

A2

BRAZILSKÁ HUDBA

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

23. 4. 2025 ROČNÍK XXI

ADVOJKA.CZ

CENA 59 Kč

9



Illustrace Alexey Klyuykov, 2025
ISSN 1803-6635



Mariborská hypnóza Dory Kaprálové / k udávání Egona Bondyho
Psí víno a podpora české poezie / film Ptáče
kulturní odbory na Slovensku / temný akcelerationismus Nicka Landa

editorial

„Připadá mi, že brazilská hudba je něco jako Amazonský prales,“ prohlásila nedávno afroamerická jazzová basistka Esperanza Spalding, která má za sebou řadu spoluprací s brazilskými hudebníky. „Amazonie jsou plíce planety. To, co se tam děje, se nás týká bez ohledu na to, kde se nacházíme. A tamní hudba jako by měla stejný vliv.“

Zní to možná jako naivní ekologická esoterika – vždyť naprostá většina dnešní brazilské hudby vzniká v obrovských městech daleko od Amazonie a řeší se v ní úplně jiné věci než odlesňování. Stačí se podívat na nejstreamovanější brazilské interprety posledních let. Najdeme mezi nimi zpěvačku Anittu, která se hlásí k přístupu body positivity, drag queen Pabla Vittara nebo hvězdy brazilského funku, spojeného s prostředím chudinských čtvrtí v Rio de Janeiro a São Paulu. Všichni mají jen na YouTube stovky milionů zhlédnutí. A úplně nejúspěšnějším žánrem je v posledních dekádách música sertaneja, u nás v podstatě přehlížená „brazilská odpověď na country“, která ovšem nevznikla v Amazonii, ale naopak v suchých oblastech vnitrozemí.

Současný pohled na brazilský pop tak nabízí úplně jiný obrázek, než jaký si s nejlidnatější latinskoamerickou zemí běžně spojujeme a v němž většinou figurují pláže, samba a karneval. Přesto ale slova americké basistky o Amazonii dávají smysl. Brazílie jako bývalá kolonizovaná země dlouho přebírala cizí, hlavně portugalské vlivy a zároveň do ní proudili zotročovaní afričtí černoši. Když se karta začala obracet a z brazilské hudby se postupně stal vývozní artikl, globální hudební scéna přijala nejen žánry, jako je bossa nova, ale také melodické i rytmické modely, u kterých už si ani neuvědomujeme, že mají svůj původ v afrobrazilském prostředí. Vlastně tak platí, že cokoli se stane v brazilském popu, s tím se dříve či později setkáme, ať už se nacházíme kdekoli.

Příběhy brazilské hudby v tomto čísle vyprávíme právě s ohledem na složitou minulost, hybridizaci a mísení vlivů, ať už



Ilustrace David Dolenský

jde o taneční pop, metal nebo funk ostentação. Proto se v rozhovoru čísla zastavujeme u hnutí tropicália, které kolem roku 1968 dokázalo hravě kombinovat brazilskou hudební tradici takřka s čímkoliv, a přesto se svými písničkami dosáhlo masové popularity. Abyste si mohli udělat o hudební pestrosti dvoustemmiliónové země lepší představu, vytvořili jsme k číslu playlist, kam jsme zařadili skladby a interprety, o kterých je v aktuální Ádvojce řeč.

Až dočtete texty a doposloucháte písničky, rádi vás uvidíme naživo. V neděli 27. dubna pořádáme už druhou letošní literární procházku, tentokrát s tématem Městský folklor, dělnictvo a buržoazie, ve středu 7. května vás opět zveme na otevřený redakční podvečer a v polovině května budeme mít prodejní stánek na Světě knihy. Těšíme se na vás!

Michal Špína



A2 playlist

z obsahu

- 4 Rozeklaný jazyk mlčení a vzdoru. Křivý pluh Itamara Vieiry Juniora / Klára Soukupová
- 5 Léto, mouchy, láska. Novela Dory Kaprálové Mariborská hypnóza / Kamila Výborná
- 5 Poznat se / sloupek Matouše Jalušky
- 7 Poezie pod psa. Jak Česko přichází o poezii / Dominik Bárt
- 9 Učit se prožívat. Krása přehlíženého ve filmu Ptáče / Martin Pleštil
- 11 Najít svou páku. Kulturní odbory na Slovensku / Anna Remešová
- 12 Rytmus, který spojuje. Nativní tanec v dnešní Brazílii / Alena Prokopius
- 13 Píseň o krajčárce z vnitrozemí. Música sertaneja a historie jedné brazilské balady / Karolína Válová
- 13 Globální lambada / hudební zápisník Michala Špíny
- 14 Antietnografie džungle. Sepultura jako „nulový bod“ globálního metalu / Štěpán Šanda
- 15 Hmatatelný důkaz života. Rozhovor s brazilským hudebníkem Aranem Carriem / Karolína Válová
- 18 Když periferie křičí. Funk ostentação jako vize bláznů z brazilských favel / Jonáš Kucharský
- 20 Samba, to je věc! S portugalistou Milanem Tichým o tropicálii a brazilské populární hudbě
- 22 Smuteční slavnost / povídka Báry Bažantové
- 23 Hejt a jiné bangery / básně Justyny Kulikowské
- 24 Konec mlčení o genderu. Publikace Ženy v architektuře / Karolína Vojáčková
- 25 Udávání Egona Bondyho. Vodrážkovo vítězství nad mýtem i nad literaturou / Ondřej Slačálek
- 26 Kultura je univerzální potřeba. Se sociologem Kryštofem Hanzlíkem o překonávání bariér v cestě za uměním / Lukáš Rychetský
- 28 Rozdíly mnohým vyhovovaly. S maďarským ekonomem Lászlem Andorem o evropských krizích / Matěj Metelec
- 30 Prorok antihumanismu. Rané texty akceleračnického filosofa Nicka Landa / Jakub Vaníček
- 30 Odvážné ministerstvo / sloupek Miroslava Patrika

Antonín Přidal



Těm časům se láska
říká psí dusno
Dusno jak obojek
z tvé a mé kůže

Když jsou psi v ulicích
domy jdou ke dnu
Starými rádi
proplová štěkot

Když jsou psi v ulicích
do oken stoupá nám
zelené kyselé
vlezlé psí pivo

Povol mi láska
zmáčenou kůži
Rozepni žebra
Vypuť z nich děs

Vypuť ho do ulic
do hrdel psůvůd
pod jejich štěkot
za jejich dech

Báseň vybrala
Michaela Velčková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
7. KVĚTNA 2025

Čo robiť?

