturgickým záměrem scény, která zároveň chce vyjít vstříc poptávce svého publika. Mnoho her vzniklých v posledních letech na objednávku se například zabývá osudy významných historických osobností či zásadními dějinnými událostmi, případně aktuálními, mediálně vytěžovanými kauzami. Tedy atraktivními tématy, která mají potenciál zaujmout širší veřejnost.

Pokud scéna bere přípravu nové hry svědomitě, klíčoví členové tvůrčího týmu s autorem vznikající text průběžně konzultují. Je to náročný proces, na který mnohdy v rozpočtu

nezbývá dostatek peněz, takže dramaturgové s autorem často pracují nad rámec svých povinností ve volném čase. I zde možná můžeme najít důvod, proč si divadla v této oblasti počínají stále tak zdrženlivě. Já věřím, že spousta scén by uvádět nové hry chtěla, ale nemají na to prostředky. A když už se do tohoto podniku rozhodnou investovat peníze, čas i energii, samozřejmě raději osloví zkušené, několikrát úspěšně inscenované autory, nebo nejlépe autorské režiséry, u kterých si mohou společně s textem objednat i inscenaci. O to složitěji se pak v divadelním světě etablojí mladí, začínající dramatici.

Ve zmíněné práci jste se zaměřovala právě na tvorbu více než desítky nastupujících dramatiků a dramatiček. Lze u nich vystopovat nějaké společné formální nebo obsahové rysy?

Už o předchozí generaci dramatiků tzv. nové vlny literární a divadelní vědkyně Lenka Jungmannová napsala, že je spojuje především „programová nepravidelnost a neuspořádanost formy“. A podobné je to u generace nastupujících. Poetika každého z autorů a autorek je jiná, navíc se mnohdy teprve tříbí s přibývajícimi zkušenostmi. Žijeme v době, kdy je po formální i obsahové stránce v dramatu možné téměř cokoli. Jde tedy spíše o to, jaké konkrétní prostředky si dramatici z bohatého rezervoáru vyberou a jak je zkombinují.

Formálně tíhnou mladí dramatici spíše k dekonstrukci „klasické“ dramatické formy, dialog klidně kombinují s vyprávěnými pasážemi, v organizaci fabule převažuje montážní princip nad kauzálním. Jedna situace tedy nevyvrůstá organicky z druhé, dochází k časoprostorovým skokům, fragmentarizovaný děj nemusí plynout pouze kupředu, setkáváme se s využitím retrospektivy či záměrně achronologickým řazením situací. Ve svých textech reagují na konkrétní danosti současného světa a společnosti, poměřují je svým hodnotovým rámcem a s vnímatelem sdílejí svůj pohled na věc. Zároveň nezastírají subjektivitu svého názoru, naopak ji otevřeně tematizují, například použitím zcizovacího komentáře či existencí postavy větší či menší měrou splyvající s autorem.

Co se obsahové stránky týče, díky nejmladší autorské generaci se do české dramatiky dostávají témata jako nebezpečí klimatické katastrofy a environmentální žal, posun ve vnímání genderu, a to jak z mužské, tak ženské perspektivy, vliv nových médií a technologií na naše životy, s čímž souvisí též hojně adresovaná problematika konspiračních teorií a fake news. Silnou linií představují texty reflektující život dnešních mileniálů, které se často dotýkají všech výše zmíněných témat, ale také generačního konfliktu a samozřejmě milostných vztahů. Výbornou hrou zpracovávající ekologickou i vztahovou tematiku je Les sebevrahů Kashi Jandáčkové, který uvedlo v autorčině režii Divadlo LETÍ, což je mimochodem scéna dlouhodobě se věnující jen a pouze nové české i zahraniční dramatice. Mladí dramatici se nevyhýbají ani politickým tématům a mnohdy je konzultují s očitými svědky, jako třeba Petr Erbes s Borisem Jedinákem v autorských inscenacích Discoland a Privatizace.

Na koho mladí dramatici a mladé dramatičky navazují?

Jedním ze silných vlivů je již zmíněná dramatika nové vlny devadesátých let a začátku nového milénia. Je to logické: její představitelé jsou často vyučujícími na divadelních školách. Stejně tak se ale mladá generace inspihuje současnou světovou tvorbou. Obecně lze říct, že častým zdrojem inspirace je absurdní drama, politická satira, dokumentární drama, konverzační či situační komedie, epické divadlo. Se zmíněnými žánry se však v tvorbě nastupujících

S Petrou Janák Zachatou nejen o nastupující generaci dramatiků



Petra Janák Zachatá. Foto Alex Chudá

generace málokdy setkáme v krystalické formě, typické je naopak žánrové a stylové prolínání. Možná lze konstatovat, že je v tom nejlepším slova smyslu eklektická. I díky svému studiu se její představitelé a představitelky vyznačí v rozličných dramatických postupech a pro zvolené téma hledají nejlepší možnou formu – a proto se nedrží pouze jedné poetiky.

Jaké podpory se (ne)dostává mladým dramatikům?

Zásadní je, aby se s mladými autory a autorkami kontinuálně pracovalo, aby měli příležitost získat fundovanou zpětnou vazbu a dál

rozvíjet svůj talent. V tomto ohledu jsou nejlepším nástrojem dramatické dílny a rezidence, jenže těch není v České republice organizováno mnoho, i proto, že jde o finančně nákladné projekty. A studio Rubín pravidelně otevírá dramatickou dílnu Autor v domě, v Národním divadle běží už třetí ročník Studia pro nové drama. Rezidenční programy pro mladé autory a autorky organizuje ve spolupráci s mezinárodní sítí Fabulamundi především Divadlo LETÍ. Dále v česko-slovenské jazykové oblasti existuje pár dramatických soutěží, ale ty zpravidla nenabízejí soutěžícím kýženou zpětnou vazbu ani velkou finanční odměnu.

Vítězný text je většinou prezentován pouze formou scénického čtení. Pro mladého autora je pak velice těžké na prvotní úspěch navázat a dál se umělecky rozvíjet. Tím spíš, že by to musel dělat zadarmo a ve svém volném čase.

Stejný problém trápí nejen divadelníky, ale i divadelní novináře. Vedle akademické práce působíte jako kritička a redaktorka. Po změně v čele redakce Divadelních novin jste spolu s dalšími kolegyněmi založila portál divadelní.net. Jak dopadá podfinancovanost kultury na divadelní kritiku?

Těch problémů je hned několik. Jedním z nich je širší pokrytí inscenací. Často se stává, že se mnoho periodik a portálů věnuje stejné inscenaci, typicky z Národního nebo Dejvického divadla, ale zpětná vazba se již nedostane nezávislým tvůrcům, modelově z regionů. Ti ji ale velmi potřebují, jelikož mediální výstupy vykazují při podávání žádosti o grant. Jakožto vedoucí kritické rubriky tento nepoměr mezi poptávkou a našimi možnostmi silně vnímám: rádi bychom nezávislým tvůrcům vycházeli vstříc, ale nemůžeme si dovolit platit víc než tři recenze týdně. Abychom mohli získat větší grant, tak zase potřebujeme vykazat co největší počet čtenářů, které ale nenalákáme na tento typ produkcí, třebaže pro mě osobně skýtají často mnohem zajímavější divácký zážitek než některé počiny, o nichž se píše všude jinde.

Dalším problémem jsou nízké honoráře, které ani zčásti nedokážou pokrýt čas strávený prací na recenzi, k němuž je třeba přičíst také přípravu – četbu předlohy, rešerše – a vlastní návštěvu divadla. To nemluvím o čase stráveném cestou na představení do jiného města. Jako kritik nebo kritička na volné noze se neužíváte, musíte mít jinou práci, takže nakonec píšete recenze po večerech, pokud zrovna nejste v divadle, anebo o víkend, kdy byste se třeba chtěli věnovat rodině. Podobně to bohužel mají také redaktori divadelních časopisů a portálů, kteří se opět musí živit ještě jinde, přitom tvorba periodika není žádná nárazová činnost, ale systematická práce vyžadující spoustu času. Všechny ty texty se samy nezeditují a nevzdávají. To vše se samozřejmě podepisuje na celkovém stavu divadelní kritiky u nás.

Divadelní noviny se podobně jako další tištěné kulturní časopisy potýkají s nízkým počtem předplatitelů a kupujících. Divadelní.net jste založili jako internetový časopis a texty jsou navíc dostupné zadarmo. Přechod do onlinu ale není samospásný. Co chcete dělat, abyste získali čtenáře?

V současné době dochází ke zmenšování či přímo rušení kulturních redakcí ve velkých denících. V mainstreamových médiích se o divadle píše minimálně. Těto situace bychom rádi využili a potenciálnímu čtenáři nabídli kvalitní obsah. V textech se snažíme propojovat erudici se čtenářskou přístupností. Nemyslím si totiž, že si tyto dva požadavky odporují. Pro mě odbornost neznamená dlouhá souvětí a cizí slova, ale myšlenkovou srozumitelnost a schopnost čtenáři zhlédnuté dílo přesvědčivě přiblížit. Našimi adresáty nejsou jen laičtí čtenáři, jak často platí u recenzí v denících, které mnohdy připomínají spíše PR zprávy, ale také tvůrci, pro něž by se mělo jednat o relevantní zpětnou vazbu. Co se rozšiřování okruhu našeho čtenářstva týče, jdeme běžnou cestou: navazujeme mediální partnerství, používáme sociální sítě. Přiznávám, že se zatím stále rozkukáváme, vždyť jsme donedávna ani nevěděli, jak dopadneme v grantovém řízení. Ohodnocení komise nás ale příjemně překvapilo. Je dobré vědět, že jsme nepracovali několik měsíců zadarmo zbytečně.

Petra Janák Zachatá (nar. 1994 v Písku) je česká teatroložka. Studia divadelní teorie a kritiky na DAMU zakončila v roce 2023 doktorátem, ve své disertační práci se věnovala tvorbě českých dramatiků nastupující generace. V letech 2018 až 2024 byla redaktorkou Divadelních novin, na DAMU vede seminář kritiky činoherního divadla a pracuje v agentuře DILIA, kde má na starosti anglickojazyčnou agentáž. Zasedá v porotě Ceny Marka Ravenhilla a Cen Thálie v kategorii alternativní divadlo. V online časopise divadelní.net vede sekci kritiky.

Oliznou žabu a mísu

Hodiny posledního soudu ukazují devadesát vteřin do půlnoci. Je čas si začít balit kufry. Jak se ale připravit na konec, když plamínek naděje ještě pořád nezhasl? Dramatická črta je jedním z podkladů, z nichž v Divadle LETÍ, sídlícím na pražském ostrově Štvanice, vznikne imerzivní inscenace Poslední zhasne.

Iva (57) – žena z lidu
Tereza (26) – pracovnice PR oddělení Městské galerie
Dušan (40) – peer konzultant

Na jevišti je jen velká čistá, nepoužitá toaleta s natištěným symbolem žaby (tím, jež lze najít na některých obalech potravin).

Iva: Co tak sleduju, poslední dobou umírá hodně lidí kolem osmdesátky, devadesátky.

Tereza: To asi proto, že jsou staří.

Iva: Ne, je za tím určité něco jiného.

Tereza: A to jako předtím umírali jiní lidi? Nebo jací jako?

Iva: Nevím. Ale v jednom videu mi bylo vysvětleno, že planeta Země teď nějak přechází do vesmírné sféry nových vibrací a někteří ti lidi to prostě nedaj.

Tereza: Takže nové vibrace shamíčkujou staré lidi.

Iva: Cože dělaj?

Tereza: Jakože tak jako očerňují…?

Iva: Jenom ty, co nevěří v ten přerod.

Tereza: V ten já taky nevěřím.

Iva: No vidíš.

Tereza: Takže jako umřu…?

Dušan: Čeká nás to, no.

Tereza: Pane, povídáme si o hlubokých věcech. Můžete nás nechat, jo?

Iva: Tak ho nechej, ať se zapojí taky, ne?

Tereza: Tam jen celou dobu sedí a kouká, úchylák.

Iva: Proč tam sedíte?

Dušan: Ježíš to tak chce.

Iva: Úchylák.

Tereza: Ježíš umřel ve dvaceti devíti, nebo tak něco, ne? Tak ten taky neměl vibrace, nebo už byl starý?

Dušan: Třicet tři měl.

Iva: Skoro jako ty, Terezo.

Dušan: Bych vám netip.

Tereza: Protože mi ještě tolik není!

Iva: Se ani neotočíš a bude.

Dušan: Pravda.

Tereza: Zůstaň v tom koutě, nebo zařvu, úchyle!

Iva: Neurážej tady pána. (*k Dušanovi*) Omlouvám se.

Tereza: Co se omlouváš, to on nám kazí vejlet.

Dušan: Vejlet?

Iva: No, on to vlastně není vejlet.

Tereza: Počkej. Tak jako proč jsme tady?

Iva: No, protože to tak prostě mělo být.

Tereza: To neberu, tydle ezořeči. Říkalas, že je to vejlet.

Iva: Protože jinak bys nepřijela.

Tereza: Tak jasně… Na vejletě jsem nebyla, ani nepamatuju.

Dušan: Já na vejletě nebyl nikdy.

Tereza: Nás, nebo aspoň mě, to ale vůbec nezajímá.

Dušan: Když jsem se dostal do Prahy, hodně jsem fetoval. Nejdřív jen tak kratom a ganžu, abych zvládl to pracovní tempo v mekáči. Ale hledal jsem něco hlubšího, tak jsem si tu a tam dával i nějaká psychedelika… Ale vymklo se to kontrole. Chtěl jsem víc a víc.

Tereza: Kapitalista.

Dušan: A ani jsem se nenadál a stojím na Andělu před Albertem (*pro brněnské představení prosím nahradit Hlavákem, Myšinou nebo Svobodákem*) a močím tam v rauši na psa mého kumpána.

Iva: Chudáku, to vám udělali ti narkomani tam?

Tereza: Smažka.

Dušan: Ne, ne… To já jsem sám sebe přiměl padnout na dno. Abych se z něj odrazil. Víte, oni tam jednou roztáhli aparaturu takoví mladí lidé. Zpívali a křičeli, že mě Ježíš miluje, a mračili se při tom na skupinu jehovistů naproti přes ulici. A já zastavil proud moči, protože jsem cítil, že skrze ty kytarové popěvky říkají ryzí pravdu. Že on mě fakt miluje.

Tereza: A to z lidí dělá ten slavný kapitalismus. Když chceš z toho kolečka pryč, musíš brát trávu nebo věřit v Ježíše. Ale nesoudím.

Dušan: Taky jste v tom kolečku?

Tereza: Nebudu to vykládat smažce.

Dušan: Bývalé. Od té chvíle, co jsem to pocho-pil, nefetuju. Byl jsem na odvykačce.

Tereza: Nevypadá to tak.

Dušan: Šel jsem na revers dřív. Cítil jsem nutkání rozdávat ostatním čisté jehly a letáčky s úryvky Bible. Chcete jeden?

Tereza: Ne, Bible mě z kanclu nedostane.

Dušan: Proč by měla?

Tereza: Je to nehumánní tam trčet osm hodin denně.

Iva: Dyť jsi byla na té dovolené přece.

Tereza: Ale to bylo před pěti měsíci. A jenom na týden a půl. Fakin kapitalism.

Dušan: Komunistka?

Tereza: Nevím, ale přemyslím nad tím. Jsem narozená tak blbě, že o trochu starší lidi mají ještě takové to kvazi disidentské trauma a omladina už to zase začíná vajbovat. Ale kapitalismus je pain, to je pravda.

Iva: Ty všechny organizace lidí jenom obl-bujou. Komunisti, vláda, firmy, neziskovky i Armáda spásy.

Dušan: Tu Armádu spásy jste si tipla? Protože normálně si lidi myslí, že jsem baptista.

Iva: Řekli mi to o vás ti, co nás sem dali.

Dušan: To dává smysl.

Tereza: Počkat, počkat, kdo nás sem dal? Je něco, co nevím?

Iva: Nikdo nic neví, jen já.

Tereza: Co nikdo neví?

Iva: Pravdu. Jedinou pravdu o všem.

Tereza: To bude dlouhý víkend.

Iva: Nejsme tu na víkend.

Dušan: Ale já musím za dva dny rozdávat čis-té jehly a letáčky s úryvky Bible.

Iva: Dobrá, tak já to teda řeknu. Přichází konec lidstva a my ho zahájíme.

Dušan: Jak?

Iva: Když jeden z nás olízne tuhle mísu.

Tereza: Bohajeho.

Iva: Světové elity, co nás sem přivezly, to vymýšlely od roku 2011, jak vyhladí lidstvo. Akorát pak přišel někdo s tím mayským kalendářem, což by bylo moc okaté to v tom roce 12 udělat. A proto pak přesunuly půlku Afriky a Arabáčů do Evropy.

Tereza: Kdo?

Iva: No světové elity.

Dušan: Podle mě to byla spíš zkouška, jestli zvládneme ochránit křesťanské kořeny.

Iva: Žádná zkouška. Dokonalý plán na vyhube-ní lidstva. Protože Afričané byli dost vyčůra-ní na to, aby se tam u nich nenechali očkovat na covid. Ale u nás to bylo povinné. Takže jen díky té migrační krizi dokázali změnit DNA i druhé půlce světa.

Tereza: A vpravit do nich mikročipy, že?

Iva: Samozřejmě.

Tereza: Ty máš dost…

Dušan: Očkovaný nejsem. V covidu jsem byl ještě na ulici, takže se na mě nedostalo.

Iva: Právě. Oni vědí, že chudí lidi se uchlastají, že nepotřebujou zničit očkováním.

Tereza: Na todle nemám.

Iva: Mně to taky trvalo, než jsem pochopila, co mají za lubem.

Dušan: Kdo?

Iva: Světové elity.

Tereza: A kdo to má jako být, ty světové elity?

Iva: Jména neznám. Ale stojí za migrač-ní vlnou, krizí hodnot, očkováním na covid i Sašou Uhlovou.

Tereza: Počkej, jak jako?

Iva: Kolikrát sis přečetla článek na Alarmu, ale dobrovolně nepřispěla, co? Neexistující dary ti vydaje nezaplátí.

Tereza: Nevěřím tomu.

Iva: Všechno to do sebe zapadlo, když pak v poslední době začali umírat ti osmdesát-níci a devadesátníci. Zašly ale ještě dál. Víš, jak jsou na obalech některých věcí v obcho-dě takové ty žabky?

Štěpán Vranešic (nar. 1996) vystudoval scenáristiku na brněnské JAMU, kam ho přivedla zejména fascinace dílem Haliny Pawlowské. Za svůj dramatický styl vděčí především rodnému Hlučínsku. Díky regionu nacházejícímu se na dohled od ostravských hutí se naučil, že hranice mezi smíchem a zoufalstvím je někdy více než nejasná. Zkoumání identity svého bydliště mu vyneslo i Cenu Evalda Schorma za původní divadelní hru Indická princezna Vladěna. Mimo dramatickou tvorbu se věnuje hře na varhany a chovu koz.

Štěpán Vranešic

Dušan: Jedna je i na tom hajzlíku.

Tereza: To je značka fairtrade.

Iva: Do všech těch čokolád a banánů dávají světové elity jedy z amazonských žab. Takových těch, co je lížou Indiáni, aby byli v rauši.

Dušan: Odkud to všechno víte?

Iva: Každý, kdo má internet, může hledat. A dozví se.

Tereza: Jak dlouho už to všechno zjišťuješ?

Iva: Od té doby, co jsem doma sama.

Tereza: Vůbec nechápu, že se to všechno děje doopravdy.

Iva: Vidíš, všichni jste se mi vysmívali, ale já jsem nakonec ta, co má pravdu.

Tereza: Já se ti nevysmívala.

Iva: Ale vnitřně jsi mě soudila.

Tereza: Ne.

Iva: Už na tom nesejde. Světové elity jsou teď v bezpečí v úkrytu a nás tři vybraly, abychom to spustili. Abychom aktivovali ty vočkované čipy, které spustí jed z žab. Spouštěč je na povrchu té toalety. Stačí ho aktivovat jazykem.

Dušan: Olíznout mísu.

Iva: A lidstvo se vynuluje.

Tereza: I s náma.

Iva: A proto tři lidi, aby to na tuty někdo olíznul.

Dušan: Když jsem viděl všechny ty chudáky kolem sebe, cítil jsem, že svět potřebuje být lepším místem. A tak jsem si přestal šlehat. Abych mohl být svědkem toho, že utrpení jde zmenšit nebo vymazat. Protože teoreticky, když nebude nikdo, kdo může trpět, nemůže být ani utrpení.

Tereza: A proto myslíš, že tě vybrali?

Dušan: Ne. Spíš proto, že jsem na to přišel, když jsem močil na toho psa na Andělu. Myslím, že to má spojitost s tou mísou tady.

Iva: Potvrzuju. Mě to taky trklo na záchodě.

Dušan: (k Tereze) Ty máš taky nějaký záchodově spirituální zážitek?

Tereza: Ne.

Iva: Kecá.

Tereza: Nech toho.

Iva: Když byla malá...

Tereza: Nech toho, mami!

Iva: ... posadila jsem ji jednou na záchod do takového toho nastavovacího sedátka pro děti a šla mýt nádobí. A Terka dlouho nevolala, že už je, tak se jdu podívat, jestli je všechno v pohodě, a ona mi zatím do mísy natrhala Alchymistu, kterého jsem tam měla položeného na čtení vedle Vlasy.

Tereza: Myslím, že tu jsem proto, že jsem její dcera.

Iva: Ne, to mi nesedí. Musí to mít nějakou náhodnou spojitost s tím záchodem.

Tereza: Blbost. Já bych záchod neolízla. Záchody se splachují.

Dušan: Nebo je to prostě součást božího plánu na konec utrpení.

Iva: Plánu elit, za vším jsou elity. Ti bastardi se teď někde schovávají a nás tady nechali dodělat to svinstvo.

Tereza: Mami, ty chceš vyhladit lidstvo?

Iva: Jestli chci všem dokázat, že jsem měla celou dobu pravdu ve všem?

Tereza: Ptám se, jestli chceš vyhladit lidstvo, jestli tu mísu fakt olízneš.

Iva: A jak jinak to mám prokázat?

Tereza: Komu, když budu všichni mrtví?

Iva: A ty to snad olíznout nechceš?

Tereza: Ne.

Dušan: Kecá. Jinak by tu nebyla.

Tereza: Ty tady jsi taky jen proto, žes čůral, když začali zpívat baptisti.

Dušan: Armáda spásy, prosím. Neplést s baptisty.

Tereza: K věci.

Dušan: Jakože všechno, co jsem zažil a co vidím každý den všude kolem, by ty žáby vyřešily mnohem efektivněji než my v neziskovce. A to nedokázal ani Ježíš.

Tereza: Dej už s tím bohem pokoj.

Dušan zbystří, začíná pomalu měnit své stanovisko a plazí se nepozorovaně směrem k míse.

Iva: Přemýšlela jsem i nad prkýnkem.

Tereza: Proč?

Iva: Možná, že když olíznem jenom ten plast, a ne porcelán, tak se to stane všechno napůl. Jakože všichni pochopí tu pravdu, co jsem jim říkala, aniž by museli umřít. A pak všichni dáme i ten přechod do vyšších vibrací.

Tereza: Takže ty tu mísu neolízneš?

Iva: A ty jo?

Tereza: Ne, vymyslela jsem mnohem lepší plán, když jsem se točila v kanclu na židli.

Iva: Tak říkej.

Tereza: Je to příliš osobní. Ale jednou mi v hospodě někdo plácal, že když lidstvo vymře, tak to bude vlastně pohoda, protože země se prostě zregeneruje a pojede dál.

Iva: Byl to někdo z elit?

Tereza: Spíš ne, ale na chvíli mě to zaujalo.

Iva: Takže bys to olízla.

Dušan už se doplazil k míse, nejdřív ji olízne jen tak, aby se neřeklo, ale ohyby jazyka i hlavou postupně zintenzivňuje.

Tereza: Jasně, že bych nad tím uvažovala, když bych se někde topila v environmentálním žalu a neměla před sebou spouštěč apokalypsy. Ale nevím, jestli bude všechno dobrý, když to udělám, nebo když to neudělám.

Ženy zpozorovaly Dušana.

Iva: On to oblízl.

Tereza: Ježíši, co to děláš?

Iva: Rychle.

Obě se snaží odtáhnout Dušana, který objímá mísu. Iva se po chvílce neúspěšně snahy zaměřuje přímo na odtrhnutí hlavy a následně rtů a jazyka.

Dušan: Nechte mě. Chci si jen líznout.

Tereza: Zabiješ nás, idiote!

Dušan: Jen zkusím, jestli je trocha jedu i na tom hajzlíku.

Tereza i Iva pouštějí Dušana.

Iva: Jako proč?

Tereza: Chceš umřít a vzít nás s sebou?

Dušan: Chtěl jsem se jen sjet, jako za starých časů.