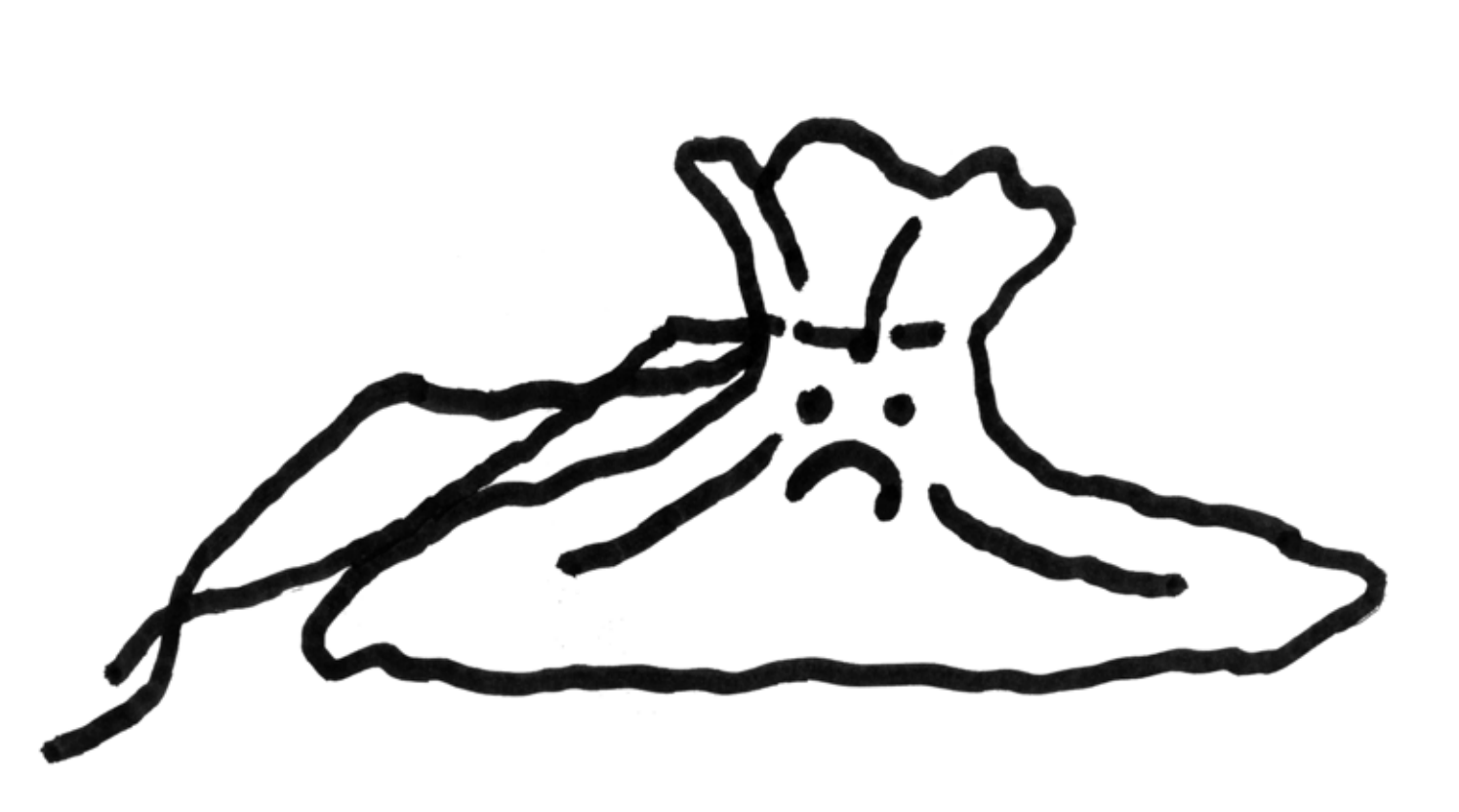
LUBICA KOBOVÁ

Na začiatku apríla Bratislavou prechádzala nezvyčajná skupina cyklistov a cyklistiek. Pri bližne osemdesiat študentov a ich podporovateľov šliapalo do pedálov, aby v Štrasburgu vystúpili pred Radou Európy a Európskym parlamentom so svojou správou o stave srbskej spoločnosti a dožadovali sa tak medzinárodného tlaku na srbskú vládu a prezidenta. Prvého novembra minulého roku v dôsledku sfušovanej rekonštrukcie železničnej stanice v Novom Sade zahynulo šesťnásť osôb. Odvtedy sa v uliciach srbských miest a mestečiek a na pôde vysokých škôl nepretržite protestuje.

Keď počúvame sťažnosti srbských protestujúcich, môžeme nadobudnúť dojem, že cieľe politických bojov sa za ostatné desaťročia premenili len pramálo. Pomenované problémy akoby vypadli z príručiek ponovembrového učenia sa demokratickým spôsobom, tlačенých v Spojených štátoch amerických. Študenti odsudzujú korupciu a volajú po vláde práva. Také rigorózne nasledovanie a využívanie toho, čo im umožňuje právny poriadok štátu a európskeho spoločenstva, sa môže javiť ako príliš stredové, príliš moderátne. A predsa tvrdia, že podania na prokuratúru vo veci ohrozenia životov pre zle zrekonštruovaný prístrešok stanice majú zmysel. Odmietajú priame rokovania s faktickým vládcom Srbska, prezidentom Aleksandrom Vučićom, ktorý vyhlásil, že nato, aby bol zbavený moci, ho budú musieť zabiť. Päť mesiacov sa usilujú o horizontálne vedenie svojich protestov a nahlodávajú samozrejmé poriadky, v ktorých doposiaľ zvykli žiť.