Tereza: Vždyť jsi byl na odvykačce.

Dušan: Ale odešel jsem na revers.

Z mísy za hlaholu mlh sublimuje postava v kápi – Mág. V ruce (snad) drží hodiny s odpočtem. Reakce trojice postav balancuje na hraně strachu, úžasu a fascinace.

Tereza: Donald Trump!

Dušan: Antichrist!

Iva: Čestmír Strakatý!

Mág: Zdarec, děcka. Ne, nejsem nikým z nich. A to, kým jsem, vůbec není důležité. Stejně tak to, odkud přicházím, kde jsem a kam směřuji, jestli jsem součástí příběhu a zasahuji do kauzalit, není důležité vědět. Jsem prostě ten, který jsem. A taky vegan. Ale to není podstatné, stejně tak jako nezáleží na tom, kolik vtipů à la rok 2017 ještě udělám. Nepřišel jsem zakázat gender ani bojovat za pronouns. Nejsem tu, abych chudým zvěstoval spásu, zajatým vykoupení, zarmouceným skibidi. Mým úkolem není zastavit vaše freaking války ani povynadat bujení z těl vašich blízkých. Dokonce ani zvěstovat konec. Ten už se děje a někde už dokonce nastal. Tyto hodiny značky Rolex, zakoupené na internetové platformě Temu, odpočítávají, jak dlouho ještě ta agónie potrvá. Avšak pouze je držím. A budu-li tady i po konci, zhasnu. Ale komu?

Ilustrace Štěpán Brož



literární procházky A2 **2#**

Městský folklór dělnictvo a buržoazie

S Petrem Janečkem a Alžbětou Medkovou

27. dubna 2025 / Praha

za podpory:

PRAHA PRAGUE PRAGA PRAG

Státní fond kultury ČR

více informací a vstupenky na: eshop.advojka.cz



Kino v Městské knihovně v Praze

9. 4.
O milkování, lásce a zradě

15. 4.
Vilém Tell

22. 4.
Navždy s vámi

23. 4.
Pomoc neviditelných – himálajská orákula

Začátek vždy v 19.00



Městská knihovna v Praze

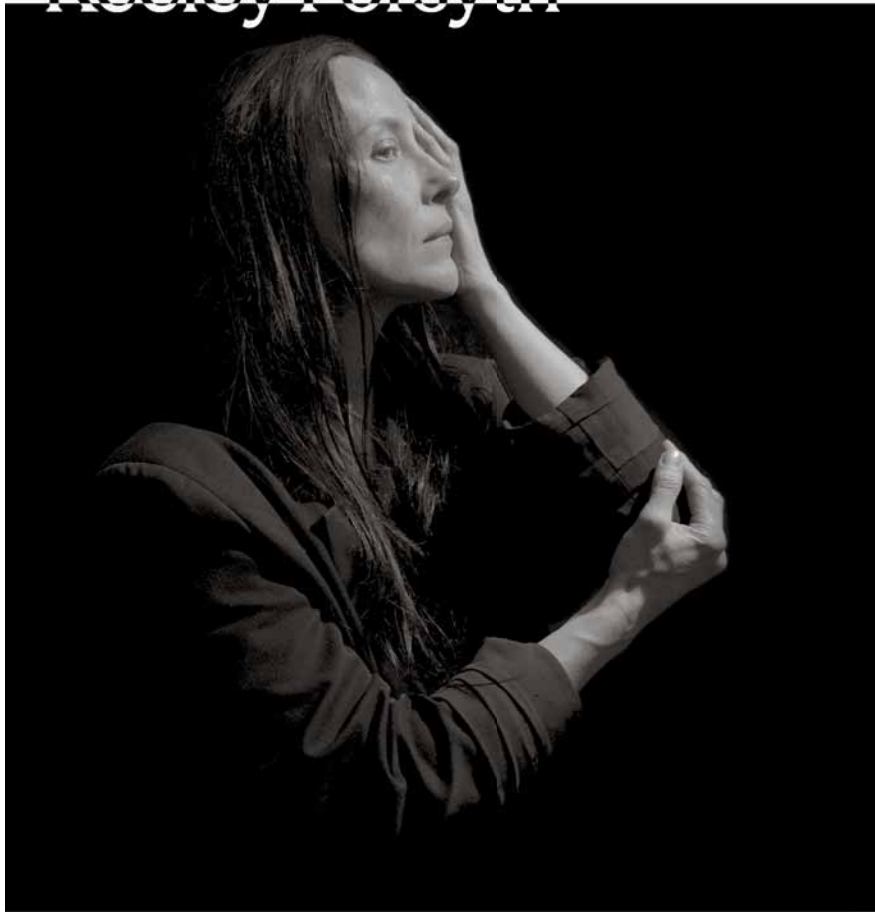


Ústřední knihovna, Mariánské nám. 1, Praha 1

Více na mlp.cz/kino



Keeley Forsyth



29. 4. 2025 Koncertní sál Pražské konzervatoře

vstupenky na goout.cz



DUMBĚZVÝCHODU

PRÁVĚ V KINECH

aktuální seznam všech projekcí:

WWW.DUMBEZVYCHODU.CZ



NEJLEPŠÍ ČESKÝ DOKUMENT & CENA ONLINE DIVÁKŮ



CELOVEČERNÍ DOKUMENT TOMÁŠE HLAVÁČKA PŘEDKLÁDÁ ČASOSBĚRNÝ PONOR DO PROSTŘEDÍ OBCHODU S CHUDOBOU, JEHOŽ OHNISKEM JSOU TZV. KOŘISTNICKÉ DOMY.

NERVY DRÁSAJÍCÍ DRAMA VYHRÁLO HLAVNÍ CENU NA 28. MEZINÁRODNÍM FESTIVALU DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ JI.HLAVA.

SBÍRKA

Příspěv na odvážné nájemníky, kteří se rozhodli bojovat proti nespravedlivému systému, můžete zde:

WWW.DARUJME.CZ/DUM-BEZ-VYCHODU



Uměním proti apatii

S Vladimírem Turnerem o proměnách urban artu a aktivismu

Multimediální umělec Vladimír Turner se věnuje angažovanému umění ve veřejném prostoru už takřka dvě desetiletí. Hovořili jsme o jeho novém celovečerním filmu, o umění pro každého, možnostech sdílené imaginace i o tom, proč nejmladší generaci už tolik neoslovuje ulice.

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Titulek jednoho staršího rozhovoru s vámi zní: Na hezké věci už není čas. V novém filmu Veřejně prospěšné práce [viz recenzi na s. 12] ovšem ukazujete pozitivní aktivity, s nimiž se lze ve městě setkat. Chtěl jste tím dodat optimismus sobě i diváctvu?

Ten titulek odkazoval k tomu, že svět je plný věcí a pořád se generují nové, a to i ve výtvarném umění, takže mi přijde nezodpovědné vytvářet další objekty. Můj film sice pojednává o náročných tématech a spíše negativních jevech, protože Praha se teď nevyrví úplně dobrým směrem, ale nechtěl jsem je zobrazit tak, aby z toho diváci upadali do apatie. Rozhodl jsem se tato témata ukázat pomocí imaginace a umění, aby to působilo terapeuticky, protože i pro mě je umělecká tvorba jediná cesta, jak v tomhle šíleném světě přežít. Byl bych rád, kdyby Veřejně prospěšné práce přispěly ke vzniku nových komunit. Nechtěl jsem natočit politickou ani aktivistickou agitku, ale film, který má inspirační a motivační potenciál.

Jak jste dospěl k formální podobě snímku, který je kaleidoskopickým přehledem velmi různorodých postav?

Byla to velká výzva, protože jde o můj první celovečerní snímek, nikdy jsem nedělal podobnou práci v takovém rozsahu. Výsledek je zásluhou střiháčky Kateřiny Krutské Vrbové. Já jsem měl vybrané postavy a věděl jsem zhruba, jak dlouho budeme natáčet, ale neměl jsem třeba dramaturgicky vymyšlený začátek a konec. Dva roky jsem točil a zároveň jsem přinesl do střizny desítky hodin archivních materiálů různých pouličních aktivit. Použili jsme toho nakonec jen velmi málo, ale snad jsme tím ukázali, co všechno je na ulici možné. Natáčeli jsme i na stavbách nebo v různých developmentech, byli jsme u výběrových řízení na umění ve veřejném prostoru, ale nakonec z toho ve filmu nic není, protože jsme nechtěli ukazovat tu nudu, bavit se o statistikách a s někým donekonečna diskutovat. Rozhodli jsme se naopak zaznamenat, jak se k těmto problémům stavějí lidé, kteří jsou citliví ke společnosti i veřejnému prostoru a jejichž práce mě nabíjí pozitivní energií.

Na podobě snímku má velký podíl také dramaturg a spoluscenárista Hynek Trojánek, který dlouhodobě monitoruje veřejný prostor a nashromáždil archiv pražského urban artu posledních dvou dekád. Hynek nám spravuje i účet na instagramu – rád bychom totiž z webu filmu a z přidružených sociálních sítí časem vytvořili mezinárodní platformu pro sdílení umění ve veřejném prostoru. Nepůjde ovšem o žádný gentrifikovaný kýčovitý street artíček, ale o díla a akce reagující na společenské problémy.

Angažovanému umění se věnujete už dlouho – jak se bráníte tomu, abyste nevyhořel? A co děláte pro to, aby vaše tvorba neoslovovala jen podobně smýšlející?



Vladimír Turner na plakátu k filmu Veřejně prospěšné práce. Foto Jakub Hrab

V případě tohoto snímku jsme zvolili dost „popíkový“ jazyk, není to formálně nijak experimentální dílo, ačkoli ukazuje poměrně avantgardní a experimentální přístup k výtvarné tvorbě. Chtěli jsme totiž ukázali, že umění nemá být pro uzavřenou skupinku lidí. Neukazujeme díla určená pro galerijní bublinu, ale tvorbu ve veřejném prostoru, která interaguje s lidmi. A v tu chvíli je jedno, jestli to označíme za umění. Kdo by tak definoval procházku, na níž skupina lidí na brownfieldu vztyčí stožár? Mnoho lidí v tom vůbec nerozpozná prvek performativního nebo uměleckého happeningu, což mi přijde v pořádku. V mém utopickém světě by nemělo záležet na tom, zda je někdo umělec, či ne. Důležité je tvořit něco společně, a když při tom použijeme umělecké prostředky, tak fajn, ale jde hlavně o kolektivní prožitek. Takové silné momenty dokázali zprostředkovat umělci, které jsem natáčel, a svým filmem bych je chtěl vytvořit i já. Přál bych si vzbudit pocit, že spolu můžeme něco dělat, a i když třeba nezměníme hned svět ani nevyřešíme konkrétní problém, dává to smysl už jen kvůli tomu psychotherapeutickému efektu.

Proměnila se nějak scéna aktivistického umění ve veřejném prostoru během posledních dekád?

Mám dojem, že angažovaného umění v ulicích Prahy ubývá. Sice jsem při rešerších narazil na mladé lidi, kteří se mu věnují, ale obecně je těch aktivit docela málo. Bavím se o tom

i s kolegy z uměleckého provozu z celé Evropy a podobné je to i jinde. Jen fabulujeme proč – možná pro mladou generaci nemá význam tvořit na ulici, protože za to nedostanete lajky. Sice se tam můžete konfrontovat s lidmi a získat od nich zpětnou vazbu, ale pokud tu věc nemáte opravdu dobře zdokumentovanou a není pak ohodnocená na internetu, pro hodně mladých lidí, kteří se sociálními sítěmi vyrostli, nemá dostatečnou hodnotu. Pro ně není zadostiučiněním, když jejich umění zůstane ve městě x měsíců, ale když bude mít velký dopad na sítích. Je mnohem jednodušší dělat aktivismus online než venku. A pokud už něco děláte na ulici, stejně musíte věnovat spoustu času marketingu, aby ten projekt byl dostatečně vidět na internetu, protože jinak de facto neexistuje. Navíc ve městech přibyla sledovací technika, což možná pro někoho může být demotivační, ačkoli Prahy se to netýká tolik jako třeba Londýna.

A jak to vnímá samotná nastupující umělecká generace?

Teprve se na rozhovory s mladými umělci chystám, protože na toto téma připravujeme výstavu a knihu. Ale během filmových a výtvarných workshopů jsem vypožoroval, že zatímco děti jsou otevřené čemukoli, nebojí se jít ven a kravit, teenageři se už větší tváří jako dospělí – mají pocit, že ve městě se přece divný věci nedělají. Přijde mi, že žijí ve škatulkách, a je docela těžké je z nich dostat – a to je jim třeba teprve patnáct.