Uspejú? Čo bude výsledkom ich snaženia? Takúto pochybovačnú otázku si dnes kladú i mnohí protestujúci. Frustrácia z toho, že napríklad uplatňovanie medzinárodného práva v záujme ochrany ľudských životov je vysoko selektívne a celkom ignoruje celé populácie, ktorých životy už ani neberieme na vedomie, je obrovská. Pokračujúce systematické vyhlaďzovanie palestínskeho obyvateľstva v Gaze zanecháva v komkoľvek, kto kedy podpísal petíciu vláde či daroval peniaze na humanitárne účely, pocit neviery a neskutočnosti.

Môžeme však zostať aj viac pri zemi, kde o bytie či nebytie nejde. Kultúrne aktivistky a aktivisti na Slovensku už mesiace upozorňujú na ignorovanie štatútov kultúrnych inštitúcií, pravidiel rokovania a výberových konaní, na porušovanie zákona pri správe kultúrnych pamiatok štátu. Robia tak právnou



Ilustrace Tereza Šiklová

cestou, ale aj rôznymi intervenciami vo verejnom priestore. Na chvíľu sa síce ministerská stolička pod Martinou Šimkovičovou rozkývala, zdá sa ale, že vkusová politika ministerky je úspešná. Jej príspevky na sociálnych sieťach, v ktorých sa pohoršuje nad „zvrhlým“ umením vystavovaným v Slovenskej národnej galérii, k návšteve výstavy popchli aj slovenského premiéra Roberta Fica, ktorý tak bábkovú ministerku podporil. Zdá sa, že spektakulárna politika establišmentu je oveľa úspešnejšia než spektakulárna politika umelkýň a kultúrnych pracovníkov, ktorí vyše mesiaca bez slov, s transparentom v rukách protestovali pred galériou. Na protestujúcich sa z ich vlastného tábora zniesla kritika pre neefektívnosť ich konania. Zastrájali sa, že „nebudú ticho“, podľa kritikov ich však aj z dôvodu nevhodne zvolených foriem protestu nepočúť. Na jednej strane sú tieto kritické slová na Slovensku vítanou zmenou oproti spokojnému potľapkávaniu sa príslušníkov mestskej strednej triedy po pleciach za to, že odhodlane protestujú proti Ficovej vláde. Na strane druhej zotrvávajú v pochybnom presvedčení o tom, že to sú

hlavne kultúrne vrstvy, intelektuálky a intelektuáli, komu predovšetkým prislúcha byť nositeľom politickej zmeny.

V situácii, keď sa tak ťažko hľadajú odpovede na otázku, čo robiť, by bolo možné pýtať sa aj, či robiť vôbec niečo.

Príťažlivosť nekonania je veľká. Vkusová politika sveta nekonania paradoxne prináša efekt, absencia úsilia meniť svet paradoxne pomáha svetu materializovať sa. Jej produktom je skutočnosť, ktorá nás obopína ako dvojrozmerný obraz. Nenesie v sebe ani bolesť, ani krásu, len ľúbivú peknotu, ktorá je svojím spôsobom dokonalá. Mrazivo presne ju popisuje taliansky spisovateľ Vincenzo Latronico v svojom románe-eseji *Le perfezioni* (Dokonalosť, 2022). Tom a Anna, „pár bez vlastností“, no s vyberaným vkusom, žije v kulisách berlínskeho bytu s dizajnovým nábytkom a množstvom izbových rastlín. Konzumuje vždy to, čo je sezónne alebo lokálne, či už je to currywurst, špargľa alebo čerstvo ulovená ryba. Ako zlomyselne poznamenáva Latronico, len značka ovseného mlieka v ich matcha latté je stále tá istá.

Nevysloveným cieľom života Toma a Anny je mať sa dobre, bez okázalosti aj navonok prejavovaného prílišného úsilia. Nenútenosť ich estetickej existencie je tak či tak vybájaná, tomuto poznaniu nemožno uniknúť. Na chvíľu si preto vyskúšajú život, v ktorom sa politicky, či aspoň dobročinne koná. Volanie pekného sveta, ktorý sa už materializoval, je však silnejšie. Po krátkej epizóde aktivizmu počas utečeneckej krízy v roku 2015 sa vracajú prakticky na to isté miesto, z ktorého vyšli. Prečo?

Konanie by malo isté dôsledky. Podoby toho, čo by bolo možné, by začali naberať jasnejšie kontúry. Nekonečné pole možností, ktoré existuje pred tým, ako vôbec začneme konať, by sa začalo uzatvárať. Svet, ktorý by sa tvoril, by niesol stopy sveta, z ktorého vychádzalo ono konanie. Veci by sa komplikovali, vznikajúci svet by prišiel o dokonalosť bezobsažnej predstavy. Namiesto zhmotňovania fantázie by sa zápolilo so skutočnosťou. Podobne ako to dnes robí študentstvo v Srbsku či umelci a kultúrne pracovníčky na Slovensku.

Autorka vyučuje feministickou teóriou na FHS UK.

O dezorientaci

JIŘÍ ZIZLER

Orientace je „určení směru, rozpoznání vlastního místa, polohy, v přeneseném smyslu zaujetí postoje či zaměření“, vysvětluje Wikipedia. Orientovaný člověk by také měl vědět, kdo je – nikoli existenciálně, to je poněkud obtížnější zadání, ale fakticky, měl by si být jistý místem, časem i situací. Ve snech nebo při intoxikaci často dochází k částečné či úplné ztrátě orientace a asi víte, jak málo to bývá příjemné a jaká úzkost s tím může být spojená. Člověk dezorientovaný v terénu je někdo, kdo se ztratil, bloudí, neví, kam jde ani kam dojde.

Jednou jsme se při výjezdu v rámci psychoterapeutického výcviku ztratili na pěším výletě v jihočeské krajině. Mapy a navigace v mobilu ještě neexistovaly. Dostali jsme se do jakýchsi mokřadů, prodírali se houbtím, postupovali mýtinami plnými pokácených stromů, kráčeli přes pole a louky. Někteří se

chtěli rozdělit a vydat jinudy, jiní přebírali a zase ztráceli vůdcovskou roli, kdosi byl bezradný. Ušli jsme mnoho kilometrů a nakonec nás museli odvézt zpátky auty. Byl to psychologicky zajímavý zážitek. Naštěstí proběhl uprostřed civilizace. Kam jsme ale tehdy vlastně šli, už si nevzpomínám.

Převedeme-li věc do prostředí politiky, jako dezorientovaný se mi v ní jeví takový člověk, jehož názory se odlišují od těch mých. Kdyby se zorientoval, zamířil by stejným směrem jako já. Odchýlit by se mohl jen malinko a spravilo by to jemné pohrožení prstíkem, které by ho opět vrátilo na správnou cestu. (Moje názory jsou přece naprosto výtečné a racionální a mělo by je sdílet – kolik? Osmdesát procent by stačilo, anebo víc?) Ale tak to bohužel nefunguje. Lidé energicky rázuji do různých stran jako slepí a hluchí a na žádné dobře míněné rady, varování ani výtky nereagují. Vědí alespoň, kam se chtějí dostat?

Jeden člověk z naší vesnice kdysi dobyl v lese pařež, hodil si ho na záda, tím švihem se ale tak roztočil, že se zamotal a vydal se na opačnou stranu, načež vyšel za kopci na druhém konci lesa. Evidentně věděl, kam chce dojít, ale nějak mu to nevyšlo.

Kam chceme dojít politicky, zůstává více než nejasné. Naskytá se otázka – jsou všichni ti příznivci těch nejrozumnějších fašistů, komunistů a nacistů opravdu jen popletení, nebo docela dobře vědí, co chtějí? Lidé, kteří volili a milovali Hitlera, si ovšem sotva přáli spatřit obraz Německa v květnu 1945, tak radostně rozkvetlou zem si přece jen asi nepředstavovali. Příznivci diktátorů ale příliš nehledí do budoucnosti, žijí teď a tady, jak se také doporučuje v některé duchovní literatuře.

Osoby, které bloudily, se dříve ptaly na cestu. Dnes už je to stále méně možné – třeba v Praze vám už léta nikdo nic nepoví. Nejspíš taky nikdo nic neví. Spoléháme se jen

na techniku, ta ví všechno. Jako metafora to ovšem působí poněkud zlověstně. Ubíráme se někam, kde má být ještě větší blahobyť, více pohody, zábavy a svobody (nebo svévo-le?), méně utrpení a všechno to bude řízeno spolehlivě, vědecky a strojově. Lidé se chovají, jako by tomu věřili, ale na přímou otázku by pravděpodobně odpověděli, že všechno bude už jenom horší.

Opravdu se nějak ztrácíme. Sami sobě, druhým, světu. Americký prezident ukazuje, že kola zmatku se dají roztočit do nevídaných turbulencí. Kdekdo cítí závrať jak na horské dráze. Kam se vydat, abychom neztratili všechny směry, abychom se nevynořili na kraji propasti? Nevím. Snad jen hodné se ptát a také dávat odpovědi těm, kdo se ptají nás, a neříkat jen, že to tu neznáme, že tu ani nebydlíme, že nevíme nic a nikdy jsme nic nevěděli.

Autor je literární historik a kritik.

Rozebraný jazyk mlčení a vzdoru

Křivý pluh Itamara Vieiry Juniora

V oceňované románové prvotině Křivý pluh vypráví brazilský spisovatel Itamar Vieira Junior o černošských osadnících z vnitrozemí, kteří jsou vydáni na milost a nemilost vlastníkům půdy. Spíše než titulní pluh se ale středobodem příběhu dvou sester stává jiný nástroj – ostrý nůž.

KLÁRA SOUKUPOVÁ

V úvodu *Křivého pluhu* (Torto arado, 2018) najdou sestry Bibiana a Belonisia v babiččině kufru nůž se slonovinovou rukojetí. Ten se stává leitmotivem vyprávění, přestože se ze začátku může zdát, že se příběh bude točit spíše kolem zranění, které si sestry v úvodní scéně způsobí, když olíznou jeho ostří. Nůž je coby ikonický předmět zločinu obestřen okatým tajemstvím – a je jen otázkou času, kdy bude ve vyprávění objasněno.

Vyprávěč ponechává v celé první části záměrně nejasné, která ze dvou sester se jen řízla a která přišla o jazyk, a tedy i o schopnost mluvit: „Jedna z nás teď musí říct ostatním, co se stalo.“ Podporuje se tím dojem splynutí, těsné propojenosti sester, kdy jedna čte druhé myšlenky a nepotřebují se dorozumívat slovy. *Křivý pluh* tak pracuje s motivem dvojnictví: vedle Bibiany a Belonisie, spřízněných společným překročením zákazu, zde vystupují dvojčata Crispina a Crispiniana, jež se přetahují o manžela analogicky k tomu, jak Bibiana i Belonisia později nacházejí zalíbení v bratranci Severovi. Tento motiv však zůstává omezen na první část, nazvanou „Ostrý nůž“, v následujících kapitolách poněkud neorganicky mizí.

Od němoty k zlobě

Podobně se vytrácí i motiv uříznutého jazyka, který jako by sestry magicky spojoval. Zůstává jen fakt, že Belonisia je němá, a proto zaostává ve škole a nekomunikuje s lidmi. Přitom se tato látka nabízí k rozpracování – je totiž spojena i s titulním obrazem knihy: ke „křivému pluhu“ jsou totiž přirovnávána Belonisiina nefunkční mluvidla. V druhé části románu je navíc naznačeno, že Belonisia o samotě mluví; šetří si slova pro vyjádření zloby, schraňuje si je pro nespravedlnost, kterou zakoušejí ženy, chudí, černí a marginalizovaní: „Nebrala jsem si servítky a říkala jsem tak hrozné věci, že by před nimi mnozí strachem utekli. Opakovala jsem slova, která zněla nelibě, zruďně a byla plná nenávisť, která ve mně s léty rostla.“ Dále v příběhu však toto její tajemství už žádnou roli nehraje a ani dualita promluvy a mlčení se nerozvíjí. Čtenář, který byl od první kapitoly držen v ostřejším napětí a z různých náznaků se snažil pochopit, která ze sester přišla o jazyk či jaký význam se s nožem v babiččině kufru pojí, je tak zklamáván, protože mnohé potenciálně silné epizody vyznívají do ztracena.