Není to i tím, že na takové workshopy chodí především děti s určitým kulturním a sociálním kapitálem? Možná se k urban artu mohou dopracovat spíš ti, kteří se věnují třeba pouličním sportům, a ne primárně umění?

Bude to znít asi trochu boomersky, ale ve veřejném prostoru je vidět, že se v něm děti a dospívající pohybují jinak než dřív. Dnes v parku nevidím bunkry a kmeny stromů ošoupané od šplhání. Všichni jsou na oplocených hřištích s bezpečnostní odpruženou podlahou a ani to pouliční skejťáctví už možná není tak cool. Současná mladá generace tráví čas spíš ve skateparcích, v bezpečném prostoru, který je pro skejťování určený – kdežto jinde se to dělat nemá –, kde si nasadíte helmu a rodiče si vás v šest vyzvednou. Nejlepší je na tom všem ale právě to psychogeografické cvičení, kdy hledáte zábradlí, zídku nebo divnou stěnu, na které se dá udělat wallride na BMX nebo zagrindovat na skatu. Je to úžasný zážitek, a navíc využíváte městské prostory úplně k jinému účelu, než k jakému byly zamýšleny. Proto tyhle sporty připomínají do jisté míry umění, protože kreativně ohledávají město. Na workshopech jsem ale navrhoval, že natočíme „skejťácký video“, a nikomu z těch teenagerů to nepřipadalo cool. Ale třeba sprejování má pro ně pořád punc adrenalinového zážitku a illegality.

Napadá vás nějaký příklad artwashingu či komercializace umění ve veřejném prostoru, který považujete za problematický, vedle těch nejznámějších, jako jsou práce Davida Černého nebo Pasty Onera?

Existují třeba luxusní hotely a apartmány, kde si zaplatíte ubytování rovnou i s uměleckým zážitkem, protože jsou plné uměleckých děl a designového vybavení. Umění se v tu chvíli stává dekorací v krátkodobých pronájmech nebo drahých hotelích, které v daném místě navyšují ceny nájmu a mění složení obyvatel. Pro mě je důležité přemýšlet, v jakém kontextu moje umění cirkuluje. Každé umění je politické, a to dekorativní kolikrát ještě víc. Všechny ty lesknoucí se nahé ženské a další kýčovité sochy ve veřejném prostoru nejsou jen umělecké objekty, ale také reklama na kapitalismus. Neříkají nám vůbec nic nového, jen potvrzují, že tu má někdo spoustu peněz, a mohl si tak nechat postavit tuhle sochu bez ohledu na názor ostatních. Tvůrci takových děl jsou součástí politické propagandy.

Vladimír Turner (nar. 1986) je multimediální umělec. Ve své tvorbě propojuje film, umění ve veřejném prostoru a aktivismus. Jeho instalace byly prezentovány v galeriích a ulicích českých i evropských měst a získaly řadu ocenění. V roce 2025 uvedl svůj první celovečerní dokument Veřejně prospěšné práce.

Vezmi si svoje město zpět

film Vladimíra Turnera

G HMP
Galerie hlavního města Prahy
Beginner's Mind

publicservice.art

VEŘEJNĚ PROSPĚŠNÉ PRÁCE

v kinech od 20. března

my street films

Film začíná námětem. Třeba tím vaším.

Námět: Ryby
Před čtyřmi lety mi jela omezeně plavat v břízách, což mi dalo možnost napsat příběh u brimmonu, policie, kde chvilu dřívě, tak to svého života.

A jak teď namísto psaní chytá ryby. To komu filmu se rybník, já jsem se své postavy omezuji Vladimíra i sradlem mi kras, slásova kvaternitaci a vyprávěním se o mýmou.

Zašlete nám svůj nápad do **23/4** a vyhraďte filmový workshop.

mystreetfilms.cz

MINISTERSTVO KULTURY

PRAHA PRAHA PRAHA PRAHA

OSTRAVA!!!

B | R | N | O | I

dafilms.cz

Ji hlava

Andrea Vašková
účastnice workshopu 2024

KÁMEN MĚSTO PAPIR

KOMU? ČEMU?

OPEN CALL DO 23. 4. 2025

22 — 23. 5. 2025
Dům U Kamenného zvonu

Galerie hlavního města Prahy pořádá konferenci o možnostech prožívání současnosti a historie skrze umění ve veřejném prostoru, která se bude konat 22. a 23. května v Domě U Kamenného zvonu. Skrze vybrané příspěvky se bude konference Kámen, město, papír – Komu? Čemu? tázat, komu a čemu slouží umělecké aktivity – ať už se jedná o díla trvalého či dočasného charakteru – ve veřejném prostoru 21. století.

Jakou roli hrají vzpomínkové akce, happeningy a festivaly při utváření kolektivní paměti? Jak formy participace – ať už v uměleckých, či komunitních projektech – umožňují společnosti vzpomínat, zpracovávat minulost a prožívat kolektivní historii? Jak mohou nehmotné umělecké akce posilovat komunitní vazby a občanskou angažovanost? Jak lze prostřednictvím umění ve veřejném prostoru připomínat nejen historické osobnosti, ale i kolektivní zkušenosti a běžné lidi, kteří formovali dějiny?

Momentálně běží open call pro konferenční příspěvky – svoje nápady můžete přihlašovat do 23. dubna 2025. Více informací naleznete na webových stránkách Umění pro město a GHMP.

PRAHA PRAHA PRAHA PRAHA

G HMP

Umění pro město

www.umenipromesto.eu

Deník užaslého čtenáře

Zvyky, obřady a slavnosti u různých národů světa

Rozsáhlá výpravná kniha výtvarníka Miroslava Huptycha za pomoci tisíce citací, ale také stovek dobových ilustrací a desítek autorských koláží přibližuje zapomenuté a často velmi bizarní zvyklosti z celého světa. Ukazuje tak mimo jiné, že i náš civilizační okruh často stojí na velmi drastických základech.

JAN LUKAVEC

Čtenářský deník užaslého čtenáře. I tak charakterizuje básník, výtvarník a arteterapeut Miroslav Huptych svoji olbřímí knihu *Zvyky, obřady a slavnosti u různých národů světa*. Materiál pro ni seřadil do dvanácti kapitol spojených s etapami v lidském životě, počínaje narozením a smrtí konče. Zdrojem citací mu bylo bezmála tři sta knih a řada časopisů. Publikace zahrnuje časové období od antiky až po léta relativně nedávná; od záznamů, které zapsal starořecký historik Hérodotos o barbarských kmenech žijících na okrajích „jeho“ civilizovaného světa, až po „archaické přežitky“, jako bylo líbání nohou čerstvě zesnulého papeže Pia IX. roku 1878 a také následná volba nového Svatého otce. Mezi excerpovanými díly najdeme texty od převážně euroamerických cestovatelů, historiků i antropologů, překvapit přitom může to, že třeba o chasidismu v ní promlouvá psycholog. Huptycha ovšem nezajímají teorie, kterými dané chování citovaní pozorovatelé vysvětlovali, a primárně ani jejich obor, ale hlavně barvitost jejich líčení sama o sobě.

Strasti i slasti

V knize najdeme četné příklady chování, které bychom dnes vnímali jako silně extrémní, například při vyjadřování úcty k Bohu (dobrovolné oslepování muslimů po spatření Mekky) nebo k panovníkovi. V jednom záznamu kdosi spáchal sebevraždu z lásky k sultánovi, stejně jako se zabil otec dotyčného z lásky k sultánovu otci a stejně i jeho dědeček z lásky k sultánovu dědečkovi (načež sultán přiřkl příbuzným bohatou penzi). Jiný zdroj zase barvitě líčí průvod ašantského krále: „Kýchne-li král, hned všichni zvednou dva prsty na čelo a na prsa, odplivne-li, stírají okamžitě majestátní slinu ocasem buvolů z povrchu země.“

Souběžně ale kniha přináší doklady svědčící o tom, že pozice panovníka mohla být i velmi tíživá a riskantní, ať už pro něho samotného, či jeho rodinu. Například u jistého západoafrického kmene prý musel král při nástupu na trůn obětovat svou nejmladší dceru krokodýlům, čímž měl prokázat, že je připraven „přinášet nejtěžší oběti“. A jinde zas předčasně končil život samotných vladařů – páchali sebevraždu při každém neduhu, jako je impotence, kulhavost či ztráta předních zubů: „Král má být bez chyby; a když ho něco takového postihlo, byla pro něho čest zemřít.“

Mnoho pozornosti autor věnuje namlouvání, svatbám a sexuálnímu životu. Někdy se lidem do cesty kladla četná tabu nebo pověry, které obcházeli dosti krkolomnými způsoby. V jistém indickém regionu nebyl dovolen třetí sňatek, poněvadž se věřilo, že přináší neštěstí. Podruhé ovdovělý muž tuto překerní situaci vyřešil tím, že se zasnoubil s jistým druhem stromu, který ovázal manželským znamením, a pak tuto „novomanželku“ bez skrupulí porazil. Tím se stal vdovcem potřetí a počtvrté už se mohl oženit se skutečnou ženou.

Jindy bylo naopak předsvatební chování až drsně přímočaré. Rovněž z Indie pochází líčení strastí nemajetných otců: „Nemůže-li některý pro chudobu svou vybavit dceru, když se stala dospělou, vezme bubínky a píšťaly a táhne se svými dcerami na trh, jako by do vojny táhl, a když lidé se k tomu seběhnou jako k nějaké veřejné podívané, zdvihne dcera své šaty vzadu až po ramena, aby se na ni podívali, a je-li tu někdo, komu se líbí, vezme si ji za ženu a nekoupí zajíce v pytli.“

Některé pasáže mohou působit jako utopický obraz nevázaného sexuálního ráje, jako popisy střídavého souložení u indiánů Botokudů. Ti údajně měli mít „ženy společně, v jakémsi střídavém souložnictví“. Hned následující řádky ovšem dojem idyličnosti mírní, či přímo vyvracejí: „Mezi ženami panuje velká žárlivost na tu, které dávají muži na okamžik přednost, což obyčejně se jeví

barbarskými rvačkami, někdy dokonce bývá přitom i ubita.“

Vášně minulosti?

I následující pasáž, konkrétně z Koreje, může vypadat jako splněný sen řady současných žen: „V létě o 9. hodině večerní zavrou se na dané znamení městské brány. Potom se musí všichni muži z ulic vzdálit a ty jsou pak určeny výhradně ženám na několik hodin k jejich zotavení na čerstvém vzduchu a k procházkám. Stane-li se, že se opozdí nějaký noční tulák přes stanovenou dobu a nalézá se ještě na ulici, pak musí se sklopenýma očima co nejrychleji se odebrat do svého obydlí.“ Doboový kontext byl ovšem takový, že se v korejských městech a větších osadách neslušelo, aby ženy vycházely na ulici ve dne.

Zato pro mnohé muže zas může znít dráždivě následující výjev z Nové Guineje, i když je to projev sexuálního násilí. „Najednou byl tanec nečekaně přerušen: z chaty pro hosty se vyřítla skupina mladých dívek, s ječením se vrhla na jednoho z mladých mužů mezi tanečnický a přes jeho protesty ho odvěkla do džungle... Mladé děvče, které se zamiluje do některého muže, mu to bez váhání dá najevo. Když však návrhy ignoruje, shromáždí děvče své přítelkyně a prostě ho unesou.“

Mnohé z toho, co autor popisuje, vlastně není úplně výjimečné a našli bychom řadu analogií k současnosti. I dnes mnozí propadají fanouškovské či sázkařské vášni, jen jiného druhu než kdysi při zápasech cvrčků v Číně: „V Pekingu ukazují znamenité domy, jejichž majitelé přišli souboji cvrčků na mizinu, z čehož je nejlépe patrné, kterak vášně sebenevinnější může člověka do zkázy uvést.“ Můžeme se jistě podívat nad sňatky se strohy, ovšem ty jsou alespoň něčím fyzickým, je možné je objímat a mít s nimi nějaký vztah. Ovšem co soudobý trend, kdy někteří utracují horentní sumy za svatbu s hologramem fiktivní zpěvačky, s robotkami, případně se ve virtuální realitě berou s postavičkami z her?

Kde dřímou běsy?

Huptych interpretace odborníků vynechává, ale jeho vlastní je v podstatě evolucionistická. Obraz divošské minulosti člověka, jak

vyvstává z jeho souboru, rozhodně nevyznívá nijak idylicky: „Při četbě jsem byl konfrontován s neuvěřitelnou krutostí, s jakou se chovali ti, kdo vládli a měli moc, k těm, kdo se i nepatrně provinili proti pravidlům soužití. Také mě udivovalo bezcitné chování mužů k ženám, které se v historii podobalo spíše otrokářství než rovnocennému partnerství, jak ho vnímáme dnes.“ I když doufá, že „barbarská agresivita“ je už dnes potlačena do nevědomí, „stačí krize, válka, panika... a zločinnost se vynoří v podobě, kdy soused vraždí souseda, jako se to stalo v balkánských válkách v devadesátých letech minulého století“. Děsivé jsou nepříliš dávne genocidy v Kambodži, ve Rwandě i současné dění na Ukrajině. To vše podle autora dokazuje, jak slabý je civilizační „nátěr“, pod kterým „dřímou běsy“. Nicméně kulturní antropologové takové pojetí dnes nesdílejí a mnozí spíše zdůrazňují, že každá kultura má vlastní způsob adaptace na dané prostředí a specifický typ racionality. Případně že některé tradiční společnosti žily dlouhá období v relativním míru.

V souvislosti s autorovou knihou by se daly vyprávět i jiné celostní příběhy. Třeba o tom, že lidem v našem prostoru byl dlouho vštěpován jeden dominantní druh myšlení (chovat se jako správný křesťan, jako uvědomělý Čech chodící do Sokola, jako uvědomělý pracovník budující komunismus). V tomto smyslu Huptychova kniha – stejně jako odbornější a méně podrobné *Dějiny lidí* (2022) Martina Rychlíka – ukazuje, že rejstříky toho, jak se chováme, jak slavíme a co uctíváme, jsou neuvěřitelně pestré a různorodé a žádný vzor není povinný (kromě základních norem neagresivního soužití). A také to, že dnes máme život jednodušší, ale v něčem šedivější.

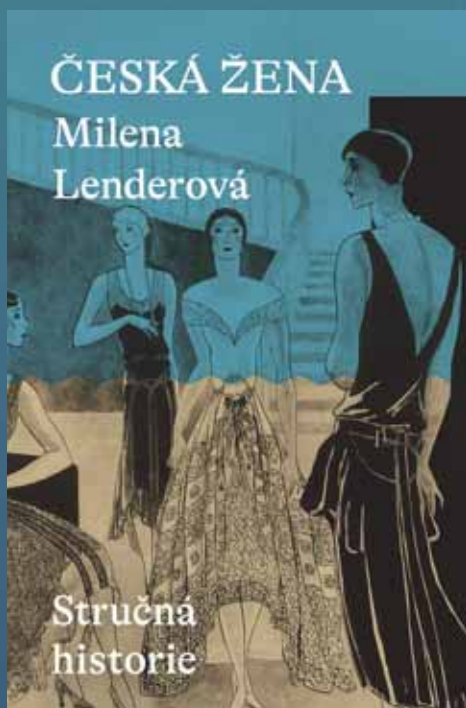
Autora je třeba vyzdvihnout za to, že tento čtivý materiál, často skrytý v časopisech z předminulého století, shromáždil a přehledně utřídil. Vlastní příběh nebo konkrétní pointu si na jeho základě může každý čtenář vytvořit sám, v úvodu zmiňovaný úžas ale bude zřejmě všem recipientům společný.

Autor je publicista a knihovník.

Miroslav Huptych: Zvyky, obřady a slavnosti u různých národů světa. Práh, Praha 2024, 592 stran.



Ilustrace z knihy Zvyky, obřady a slavnosti u různých národů světa



MILENA LENDEROVÁ Česká žena

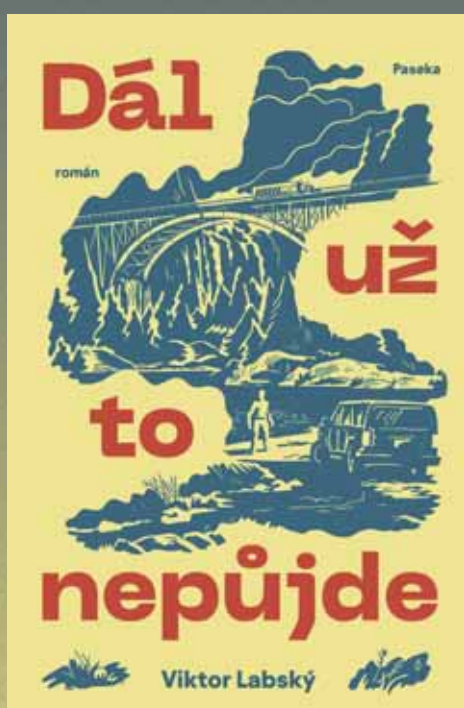
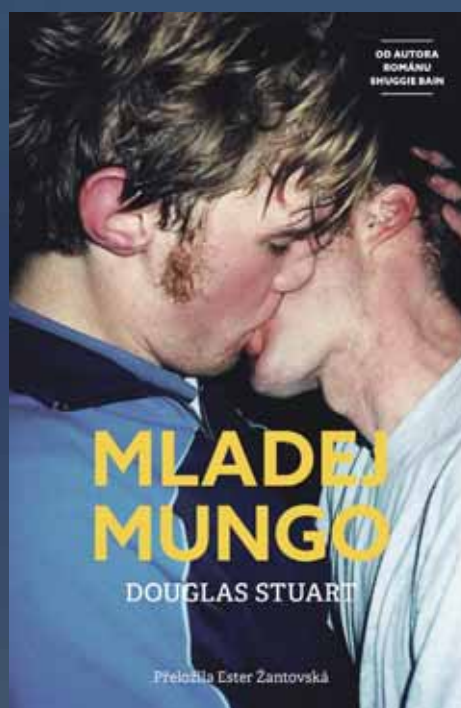
**Dějiny žen v českých zemích
od středověku po práh 21. století**

Kniha přichází s novým pohledem na násilí vůči ženám ve veřejném i soukromém prostoru. Sleduje, jak se v průběhu staletí měnila ženská sexualita nebo kdy a jak ženy pronikly na trh práce a univerzity.

DOUGLAS STUART Mladej Mungo

Od autora oceňovaného románu Shuggie Bain

Něžný, brutální a nakonec plíživě nadějný příběh o mladé lásce, dospívání v chudobě a o tom, jak je těžké najít místo ve světě, který vás neakceptuje.



VIKTOR LABSKÝ Dál už to nepůjde

Společensko-psychologický román s krimi prvky

„Čtivě napsaný road trip okořeněný
dusnou atmosférou a mrazivou jistotou,
že tohle nedopadne dobře.“

Michaela Klevisová

Spisovatelské bouře v Polsku

Od emancipace venkova k boji za spravedlivé autorské honoráře

Od spisovatelů se někdy čeká, že budou společnosti předkládat odpovědi na složité otázky a zrcadlit to, co sama nevidí. Je ale přípustné, aby si úspěšná autorka řekla o spravedlivou odměnu za svou práci? Boj Joanny Kuciel-Frydryszak ukazuje tristní poměry na polském knižním trhu.

ANETA LAKOMÁ

Spisovatelka Joanna Kuciel-Frydryszak svou reportážní knihou *Chłopki. Opowieść o naszych babkach* (Selky. Příběhy našich babiček, 2023), pojednávající o životě venkovanek v meziválečném Polsku, vrátila doposud přehlíženým chudým ženám důstojnost i místo v historii. Nebytí jejich práce, skončil by tehdy neje-den hospodář. Muž měl z dobytka na starost koně, a zatímco po práci odpočíval, žena obhospodařovala všechno ostatní, včetně něj a dětí. Nezbytnou součástí jejího údělu bylo ponižování, zneužívání, násilí a bída. *Chłopki* vyprávějí o době přetrvávajícího analfabetismu. Žena byla ve všeovládajícím venkovském patriarchátu považována za nižší druh člověka. Nejde ovšem o temný středověk, ale o Polsko mezi roky 1918 a 1939. Doba to byla tvrdá. O ženách, které hospodářství nedokázalo uživit, se říkalo, že jsou nadbytečné. A v té době v Polsku neprosperovalo asi šedesát procent rolníků a statkářů.

Zmar polského venkova

Dílo s nelíčenou syrovostí odkrývá naprostý zmar polského venkova. Rodiče odhlašovali děti ze školy, aby měl kdo pracovat na poli – pacholek nebo děvečka by stáli peníze, kdežto dítě mohlo dřít zdarma. Že se sedmi-letá pasačka vrátí z louky znásilněná, nikoho nezajímalo.

Díky Joanně Kuciel-Frydryszak se Poláci začínají dívat na svou historii novými očima a bez ostychu. Někteří dokonce přestávají tabuizovat svůj venkovský původ. *Chłopki* dnes čtou vysokoškolsky vzdělaní lidé stejně jako zaměstnankyně Lidlů. A knize se daří výborně: dosud se prodalo přes půl milionu kusů. Takový úspěch se podaří málokterému polskému autorovi. Ani to ale pro nakladatelství Marginesy nebyl důvod, aby spisovatelce zvedlo honorář. Kuciel-Frydryszak o něm proto v srpnu začala vyjednávat sama, zatím neúspěšně. Vydavatelství tvrdí, že všechny dosa- vadní nabídky odmítla, ona má za to, že pro ni nebyly výhodné.

Po několikaměsíčním neúspěšném jednání autorka letos v březnu na svém instagra- movém účtu protistranu varovala, že půjde s celým případem před soud. Opravňovala by ji k tomu takzvaná bestsellerová klauzule, jež je součástí autorského práva. Tvůrcům povoluje říct si o vyšší honorář v případě, že je příliš velký nepoměr mezi autorským hono- rářem a ziskem, jež dílo přinese nakladateli. Její rozhodnutí ocenily například spisovatel- ky Joanna Bator, Małgorzata Rejmer, Graży- na Plebanek a také spisovatelé Jakub Żulczyk nebo Szczepan Twardoch. Podpořily ji rov- něž oborové organizace sdružující scenáris- ty, režiséry a režisérky či tlumočníky.

Vedle nadšených reakcí a slov o „spisovatel- ském jaru“ zaznívá ale i vyčítavý vox popu- li. Nejčastěji v tom smyslu, že spisovatelka věděla, co podepisuje, měla si smluvit lep- ší podmínky a vůbec, dohody se nemění. Jis- tě, každé nastavené paradigma je zdánlivě nezměnitelné, ale jen dokud na něm panuje shoda. Jenže autoři a autorky teď říkají, že už se déle odírat nenechají. Podobně jako ved- la emancipace polského venkova přes osvíce- né matky, co dětem za zády ostatních členů rodiny šetřily na boty do školy, může i osob- ní statečnost a akceschopnost polské spiso- vatelky vést ke změnám k lepšímu pro celou řadu lidí v knižním průmyslu.

Protrpět se ke knize

Skutečnou sumu, která byla Joanně Kuciel- Frydryszak zatím vyplacena, neznáme. Smlou- va autorce nedovoluje o částce mluvit, což není nic neobvyklého. Nicméně tomu, že bude v právu spíš ona než nakladatel, napovídají poměry na polském knižním trhu. Spisovate- lé se svou prací zpravidla neuživí. Ještě ostře- ji to vyjadřuje spoluzakladatel Literární unie



Jean-François Millet: Sběračky, 1857

Zygmunt Miłoszewski, když tvrdí, že knižní trh v Polsku přímo stojí na jejich vykořisťová- ní, protože zpravidla pracují bez jakýchkoliv záruk. Ten, kdo dělá literaturu, má nestabil- ní zaměstnání s malým a nepravdělným pří- jmem. Takový jedinec v drtivé většině přežívá bez sociálního zabezpečení, neplatí si ani žá- dné pojištění, protože není z čeho, a systémová podpora neexistuje.

Finanční realita polských autorů a autorek je žalostná. Za prodanou knihu k nim dopu- tuje zhruba 17 korun, za vypůjčenou neobdr- ží ani padesát haléřů (součástí sítě plátců je zatím pouze šest desítek knihoven). Honorář za autorské čtení se dává jen ojediněle, není to pravidlo. Průměrně si „ti šťastnější“ auto- ři a autorky za měsíc vydělají necelých pat- náct tisíc hrubého. Většina jich však pracuje zdarma. Pro srovnání uvedme, že minimální mzda v Polsku v lednu letošního roku vzrost- la na zhruba 28 tisíc korun.