Zatímco Bibianino vyprávění je vývojové (směřuje od dětského vidění světa přes žárlivé dospívání po těhotenství a odchod z domu rodičů), Belonisia na něj v druhé části „Křivý pluh“ navazuje příběhem emancipačním,

v němž postupně nachází ve světě své místo, odlišné od toho, jež si zvolila sestra. Belonisia se obrací k zemi a rostlinám, vzepře se násilnickému muži a postaví se na stranu ponižované přítelkyně: „Já už se ho tolik nebála, jsem přece Donanina vnučka a Salustianina dcera, pocházím z žen, které muže přiměly, aby s nimi jednali slušně.“ Sestry se znovu setkávají ve chvíli, kdy se celá vesnice hlásí o svá práva a také ony dospívají ke společenskému uvědomění. Děj se tak odklání od osobních zkušeností a získává stále silnější antikoloniální a agitační akcent, hraničící až s patosem: „Mě odsud můžete vyrvat jako plevel, ale moji zemi ze mě vyrvat nedokážete.“

Svatá Rita Rybářka

Itamar Vieira Junior záměrně evokuje specifické prostředí bahijského vnitrozemí Brazílie a osad *quilombo*, jež zakládali svobodní, ale nemajetní černoši, kteří byli následně zotročováni bílými statkáři. Afrobrazilský kontext je patrný v množství cizokrajných slov, zvláště při popisu toho, co vesničané jedli během období hladu, a při líčení náboženských obřadů *jarê*. Belonisia se ve své části retrospektivně vrací nejen k události s nožem, ale i k otcovu a babiččinu dětství, které zná z vyprávění, a do minulosti statku. Zeka Šírák tak v příběhu symbolicky „ožívá“ až po své smrti – do té doby byl „jen“ otcem Bibiany a Belonisie – a v druhé části jsou vyprávěny i jeho osudy léčitele, který je v kontaktu s duchy a svatými.

Po prvních dvou částech vyprávěných sestrami přejímá ve třetím oddílu „Krvavá řeka“ vyprávění hlas „svaté Rity Rybářky“, tedy přírodní síla či duch, který si v průběhu věků „osedlává“ různá těla a vchází do nich. Toto hledisko v lecčem připomíná jednu z figur románu *Hybatelé* (1999, česky 2005) slavného britského autora Davida Mitchella, tematizujícího, do jaké míry máme život ve svých rukou. I zde nehmotní duchové vstupují do lidí a konají. *Křivý pluh* však nenastoluje otázku svobodné vůle – vtělením „svaté“ se bohužel jen vytváří alibi pro vražedný čin, který spáchá společně více osob, aniž by to bylo podáno jako jejich vědomé rozhodnutí. Vieira Junior díky tomu nemusí vraždu psychologicky či eticky vysvětlovat nebo zapojovat do životního směřování postav, takže dosud kladné charaktery neziskají svou temnou, ambivalentní stránku.

Skrze „svatou“ je nastoleno pseudoobjektivní vyprávění. To není perspektivizováno žádnou z postav s omezeným vnímáním a vědomím, ale vytváří dojem, jako bychom nahlíželi zobrazený svět v jeho celku; čtenář si jen tu a tam

připomíná, že jde o pohled „svaté“, který je od každodenního lidského plahočení vzdálený, ukotvený ve věčnosti, a přitom empatický vůči černošskému obyvatelstvu, jež ve vtělující se svaté věří. Perspektivu příběhu ovšem bylo nutné změnit i proto, aby šlo vyprávět o osudech a tajemstvích už nežijících postav (babička Donana, otec Zeka) a také o nepřiznaných činech obou blízencekých sester.

Pluh, nebo nůž?

Nůž, který stál na začátku celého příběhu a osudově spojil Bibianu a Belonisiu, se v druhé polovině knihy vynořuje znovu. Odhaluje se, jak se dostal k babičce Donaně a s jakými událostmi je spojen, a následně sehrává zásadní roli ve vraždě, která vesnici Černou Vodu osvobozuje od jha správců a majitelů. Nůž se tak stává symbolem vykořisťování černošského obyvatelstva, respektive proměny jeho pozice: kdysi byl majetkem pánů, coby drahá vymoženost se stal předmětem závidí, následně byl nástrojem utrpení a bolesti a později posloužil k obraně i pomstě. Zároveň se pomocí metafor, v nichž figuruje, obrazně pojmenovávají zvraty v osudech postav: „a nakonec nás navždy odřízl od nevinného dětství“; „dokonalé ostří rozřízlo závoj minulosti a znovu si ji našlo, aby jí zase připomnělo ten dávný den“; „vyřízl ze mě všechnu sílu, kterou jsem v sobě pěstovala“.

Současně skrze ostří nože získává bělost a bílá barva (slonovina, bílá záře slunce, kolonizátoři, bělošské šaty, rubáš) negativní konotace, jako by se Vieira Junior inspiroval *Srdcem temnoty* (1899, česky 1980) Josepha Conrada, kde je však literární práce s barevnou a světelnou opozicí mnohem komplexnější. Nůž tak vnáší do textu především motiv násilí – kniha končí líčením vraždy a větou „Na zemi přežije vždy ten nejsilnější“. Toto nemilosrdné, darwinistické vyjádření však odporuje předchozímu vyprávění, které proti despotickým mužům stavělo ženské postavy a proti cizím a bezcitným majitelům pozemků přirozené sepětí s přírodou. Titulní metafora „křivého pluhu“, spojená s Belonisií, tak zůstává v románu nerozpracována. Překladatelka Lada Weissová v doslovu poukazuje na to, že autor si toto slovní spojení vypůjčil z básnického eposu *Marília de Dirceu* brazilského básníka 18. století Tomáse Antônia Gonzagy, do názvu knihy by se nicméně s ohledem na symboliku a mnohost významů mnohem víc hodil onen ostrý nůž.