Za skandálně nízké výdělky literátů jsou zodpovědní především distributoři. Atene- um, Platon, Dressler Dublin a Azymut ovlá- dají přibližně osmdesát procent trhu a svého postavení využívají k tomu, aby od naklade- lů požadovaly vysoké rabaty, zpravidla pade- sát procent z doporučené ceny titulu. Peněž- ní srážky poskytované distributorům mají ale negativní dopad na celé odvětví. Autoři a autorky pak dostávají nižší odměny a malí knihkupci přestávají být konkurenceschop- ní. Mezi lety 2010 a 2020 kvůli tomu skončil v Polsku skoro každý třetí obchod s knihami, převážně v menších městech.

Distributoři nakladatele vytěžují i skrze dodatečně vyžadované platby za propaga- ci knih. Doslova zničující je pro nakladatel- ství a spisovatele selektivní distribuce, kdy obchodník nabízí jejich knihy pouze na urči- tých místech, například jako exkluzivitu pro malá knihkupectví. Titulů se tím pádem neprodá tolik. Stejně tak velkoobchodní spo- lečnosti omezují anebo rovnou zpoplatňují přístup k datům o prodeích. Aby se vydava- tel dozvěděl, jak se jeho produktu vede, musí si takové informace nejdřív koupit. Pokud tak neučiní, nedozví se, kolik má zaplatit auto- rům či autorkám na honorářích.

Ještě nevstřícnější je postoj online řetězců typu Amazon, Bonito, Empik nebo Tantis, kte- ré podobné údaje vůbec neposkytují. Stačí jim neplacená práce odváděná zákazníky pro- střednictvím dat, která jim o sobě poskytnou a jež jsou pro ně cennější než zisk z prodeje knih. Naprosto nepochopitelně působí sku- tečnost, že v posledních letech distributorům

přilepšuje dokonce i stát. Velká část peněz z vládního programu na podporu čtenářství totiž slouží knihovnám na nákup knih. A ty je ve velkém pořizují právě u distributorů.

Psaní ještě stále není práce

Stejně jako v minulosti ženy je současné pol- ské autorstvo společností tlačeno do podříze- né, služební role a je mu vtlačována do hlavy teze o bezpodmínečné vděčnosti. Jeho štěstí má pramenit z vědomí, že kniha vůbec vyjde.

Mentalita devadesátých let, kdy se ustavo- val knižní trh, se i v Polsku stále drží. Že je literatura práce jako každá jiná, to s nikým nehne, koneckonců stejně jako v Česku. Pol- ská společnost stále vnímá literární tvorbu jako koníček, který někteří jednotlivci pro- vozují ve volném čase. A podle tohoto vzor- ce je z něj, vzhledem k socioekonomickým podmínkám, většina lidí automaticky vylou- čena. Kdo takto nákladnou zálibu provozu- je, je podezřelý.

Dekády trvající marginalizace zapříčinila, že autoři a autorky mnohdy netuší, jak má vypadat dobrá smlouva, a často podepisují nevýhodné dohody. Lidé v oboru nevědí ani to, jaké peníze jsou v branži běžné. Za tuto neznalost může zejména nesmyslná klauzu- le mlčenlivosti, která autory zavazuje k tomu, aby o svých honorářích nemluvili. O možno- sti vyjednávání je škoda se zmiňovat, skoro nikdo stejně nemá peníze na právníka. Čas a energie na debaty o lepších pracovních podmínkách jsou komodity, jimiž disponu- je málokdo. Spisovatelé se musí také něčím živit, což pro většinu znamená další práci, nezřídka mimo obor. A někteří navíc nechtě- jí trávit život jen v zaměstnání, ale i s rodi- nou a přáteli. Prostoru pro aktivismus pak mnoho nezbyvá.

Je až s podivem, že lidé v tak nepříznivém prostředí ještě píšou nové knihy. Přitom se polská kultura nemá vůbec za co stydět. Bez okolků si může dovolit říkat si o víc a být daleko sebevědomější, protože tvoří 3,5 pro- centa HDP. To je víc než dotované zemědě- lství a dvakrát víc než pořad ještě chráně- ná a respektovaná těžba. Když se podíváme, s jakou naléhavostí a rázností protestují hor- níci nebo zemědělci, je zřejmé, co si o svém statusu myslí. Kultura vedle nich jen opatrně zvedá ruku, aby se přihlásila o slovo, ačkoli z uvedené trojice odvětví dává víc a dostává nejméně. Práce v ní není nehodnotná, je jen zoufale nedocenená. Tak jako byla nedoceně- ná dřina vesnických žen.

Autorka je novinářka.

Nic nového na tripu

Další nonfikce Normana Ohlera

Kniha Na tripu je opětovným pokusem německého spisovatele přinést čtenářsky atraktivní téma spojené s drogovou problematikou. Tentokrát se týká LSD, jeho využití v psychiatrii i jeho zneužívání nacisty a CIA. V žádném případě ovšem nedosahuje kvalit jeho práce Totální rauš.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Nacisté, CIA a úsvit psychedelického věku – tak zní podtitul českého překladu knihy *Na tripu* (Der stärkste Stoff, 2023) německého spisovatele a novináře Normana Ohlera. Kombinace drog a nacismu má něco do sebe, což zrovna Ohler dobře ví. Začínal sice jako úspěšný romanopisec, ale až jeho první non-fiction kniha *Totální rauš* (2015, česky 2016), pojednávající o drogách ve třetí říši, měla celosvětový úspěch a byla přeložena do pětatřiceti jazyků. Svým barvitým popisem souvislostí mezi blitzkriegem a užíváním metamfetaminu si získal nečekané množství čtenářů, mimo jiné i proto, že dokázal publicistický styl skloubit s rozsáhlou rešerší archivních materiálů, což nakonec ocenila i část historické obce. Jistá míra žurnalistu se sice podepsala na místy přehnaně expresivním jazyce, který v čtenářově fantazii evokoval ženoucí se hordy najetých esesáků, ale vše bylo podloženo daty a především dobovým svědectvím řadových vojáků. Ukázalo se, že role stimulantů, o jejichž (zne)užívání v rámci hitlerovského válečného stroje se vědělo delší dobu, byla mnohem větší, než se původně předpokládalo. Například budoucí nobelista Heinrich Böll v dopisech z fronty žadonil u rodičů s železnou pravidelností o přísun „léku“, který mu dodá potřebnou energii („Dnes vás žádám hlavně o pervitin.“).

Tandem nacistů a CIA

Tak trochu se vnucuje myšlenka, že Ohler si chtěl sukces *Totálního rauše* zopakovat i s knihou *Na tripu*; příběh nejznámějšího derivátu kyseliny lysergové je totiž dobrodružným vyprávěním o tajných službách hledajících sérum pravdy, subkulturní víře v psychedelickou revoluci, která změní svět k lepšímu, případně o všeléku na duševní obtíže, jenž byl dlouhé dekády demonizován a v posledních letech se (spolu s dalšími psychoaktivními látkami) znovu pozvolna dostává k potřebným. Potíž je ovšem v tom, že téma vzniku a historie LSD je poměrně dobře zpracováno takřka ze všech myslitelných úhlů.

Autor sice opět částečně pracuje s reportážním stylem – když líčí, kudy vedly jeho cesty po stopách LSD –, jenže moc nového nepřináší. Čtenář se dočká historky o tom, jak Ohlerovi jeho švýcarský psychonautský přítel daroval aršík deseti tripů s vytištěným logem farmaceutické firmy Sandoz, pro niž chemik Albert Hofmann dvacátý pátý derivát kyseliny lysergové objevil. Nebo se dozví, kde přesně se ve švýcarském podhůří nacházela pole, která Sandoz využíval k jeho produkci (LSD je, jak známo, alkaloid pocházející z námele). To je přece jen trochu málo, nehledě na to, že aršík tripů má dnes v mrazáku leckterý experimentující adolescent. I velmi stručný popis microdosingového experimentu s vlastní matkou, která trpí Alzheimerovou chorobou, vyznívá trochu naprázdno, a jeho význam tak spočívá především v sice potřebném, ale také poněkud patetickém apelu na patřičná místa, aby konečně umožnila výzkum a následně terapeutické využití psychedelik. Knih s množstvím kazuistik, které odborně dokládají prospěšnost psychedelik (ale třeba také empatogenů, jako je MDMA), ovšem

existuje celá řada. V první řadě je potřeba zmínit titul *LSD. Výzkum a klinická praxe za železnou oponou*, který zaznamenává pravděpodobně nejrozsáhlejší klinické využití LSD v menších i velkých dávkách a shrnuje účinek stovky experimentů, jež v letech 1954–1974 prováděl Michael Hausner na klinice v Sadské.

Ačkoli Československo bylo poslední zemí, která ve velkém vyráběla LSD (v závodech SPOFA) ještě řadu let po jeho celosvětovém zákazu, českou větev výzkumu, do níž se stejně jako v případě dalších států zapojily i bezpečnostní složky (především armáda), Ohler důsledně ignoruje. Zřejmě z toho důvodu, že se soustředí na atraktivní součinnost bývalých nacistů se CIA, která ovšem také není velkou novinkou. Z tohoto hlediska je knize *Na tripu* potřeba přiznat především objev několika nových archivních pramenů, které odhalují, kde brala inspiraci americká válka proti

houbami, o provařené kyselinové anabázi mladých psychologů z Harvardu Timothyho Learyho a Richarda Alperta nebo o příběhu excentrického Alfreda Hubbarda, který extrémně potentní psychedelikum troustil, kudy chodil, už v padesátých letech.

Problém vyvstane v okamžiku, kdy si čtenář uvědomí, že to vše – a mnohem lépe – už popsali jiní dávno před Ohlerem. Jestli vás zajímá, jakým způsobem se vláda USA snažila skrze tajné služby udělat z LSD zbraň a jak kyselina lysergová ovlivnila revoltu šedesátých let včetně nové levice, sáhněte raději po knize *Sny vědomí* (1985, česky 1996) nebo po práci *Brainwash* (2006, česky 2008), která detailně líčí tajnou historii ovládnání mysli. Kritický příspěvek vlivu psychedelik na mládež v opozici obsahuje také ikonická práce *Zrod kontrakultury* (1969, česky 2015; viz A2 č. 26/2016).

To nejzajímavější se ale děje právě teď,



V posledních letech zažíváme druhý příchod psychedelik. Ilustrace Autlyx Art (CC BY 3.0)

drogám a jak probíhala spolupráce bývalých nacistů s Federálním úřadem pro boj s narkotiky. Věděli jsme, že americký hon na (levicové) čarodějnice v podobě mccarthismu se inspiroval u nacistů, kteří byli na potírání komunistů experti, a díky Ohlerovi se dozvíme, že něco podobného platí i pro válku s drogami. Rozsah získaných informací ale nemůže soupeřit s materiálem, který obsahoval *Totální rauš*, často se navíc jedná spíš o indicie než doložená konkrétní fakta.

Příliš slabý flashback

Zatímco první půlka knihy přináší alespoň pár nových informací, ta druhá, která se z větší části zabývá snahou CIA využít LSD jako svého druhu zbraň v projektech MK ULTRA a Artichoke a následným rozšířením kyseliny v americkém kontrakulturním prostředí, víceméně pouze opakuje kanonická vyprávění, která čtenář obeznámený s touto stránkou americké historie dobře zná. Dojde tudíž na hledání séra pravdy či látky, která by dokázala ovládnout lidskou mysl nebo alespoň vyřadit nepřátelské bojové jednotky z provozu a diskreditovat politické odpůrce v době studené války. Znovu si přečteme o utajované smrti specialisty na biologické bojové látky Franka Olsona, jenž nevědomky požil LSD, které mu podal jeho nadřízený ze CIA Sidney Gottlieb, o cestě George Wassona za magickými

v době, kdy zažíváme druhý příchod psychedelik, která se i v Česku především díky klinice Psyon vracejí do zorného pole vědců, psychiatrů a psychologů a pomalu, ale jistě se dostávají i k prvním klientům, jimž často přináší výraznou úlevu. Autor se ale nově obnoveným výzkumům věnuje jen povšečně. I v tomto případě je kde brát, začít lze třeba zásadní knihou *Terapie se substancí* (2015, česky 2017) lékařky a psychoterapeutky Frederike Meckelové Fischerové, která kvůli ilegálně vykonávané praxi psycholytické terapie strávila nějaký čas ve vězení a následně byla zproštěna viny v plném rozsahu, neboť se prokázalo, že klientům její přístup nepožíval.

Českému vydání Ohlerovy knihy příliš nepomohl ani nakladatel: na obálce je totiž vyobrazena injekční stříkačka – nástroj, který si s LSD může spojovat jen ten, kdo o zmíněné látce nic neví. Nešťastný je i klopotný překlad. Korunu všemu nasazuje nesmyslné uvedení klíčové práce Alberta Hofmanna *LSD – Mé nezvedené dítě* (1979), která v češtině vyšla již v roce 1997, pod špatně přeloženým názvem *LSD – Moje hýčkané dítě*. Kdyby nebylo stále potřeba agitovat za opožděné medicínské využívání psychedelik, člověk by si skoro pomyslel, že Ohler tentokrát napsal zbytečnou knihu.

Norman Ohler: Na tripu. Přeložil Vladimír Čadský. Pangea, Praha 2024, 248 stran.

ULTIMÁTUM

Divadelní žaloba

RADEK KUBALA

„Organizace Greenpeace prohrála. Ovšem nikoliv proto, že by něco udělala špatně, ale protože se jí nedostalo práva na spravedlivý proces,“ uvedl v Guardianu nedávno osvobozený americký vězeň svědomí, advokát Steven Donziger. Měl totiž příležitost sledovat jako nezávislý pozorovatel průběh soudu, který v americkém státě Severní Dakota uložil organizaci Greenpeace povinnost zaplatit 660 milionů dolarů americké fosilní korporaci Energy Transfer.

Energetická firma zažalovala ekologickou organizaci kvůli údajnému organizování protestů proti ropovodu Dakota Acces, které v letech 2016 a 2017 ve skutečnosti vedli domorodí Lakotové. Právě nesmyslnost žaloby adresované Greenpeace, která v protestech hrála pouze marginální roli, označuje Donziger za jeden z přešlapů proti spravedlnosti, které provázely celý proces. V článku jich však vyjmenovává mnohem víc.

Patří mezi ně fakt, že sedm z jedenácti členů poroty mělo prokazatelné vazby na fosilní průmysl, a přestože sami prohlásili, že v tomto případě nedokážou posuzovat celou věc nezaujatě, soudce je nevyvoloučil. Okres Morton, kde se soud konal, navíc patří k baštám trumpismu. Současný americký prezident zde získal 75 procent hlasů a v průzkumu, jenž proběhl před procesem, 97 procent lidí, z nichž se následně vybírala porota, přiznalo vůči Greenpeace zaujatost.

Energy Transfer navíc krátce před soudním stáním ve zmíněném okrese vedla mediální kampaň a všem rezidentům přišlo do schránky speciální vydání lokálního časopisu kritizující ekologické protesty. Soudce všechny námitky obhájce Greenpeace smetl ze stolu, a navíc jim odmítl vydat některé klíčové dokumenty k případu. Donziger v článku zmiňuje, že jeho kolega a legendární právník Martin Garbus, který zastupoval například Nelsona Mandelu nebo Václava Havla, označil průběh soudu za nejnespravedlivější, jaký kdy zažil. Silné tvrzení od zkušeného obhájce lidských práv.

Greenpeace má ještě možnost odvolání, celý případ tak zdaleka není u konce. Nicméně je pro současnou Ameriku typický, jelikož ilustruje rozklad mnoha demokratických institucí v přímém přenosu. Zástupci Energy Transfer se totiž ani netajili tím, že jim spíše než o získání peněz od ekologů šlo o to, pokusit se zastrašit celé klimatické hnutí.

Právě kvůli podobným případům má řada amerických států zákon chránící občanskou společnost před podobně účelovými žalobami (tzv. SLAPP). Evropská unie podobný zákon přijala nedávno, bude však na jednotlivých státech, jakým způsobem jej zavedou do své legislativy.

Příklad z USA ukazuje, že ani v České republice bychom implementaci tohoto zákona neměli podcenit. Může se totiž lehce stát, že podobně jako ve Spojených státech se i zde některé soudy začnou podobat spíše divadelní hře, bude v nich vítězit nespravedlnost a silnější bude utlačovat slabšího. Přejme proto organizaci Greenpeace, aby se nakonec domohla spravedlnosti a nemusela částku, která by pro ni zřejmě byla likvidační, americké korporaci zaplatit. Duch doby by se pak projevil tím, že by Greenpeace museli krátce po ruské pobočce uzavřít i tu americkou.



Jacob Grimm, Wilhelm Grimm
Pověsti bratří Grimmů
Přeložila Ruth J. Weiniger
Vyšehrad 2024, 392 s.

Bratři Jacob a Wilhelm Grimmové jsou v našem kulturním prostředí známí především sbírkami klasických dětských pohádek. Kromě nich však sbírali i lidové ságy, pověsti a legendy, a to nejen z německých zemí, ale prakticky z celé střední Evropy. Dá se proto říci, že se v našich zemích vlastně stali zakladateli folkloristiky. Reprezentativní výběr z jejich pověstí vyšel v překladech Ruth J. Weinigerové a doplňují je krásné ilustrace Sabiny Chalupové. První oddíl knihy je věnovaný pověstem sebraným v Čechách, ostatní už nejsou řazeny regionálně, nýbrž tematicky. Kniha je cenným souborem lidové slovesnosti, který je plný archaických motivů, mytologických bytostí i povědomých vyprávěcích figur. Příběhy jsou opatřeny vysvětlivkami, které čtenáře mimo jiné uvádějí do kulturně-sociálního prostředí, v němž se ságy vyprávěly. S podivem můžeme zjistit, že mnohé pověsti, které téměř v identické podobě známe z našeho prostředí, se vyprávěly v Tyrolích či Porýní. Tenkrát lidé neměli televizi ani sociální síť, zato měli bujnou fantazii a rádi si povídali. A s krajánky a vandrovníky putovaly tyto legendy a pohádky po Evropě. Osobně mi v knize přišly nejvíce postradatelné zkazky o dávných germánských králích a vojevůdcích, protože je zřejmé, že jsou tyto ságy opsané z kronik. Zdály se mi méně autentické než příběhy, které si němečtí venkované vyprávěli třeba o labutím rytíři nebo Fridrichu Barbarossovi, jenž spí uvnitř jedné hory a probudí se, až bude německému národu nejhůře.

Eduard Štěpář



Marie Hrušková
Vztah ke stromům v zemích Koruny české
Dokořán 2025, 214 s.

Dodnes existují posvátné háje, v nichž se pořádají náboženské slavnosti, přijímají se důležitá rozhodnutí a přinášejí se oběti ochranným duchům, jimiž je obydlen kmenový strom. Stromy měly v dějinách člověka zásadní roli nejen kvůli obživě či ochraně, ale také jako silný symbol. Univerzálními příklady mohou být stromy života či poznání, ale také třeba rodové stromy, které fungovaly jako axis mundi, nebo světový strom, jenž propojoval naši realitu s nebesy i podsvětím. Ve všech případech je zřejmá zásadní role ukotvení existence lidského rodu ve světě. Propagátorka a „mluvčí“ stromů Marie Hrušková popisuje ve své nové knize nejen konkrétní svědky dávných věků, ale také cestu od stromu jakožto posvátné součásti krajiny k surovině pěstované v průmyslových lesích. Autorka nemá hlubší záze^mí v antropologii, religionistice ani historii, přesto její text protkaný citáty, odkazy i nečekanými perspektivami dokáže zaujmout i poučit. Ačkoli se představy o staré historii, v níž spočívá jádro popisovaného původního lidového náboženství, zdají být poněkud utopické, v pasážích o soupeření a prostupování dávných kultů s křesťanstvím už je kniha hodnověrnější. Z časů, kdy lidé přírodu uctívali nebo alespoň respektovali, u nás zbylo jen pár návesních nebo památných stromů. Je jich ale čím dál méně, protože dnes už nikdo nenechá strom zestárnout do takového věku a tvaru, aby si zasloužil ochranu pro svou výjimečnost. Strom je nyní totiž především buď zpeněžitelná surovina, nebo každodenní hrozba, kterou je třeba ořezat takzvaně na babku.

Karel Kouba



Maksym Eristavi
Ruský kolonialismus: průvodce
Přeložila Miriam Dostálová
Utopia Libri 2024, 128 s.

„Kalmýkové se dále bouří, Moskva tedy přistoupí na ‚konečné řešení‘ a během čtyřiadvaceti hodin deportuje celý národ do Severní Asie. Šestnáct tisíc lidí, tedy každý pátý, v důsledku násilných deportací zemře. Impérium (...) místní toponyma nahradí ruskými a celou oblast osídlí osadnickými kolonisty,“ shrnuje ukrajinský novinář Maksym Eristavi jeden z méně známých zločinů stalinského Sovětského svazu, při němž byl od Kaspiku na patnáct let vystěhován jediný většinově buddhistický národ Evropy. Případů ruského kolonialismu (kam počítá i perzekuce neruských národů uvnitř SSSR) autor shromáždil čtyřicet osm, od ovládnutí Tuvy (1911–1944) po invazi na Ukrajinu (2022), a původně je publikoval v obřím twitterovém vlákně. Proto je také každému případu věnován jen odstavec textu a jedna ilustrace od ukrajinských umělců a umělkýň. Na několika řádcích je tu popsán rok 1968 v Československu nebo obě války v Čečensku. Na jednu stranu je to působivé, na druhou nutně zkratkovité. Eristavi sám sebe označuje za „vrchního vypravěče ruského kolonialismu“ a snaží se dostat toto téma do mainstreamu. Je pravda, že značná část především západního publika povědomí o povaze těchto zločinů dodnes nemá, a forma přehledu s odkazy na převážně anglojazyčné zdroje tedy může dobře zafungovat. Jiná věc je, že tu chybí definice kolonialismu – znamenalo by to diskusi, zda je Rusko jiný případ než „klasičtí“ evropští kolonizátoři. U autora z Ukrajiny lze nicméně pochopit, že mu jde hlavně o „otevírání očí“.

Michal Špína



Günter Grass
Živé sochy
Přeložil Jiří Stromšík
Atlantis 2024, 52 s.

Setkání se sochami mecenášů a mecenášek v naumburském dómu během návštěvy NDR na sklonku osmdesátých let přivedlo Güntera Grasse v roce 2003 k sepsání fragmentu Živé sochy. Na zveřejnění si však text musel počkat bezmála dvě dekády – vyšel až v roce 2022, tedy sedm let po autorově smrti. Z řady skulptur, jež zdobí zmíněný kostel, Grasse zaujala zvláště socha Uty von Ballenstedt. Nebyl v tom sám, kulturní vliv naumburské Uty je dalekosáhlý. Nacisté v ní viděli árijský ideál, byla jí údajně inspirována zlá královna z Disneyho Sněhurky z roku 1937 a italský spisovatel a sémiolog Umberto Eco zase prohlásil, že kdyby si měl vybrat, s kterou středověkou ženou by chtěl strávit večer, byla by to právě Uta von Ballenstedt. Jak už to u Grasse bývá, realita se plynule prolíná s fikcí a markaběnka v krátkém textu vystupuje v dalších třech podobách: jako socha, fiktivní středověká modelka a reálná žena, která si přivydělává pózováním v živém obrazu. Vypravěč se s ní setkává v různých evropských městech a tvoří si o ní vlastní legendu. Fragment, doprovozený autorovými skicami, je vlastně ohledáváním materiálu připomínajícím sochařskou práci. Autorovy oblíbené figury se tu objevují často jen v náznacích, a to se dá říct o celém textu: míst se v něm mnohé, ale chybí mu definitivní forma. Literatura ovšem funguje jako akt stvoření i v rovině fragmentu a Grassova vášeň pro inscenaci nepravděpodobných setkání na papíře je nakažlivá i na takto malém prostoru.

Matěj Metelec



Holland
Režie Mimi Cave, USA, 2025, 108 min.
Premiéra na Prime Video 27. 3. 2025

Nicole Kidman hraje puntíkářskou hospodyňku a učitelku Nancy, která žije v ne úplně obyčejné domácnosti. S manželem bydlí v titulním městečku Holland ve státě Michigan, které je plné tulipánů, dřeváků a větrných mlýnů. Aby tento drobný smyšlený kousek Holandska uprostřed Ameriky působil ještě podivněji, muž si doma vybudoval jeho detailní model. A to nejspíš není ten nejznepokojivější z jeho koníčků. Když Nancy s kolegou začne pátrat, co před ní manžel tají, celý její svět se začne bortit. Snímek Holland se sice odehrává v nultých letech tohoto století, ale režisérka Mimi Cave ho některými režijními volbami zasazuje spíše kamsi po bok klasických hollywoodských melodramat či thrillerů z padesátých let. Autorka nadějného debutu K sežrání (2022) však natočila dílo, jež zároveň zapadá do vlny silně stylizovaných snímků pokoušejících se aktualizovat postmoderní estetiku devadesátých či nultých let. Dějiště tak připomíná lynchovská retro městečka, pod jejichž barvotiskovým povrchem se skrývá cosi děsivého. Ale Kidman i její herečtí kolegové Gael García Bernal a Matthew Macfadyen tu hrají postavy bez vlastností, které se v kruzích pohybují kolem záhady, o níž divák už dávno ztratil zájem. Čekání na zvrat, který by dal celému tomuto podniku smysl, je nakonec saturováno. Jenže bizarní krvavé finále jen podtrhuje bezradnost snímku, který se zařadí mezi plejády ambiciózních, hvězdně obsazených, ale zcela bezvýznamných filmů z online videoték.