Autorka je komparatistka.

Itamar Vieira Junior: Křivý pluh. Přeložila Lada Weissová. Paseka, Praha 2025, 256 stran.



Jean Baptiste Debret: Pohřební průvod syna Černého krále, 1835

Léto, mouchy, láska

Mariborské fraktály Dory Kaprálové

„Chtěla jsem napsat knihu jednoduchou jako písničku. Nevybzučet všechno. Nevyslovit. Vím, že v ní najdete mouchy. Vychyptejte je,“ říká vypravěčka Mariborské hypnózy. Dora Kaprálová pokračuje ve svém mapování středoevropského literárního prostoru. Tentokrát se skutečné i fiktivní životy protnou ve slovinském Mariboru.

KAMILA VÝBORNÁ

Novela Dory Kaprálové *Mariborská hypnóza* balancuje na pomezí autofikce a bedekru, nebo je spíše hrou na bedekr. „Je Maribor mou soukromou poutí?“ ptá se vypravěčka a v knize hledá odpověď. Příběh se odehrává ve dvou časoprostorových rovinách. V první vypravěčka pobývá v Mariboru a tvrdí, že jej přišla prozkoumat z pohledu mouchy. Ta druhá souvisí s životními osudy slovinského hypnotizéra, do nichž zasáhnou i historické reálie. Obě linky se v závěru novely setkávají, jako by k sobě od počátku nevyhnutelně směřovaly. Ačkoli obě roviny dělí desítky let, neustále na sebe narážejí v prostoru města, jehož se plynoucí čas zdánlivě nedotýká. Maribor zde funguje jako svébytná postava.

Dějiny druhých měst

Příběhy a zážitky, které vypravěčku v červnovém Mariboru – druhém městě Slovinska, jak často připomíná – obklopují, samy působí dojmem jakési druhořadosti, jako by se dobrovolně stahovaly do pozadí. „Dějiny druhých měst mají svou vlastní nezaměnitelnou paměť, ta mariborská je hypnoticky ospalá, temně rozverná, kořenovitě spleťtá.“ Tato zdánlivá nenápadnost ale tvoří výslednou atmosféru knihy. Vzniká koláž nahodilých momentů a postav, obyvatel Mariboru, se kterými se vypravěčka setkává. Nehybnost města, v němž se člověk může zabavit snad jen pozorováním cizích životů, je umocněna letním počasím – a také rytmem vyprávění, v němž nad vývojem převažuje ulpívání na místě a meditativní pozorování: „Paní Daša by mě dál strašila videi o hrůzné říši Chazárie a já bych dál mlčela a šoupala z rozpaků nohama a pozorovala, rozostřeně, rozmazaně,



Obyvatelé Mariboru se chovají jako figurky opakující dokola podobné fráze. Foto picryl.com

na detail zazoomovat nedokážu, jak si paní Daša sedá na židli, k jejíž koženice se přilepí její zpocené stehno, zatímco kolem lampy nad stolem bzučí roj much.“

Pozorovat život v Mariboru je jako sedět ve spoře zařízené místnosti a apaticky sledovat mouchy létající po místnosti. Právě mouchy patří k leitmotivům novely. Dalšími signifikantními motivy jsou katatonie (neboli již zmíněná nehybnost), ulice Mariboru, metalový festival a hypnotizér Svengáli.

Jak vypráví moucha

Podle nakladatelství Větrné mlýny je novela „hyperrealistický text brojící proti digitálním parazitům světa“. Na první pohled tak vyprávění skutečně může působit: vypravěčka líčí městskou krajinu, spolubydlíci

v hostelu i obsah popelnic. Zároveň ale čtenáři ukazuje jen úzce vymezené výseky skutečnosti. V momentě, kdy se zdá, že příběh odbočí ze své linie (k vypravěččinu vlastnímu milostnému životu či domovu), se vyprávění zastavuje a se slovy „o tom se mi teď nechce psát, nechám to být, nechám to být“ se vrací do hypnotizujícího Mariboru. Nespolehlivý vypravěč je tu zároveň i nespolehlivým pozorovatelem, který svou pozornost vždy upírá jediným směrem. Důležité je to, co se nahodile ocitne v zorném poli, ostatní zůstává v mlze mimo záběr.

Zaměření na detail (či „zoomování“, řečeno terminologií vypravěčky a much) je pro novelu příznačné. Autorka se nesnaží vytvořit komplexní obraz, spíše vytknout jeho klíčové body, které synekdochicky zastupují celek.

Obyvatelé města se chovají jako figurky opakující dokola podobné fráze, které jsou nicméně dostatečně výmluvné a sugerují představu, kterou si o nich tvoříme. „V každém z nás je Hitler,“ mumlá zamyšleně, v někom milimetr a pak roste, ve mně je asi dvojka na škále rasismu. A v tobě?“ praví zničehonic potetovaný mariborský trafikant, se kterým vypravěčka navazuje podivné přátelství.

Pro postavy, vypravěčku, Maribor i samotné věty je příznačné jejich vytržení z kontextu. Text není fragmentární, ale spíše fraktální – jednotlivé části v sobě skrývají celek. Stejně tak se v sobě zrcadlí tři hlavní postavy: vypravěčka, hypnotizér a mouchy. Autorka vytváří pomyslný Vennův diagram a ukazuje, i pomocí jazyka a slovních hrátek, co mají tyto tři entity společné. Zrcadlení se však stává ztožněním, vypravěčka se vtěluje do pohledu mouchy, podtrhuje paralely mezi mouchou a hypnotizérem, a vytváří tak dojem jejich trojedinosti.

Láska všudypřítomná

V průběhu čtení vzniká otázka, jak vlastně vyprávění rámovat, jaké jméno mu dát. O novele se hovoří jako o milostném příběhu. Ten skutečně tvoří zásadní element v líčeném životě hypnotizéra Svengáliho, přesto se ale nezdá, že by právě láska byla ústředním tématem knihy. To mění až poslední věta textu: „Na všechno je pozdě, jen ne na lásku.“ Tato závěrečná věta, která je zároveň poslední kapitolou, zpětně mění celé vyznění a atmosféru příběhu. Láska nemusí být všudypřítomným, explicitně zmiňovaným motivem, přesto však může stát do poslední chvíle v pozadí a měnit, co od vyprávění očekáváme.