Tomáš Stejskal



Eva Koťátková
Srdce žirafy v zajetí je o dvanáct kilo lehčí
Národní galerie v Praze – Veletřzní palác,
28. 3. – 27. 7. 2025

Se zahájením jarní sezony bylo v pražské Národní galerii tradičně otevřeno několik nových výstav. Jednou z nich je instalace Evy Koťátkové, která se do Veletřzního paláce vrací po dvou letech, tentokrát s projektem vytvořením pro loňské bienále v Benátkách. Koťátková pokračuje v tom, co se jí daří jako nikomu jinému u nás: srozumitelným a empatickým způsobem nenuceně zpracovává komplexní témata, která obvykle musíme složitě luštit v kurátorských textech přeplněných citáty z děl postkoloniální teorie. V malé dvoraně je až do konce července možné projít se žirafím krkem – uvnitř kovové konstrukce obalené příjemně měkkým pláštěm z textilu, koženky a plyše se může návštěvníctvo posadit a zaposlouchat do příběhu keňské žirafy Lenky, která byla v polovině padesátých let převezena do Československa, o dva roky později zemřela vinou nevhovujících životních podmínek a po preparaci se stala muzejním exponátem. Z reproduktorů se nesou příběhy čtené nejrůznějšími lidmi, často dětmi, které popisují cestu z keňské stepi do pražské zoo z Lenčiny perspektivy, v níž převládají zmatené pocity a bezraděj. Koťátkové instalace je ve Veletřzním paláci otevřená zdarma pro všechny, kteří se nechtěli nebo nemohli vydat do přeplněných benátských pavilonů. A je to dobře: navzdory univerzálnosti postkolonialismu je totiž Lenčin příběh nejdůležitější právě pro české publikum, jehož starší část si možná vzpomene na vycpanou žirafu v expozici savců v budově Národního muzea.

David Bláha



Peter Handke
Zdeněk Adamec
Divadlo DISK, Praha, psáno z reprízy 18. 2. 2025

Hra Petera Handkeho z roku 2020 je inspirována upálením studenta Zdeňka Adamce na Václavském náměstí v březnu roku 2003. Na rozdíl od Jana Palacha a dalších, kteří se upálili na znamení nesouhlasu se sovětskou okupací v roce 1968, Adamcova sebevražda nebyla většinově interpretována jako hrdinský čin, ale důsledek psychických problémů. Pro rakouského nobelistu, známého svými provokativními postoji, se námět stal uměleckou výzvou. Nelehký úkol měli i režisér Mykhailo Fedorov a dramaturgyně Adéla Krausová. Handkeho text je otevřený mnoha způsobům inscenačního uchopení; autor v úvodu stručně nastiňuje, jak by zhruba měla vypadat scéna, ale neuvádí, kolik herců má ve hře vystupovat ani jaké další charakteristiky by měli splňovat. Student a studentka čtvrtého ročníku činoherního divadla na pražské DAMU se rozhodli svou inscenaci zasadit do baru. Vedle dvou herců v rolích barmana a duchovního gurma se na jevišti pohybuje pětice hereček, jež ztvárňují jak různé části Adamcovy osobnosti, tak osoby, které jej znaly nebo jen potkaly. Tvůrci se pokoušejí o psychologizaci svého hrdiny, zasazují jeho činy do souvislostí a snaží se jej emocionálně přiblížit obecnstvu, toto úsilí však přichází vníveč. Handkeho text je příliš kryptický a soustředí se na těžko pochopitelné detaily protagonistova života, například na jeho angažmá na darkerské a hackerské scéně (Adamec rád vypínal veřejné osvětlení). Inscenace je tak především ukázkou mladých talentů. Škoda, že tvůrci raději nesáhli po jiném díle.

Jiří G. Růžička



Bavor a Javor
Klášteřní ulice
CD, Guerilla Records 2024

Bavor a Javor se objevují a zase mizí, stejně jako tramská subkultura, ke které se hlásí. Kapela zhudebňuje texty Gézy Včeličky, pražského spisovatele a představitele meziválečného levicově orientovaného trampingu. Jeho tvorba není svázána žánrovými klišé, jako je tomu třeba v případě Boba Hurikána, a stále působí živě – zřejmě právě proto, že stojí mimo tradici československé tramské písně. Na svém novém albu Bavor a Javor zhudebnil Včeličkovu básnickou sbírku Klášteřní ulice z roku 1945. Ta tramping sice přímo netematizuje, její poetika i geografické ukotvení jsou ovšem příznačné a je těžké nepomyslet třeba na Rychlé šípy. Podobně jako skaut Jaroslav Foglar se tramp Včelička zaměřoval nejen na „divočinu“ nově veřejně přístupných lesů, ale i na prostředí pražských dvorků a pavlačí – míst dobrodružství, kde se zastavuje jak dech, tak čas. Včelička ovšem na rozdíl od Foglara nepřehlížel dobové společenské problémy. A právě k sociálnímu étosu folkového hnutí první poloviny 20. století se Bavor a Javor vracejí, třebaže hudebně odkazují spíše k pozdějším zahraničním vlivům, například k americké gotice v podání Toma Waitse. Poetika tuzemského tramského folku sice vyrůstala z meziválečného kontextu, v následujících desetiletích se však ukázala jako mimořádně trvanlivá. Eskapismus spojený se společenskou kritikou měl co říct před sto lety a má co říct i dnes. Při poslechu subtilních Včeličkových textů máme občas pocit, jako by autor nepsal o prvorepublikovém Československu, ale o současném životě.

Adam Tomáš

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABÄRET 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

Rád se nechám vyhecovat. Nepředstavujte si však žádnou divočinu. Většinou se nechám přemluvit k návštěvě zjevně nablblého divadelního představení, výstavy komerčního umění nebo koncertu českého rapu. Naposledy jsem se takhle „odvázal“ před pár týdny. Kamarádo-vi jsem poslal odkaz na premiéru dokumentu o hnutí Million chvilék pro demokracii se třemi emotikony klaunů. „Jdeme?“ odpověděl mi. Necukl jsem – koupil jsem lístky a šlo se.

Ukázalo se, že kamarádké špičkování bylo i na začátku protestního hnutí, které – jak se obligátně dodává – dvakrát zaplnilo pražskou Letenskou pláň. Vždy se mi vybaví Marek Ztracený nebo Leoš Mareš, které také v médiích nelze zmínit, aniž by se uvedlo, kolikrát vyprodali O₂ arenu. V úvodu dokumentu se divák dozví, že Benjamin Roll si s Mikulášem Minářem usmysleli, že donutí Andreje Babiše mluvit pravdu. Tenhle hec, na rozdíl od toho našeho, který mě a mého kamaráda stál jeden večer, trval několik let a neskončil na pivku, ale porážkou hnutí ANO ve volbách v roce 2021. Oba aktivisté to chápou jako úspěch a důkaz vzednutí občanské společnosti.

Stejně jako po zhlédnutí Anny Kareniny ve Švandově divadle, čůrákponorek Davida Černého v DSC Gallery a gigu Tylera Durdena na Stalínu jsem si i po odchodu z Kina Pilotů říkal: „Co jsem si od toho vlastně sliboval?“ Nebudu lhát. Většinou se jdu přesvědčit o vlastní

pravdě a povýšeně se zasmát nad blbostí druhých. Ale podobně jako cestou na koncert rappera, který prošňupal svůj talent, jsem i před projekcí dokumentu ve skrytu duše doufal, že se mýlím a že se věci vyjeví jinak, než jak se zdají. Do sálu jsem tak šel se ždíbíčkem naděje, že se ve filmu od obou svých vrstevníků dočkám přiznání, že se jejich snaha obrátila vníveč a že nestačí proti Babišovi protestovat a nadávat mu do estébáků. Šance to byla ale podobně mizivá, jako že se Tyler Durden hecne a skončí s pikem nebo že se tihle dva kašpaři po říjnových volbách, které vyhraje ANO, znovu nespojí a nerozjedou Million chvilék pro demokracii 2.

Štěpán Truhlařík

Zemětřesení ve Francii. Tak se mluví o trestu pro Marine Le Pen. Vůdčí osobnost francouzské krajní pravice, mnohonásobná kandidátka na prezidentku, dědička trůnu po otci zakladateli, symbol tradicionalistického nacionalismu, ale taky zlodějka a podvodnice. Alespoň podle soudu, který ji za zpronevěru financí z EU (mělo se jednat o zhruba tři miliony eur v letech 2004–2016) odsoudil ke čtyřem letům odnětí svobody (z toho ke dvěma rokům nepodmíněně). Vězení ale zdánlivě nikoho nevzrušovalo. Dlouholetá lídryně francouzských nacionalistů nejspíš počítala s kampaní i za mřížemi. Soudní síň opustila ještě před přečtením konečného verdiktu – asi už cítila, že jí teče do bot. Dva roky v chládku jsou evidentně nic proti pětiletému zákazu kandidovat do veřejných funkcí.

Tato část rozsudku má okamžitou platnost, takže Národní sdružení z minuty na minutu ztratilo svou kandidátku do prezidentských voleb v roce 2027.

Předseda Národního sdružení Jordan Bardella rozsudek označil za popravu demokracie a pomalu začíná z Le Pen dělat mučednici. Nejspíš opomněl, že ještě nedávno se jeho strana chvástala, že jako jediná ve Francii nekrade. Její představitelé soudní rozsudky týkající se zpronevěr označovali za příliš mírné. A teď varují před totalitou. Podpora francouzské političce přišla z Ruska (paradoxně ještě před vynesením rozsudku), odkud ostatně pochází většina peněz na kampaně Národního sdružení. A také z Maďarska, jehož vládce Viktor Orbán zřejmě prošel tranzicí: „Je suis Marine!“ vyznal se na sociální síti. Skutečná Marine se proti rozsudku odvolala, žádný velký zvrat se nicméně neočekává. Zdá se, že spadla klec.

Marie Sýkorová

Ministr práce a sociálních věcí Marian Jurečka, který kompetence pro výkon svého úřadu získal studiem zemědělství a rostlinolékařství, provozováním soukromého hospodářství a vedením distribučního střediska agrochemických produktů, se na Světový den sociální práce rozhodl prokázat svou velkorysost a solidaritu. V příspěvku na svých sociálních sítích vyzval národ k „alespoň symbolickému poděkování“ lidem pracujícím v sociálních službách – prostřednictvím grafiky se srdíčkem. Citlivé jedince zabolí už jen přítomnost generického maskulina na grafice – osmdesát

procent pracujících v tomto odvětví jsou totiž ženy. Podpůrnou grafiku Ministerstvo práce a sociálních věcí umístilo na webové stránky, aby si ji lidé mohli stáhnout či vytisknout. No není to úžasné? Taková dávka podpory! Jedno oko nezůstalo suché...

V kruzích sociální práce se pohybuji téměř deset let a poslední tři roky vnímám, že podobně jako na této planetě hoří čím dál tím víc míst v důsledku klimatické krize, zvyšuje se i počet vyhořelých lidí pracujících v tomto oboru. Za jejich obětavost, entuziasmus, humanistické přesvědčení, pokoru a cit pro zodpovědnost, bez nichž se tato psychicky a často i fyzicky náročná práce neobejde, je společnost odměňuje vskutku mizernými platy. Značná část z nich se svým příjmem vyjde jen horko těžko. Lidé v mém okolí mnohdy mají více než jeden pracovní úvazek, pobírají příspěvek na bydlení a nemají sílu ani kapacitu na protest.

Obávám se, že si vůbec nedokážeme představit, jak zásadní celospolečenské dopady by mohla mít stávka sociálních pracovníků a pracovníc, ale možná bychom si takovou zkušenosť za naši přehlíživost zasloužili. Otřesné pracovní podmínky a hodnoty, které zastávají, ovšem drží tyto lidi v pasti – unavené a neschopné odporu. Co kdyby se pan ministr stal ze zemědělce na chvíli hasičem a pokusil se zamezit šíření plamenů, například zvýšením platů? Trochu se však bojím, že od Jurečky bychom se dočkali maximálně tak podpůrné grafiky s požární stříkačkou.

Ondřej Nešetřil