Na první pohled se jedná o lyricky laděný cestopis s historizující vedlejší linií. Při čtení ale zjišťujeme, že pout slovinským městem je spíše putování vnitřní krajinou a „hypnotizující Maribor“ bychom měli vnímat spíše jako stav vypravěčky než reálný časoprostor. Dora Kaprálová tvoří síť specifických, avšak zobecnitelných motivů a symbolů, a kniha tak nabízí především optiku, kterou můžeme aplikovat nejen na poznávání nového města, ale i na lásku, dějiny či životy (nejen much).

Autorka studuje bohemistiku.

Dora Kaprálová: Mariborská hypnóza. Větrné mlýny, Brno 2025, 140 stran.

Na mezi

Poznat se

MATOUŠ JALUŠKA

Jdu s dětmi do školy, nahoře hvězdné nebe, které není vidět přes jarní opar a prach. Cítím se pod tím vším bezbranný a nahý. Cítím se být bos na rozpukané zemi, když jarní déšť nepřichází. Kořeny jsou suché větve zaražené do šterku.

Je třeba lít beton do krajiny, je to pokrok a ten musí jít pořád dál a dál. Přece se nevrátíme zpátky na stromy. To si radši podržeme i ten strom. Vždyť taky co s ním? Stíní a žije, mrcha. Drobné oblázky kačírku jsou lepší. Na těch se nic nechytí. Nejsou živé – a proto přežijí všechno.

Už jsem tu jednou psal o tom, jak se člověčí ponětí o moci nerostů zhmotňuje do obrazu magnetu, a padla přitom zmínka i o magnetové

hoře ve staročeské epické básni *Vévoda Arnošt* (viz A2 č. 5/2020). Teď je čas vrátit se k tomu příběhu podrobněji, už proto, že se staročeskými přepracováními rytířských románů bývá zábava. Jejich pisatelé zručně převádějí subtilnosti dvorského diskurzu na společného jmenovatele, někdy necitlivě glajchšaltují či osekávají to, co nepochopili, jindy vytvářejí geniální zkratky a problémy oslovující středověké publikum zobecňují tak radikálně, že mohou být zajímavé i pro nás.

Vévoda Arnošt, vzniklý patrně někdy ve druhé polovině 14. století a dochovaný v jediném, o sto let mladším rukopisu, je v tomto ohledu příznačný. Patří do tradice vyprávění o bavorském vévodovi, který se v různých jazykových mutacích této látky jmenuje Arnošt, Ernst či Hernest. Ten se po druhém sňatku své ovdovělé matky stane nevlastním synem císaře, císař na něj následkem pomluv zanevře a vévoda se po ozbrojeném konfliktu s ním vydává na pouť k Božímu hrobu. Odchází z domova, aby mohl doma nastat mír.

Klíčovou epizodou na jeho následné cestě po exotických krajinách je právě ztroskotání na magnetové hoře. To, co zdálky vypadalo jako lidnaté město na pobřeží ostrova, ve kterém se hrdinové budou moci zastavit,

osvěžit se a poptat se na cestu do Palestiny, je ve skutečnosti hřbitovem lodí. Ztroskotané koráby plné koření, zlata, drahokamů a lidských kostí. Mrtvý znak civilizace. Magnet má sílu, Arnoštovu loď popadl za hřebíky a mocně ji táhne po vlnách, až s ní vrazí do vraků. Hnijící stěžně se lámou, podle vyprávěče staročeské verze příběhu to dělá hluk jako o soudném dni. Arnošt a jeho družiníci ztroskotáním vstoupili do apokalyptické krajiny odhalující podstatu věcí.

Až na vraky je ostrov prázdný, nic tu neroste, není tu co jíst, nedá se nic dělat. Arnoštova družina prolézá kajuty vraků, luxusní předměty se v ostrém slunci na opuštěném ostrově blyští, strhávají k sobě pozornost, jejich neužitečnost září do daleka. Ale ještě se na tomto místě dá mluvit, přežvykovat nastalou situaci z různých stran. Arnošt všelijakými projevy posiluje své druhy – a také je ponouká ke zpovědi. Sám jde příkladem, přemítá o sobě, „poznává se ve svých hříších“, jak to klade český vzdělavatel, a pak se zpovídá knězi, jednomu ze spolutrosečníků. Ale i po této svaté chvíli se dějí hrozné věci. Trosečníky napadne, že by se mohli začít požírat navzájem. Kámen z nich jako kůži stáhl i jejich lidství.

Arnoštovi se nakonec podaří uniknout z ostrova tak, že se nechá zašít do starých kůží nalezených v jednom z korábů (trochu zlověstně se mlčí o tom, z jaké bytosti byly ty kůže staženy). Obrovští ptáci, kteří pravidelně přilétají na ostrov, jej pak odnesou do svého hnízda v domněnání, že jde o chutnou mršinu. Spolu s ním stejnou cestou uniká i jeho sidekick Vecel a další čtyři muži. Poslední, sedmý z dosud přežívajících křižáků, musí zůstat na magnetové hoře a zemřít hladu, protože už nezbyvá nikdo, kdo by do kůže zašil jeho. O knězi, jemuž se Arnošt vyzpovídal a jenž vyslovil platnou formuli absoluce, se nic nepraví. Asi už ho sklátil mor.

Mocný kámen vévodu zastavil na cestě a zarazil mu čenich do dýmající hromádky lidské civilizace, majetku i moci. Donutil ho poznat se v hříších vladaře, vojevůdce i člověka. A pak ho donutil vlézt do cizí kůže.

Jdu dál. Pořád se cítím nahý. Planeta se žhavým jádrem a mrazivými nebesy vždycky nakonec vyhraje. Věci budou roztaveny a pak zchladnou, zkamení. V téhle skutečnosti se jako lidé můžeme zhlížet a poznávat, třeba i takhle po Velikonocích, s ohledem na všelijaké kameny odvalené z hrobů. Asi v tom nějaká naděje bude, není ale vůbec lehká.

Autor je evangelický komparatista.



A2

Vaše krása, naše spása!

Přidejte se k naší kulturní smečce.
Zakoupením merche uděláte parádu
a zároveň podpoříte Ádvojku.

A2



eshop.advojka.cz

Poezie pod psa

Jak Česko přichází o poezii

Digitální kurátorská platforma Psí víno je jediné profesionální médium, které se zaměřuje výhradně na současnou českou poezii. Zároveň uvádí do tuzemského literárního života nová jména – velká část zajímavých mladých autorů a autorek poprvé publikovala právě zde. Ministerské komisi se však platforma nejeví dostatečně živá a aktivní.

DOMINIK BÁRT

Když si necháme vlak ujíždět ještě čtyři roky, budeme mít platy jako v Německu, můžeme sarkasticky parafrázovat známý výrok premiéra Fialy. V poezii na nic čekat nemusíme. Ministerstvo kultury, respektive jeho Odborná komise pro podporu literárních periodik a akcí pro rok 2025, zamítla žádost o dotaci pro digitální kurátorskou platformu pro současnou poezii Psí víno. Zbylé tři projekty, tedy iLiteratura, H70 a E*forum pro (germano)bohemistiku, byly komisí ušetřeny. Psí víno od dubna publikačně končí.

Pasivní médium?

Odůvodnění komise ohledně neudělení dotace pro Psí víno zní takto: „Komise upozorňuje na nepoměr mezi požadavkem na finanční podporu projektu a reálným charakterem výstupů. Uvědomuje si tradici periodika i jeho snahu překračovat hranice, ale vyslovuje pochybnosti nad jeho současnou schopností dostát těmto parametrům relevantním obsahem. Podle komise se digitální platforma Psího vína neprofiluje jako aktivní, živé médium.“

Kromě výše citovaného úryvku, který neobsahuje žádné konkrétní argumenty, pouze povšechné floskule, se nelze o rozhodnutí komise nic dalšího dozvědět – ani o kritériích, na jejichž základě subjekty posuzovala, ani o podmínkách, za jakých posuzovala. Komise nenabízí žádnou reflexi toho, co a jak by se podle ní mělo v kulturním provozu zlepšit. Podrobnější informace se nedozvíme ani ze zápisu ze zasedání, který obsahuje pouze časy, data a jména. Základní dialog s veřejností zde zcela chybí.

Zmíněné rozhodnutí i samotnou činnost komise proto vnímám jako politicko-mocenský akt. Odmítnutý subjekt s rozhodnutím, které vedlo k ukončení jeho činnosti, právně nic nezmůže. Nelze se odvolat ani o rozhodnutí diskutovat. Za paradoxní přitom považuji skutečnost, že tatáž komise Psímu vínu v jiném dotačním řízení přidělila 74 tisíc na literární akce. Říká tím komise, že prezentací poezie na autorském čtení se Psí víno profiluje jako „aktivní, živé médium“, relevantní pro náš kulturní život, kdežto publikací týchž básní se platforma prezentuje jako neaktivní a mrtvá?

Další otázky se vynořují při srovnání Psího vína se třemi subjekty, kterým dotace přiděleny byly. Komisi, konstatující nedostatečnou aktivitu Psího vína, totiž například nevadí, že ne nepodstatnou část obsahu webu H70 tvoří

texty přebírané z tištěného časopisu Host, na který se vztahuje jiná dotace.

Intermediální a queer

Psí víno pravidelně publikuje současnou poezii a honoruje nejen autorstvo, ale i kurátorstvo a překladatelstvo, a to na české poměry nadstandardními částkami (ačkoli i ty jsou v evropském srovnání podprůměrné). Psí víno bylo v Česku jediným médiem svého druhu s důstojnými odměnami za básnické příspěvky a komise svým rozhodnutím platformu nepodpořit přispěla k celosystémovému podfinancování české kultury. Podfinancování v oblasti autorských odměn se přitom týká drtivě většiny českých médií, která pravidelně otiskují současnou poezii, jako jsou Revue Prostor, Tvar, Nedělní chvilka poezie, H70 nebo i ČT Art. Periodika ovšem často – jako my všichni, pokud literaturu chceme dělat „aktivně a živě“ – nemají v podmínkách našeho kulturně-politického systému na výběr (bez dotací funguje například web Nedělní chvilka poezie nebo nakladatelství Adolescent).

Co se týče „neživosti“, kterou u Psího vína komise konstatuje, je namístě doplnit, že na obsah zde nedohlží neměnná redakce, ale široký kurátorský kolektiv tvořený básníky a básniřkami, editory a editorkami, překladateli a překladatelkami a podobně, sledujícími nejaktuálnější impulzy. Z výše jmenovaných periodik navíc Psí víno jako jediné pravidelně publikuje a podporuje intermediální tvorbu, stejně jako tvorbu minoritních skupin, tedy žen, trans a nebinárních osob, queer autorstev nebo osob se zdravotním znevýhodněním. Většina příspěvků publikovaných na Psím víně se týká současných společenských témat, jako jsou například dekolonizace, genderová problematika, zkušenost s válkou nebo sexuální násilí. Nadto třetinu příspěvků tvořily překlady.

Psí víno dále jako jediné ze zmiňovaných médií cílí na sociální síť a jejich uživatele. Grafika a podoba příspěvků, vycházejících jednou za týden až dva, se vytváří na míru Facebooku a Instagramu, což zesiluje „živost“ a fluktuaci literárního obsahu a také to přináší určitý participativní a komunitní rozměr: autorstvo a čtenářstvo na sebe může okamžitě reagovat a být v přímém kontaktu. Je to snad málo literárního života?

Pověst v oboru

Připusťme nicméně, že Psí víno se koncepčně i redakčně za poslední léta zásadně změnilo.

S jeho mediálně-literárním charakterem a směřováním jistě můžeme nesouhlasit, ale to je otázka vkusu, která by neměla ovlivnit rozhodování komise. Její členové „jsou vybíráni na základě svých odborných kvalit, zkušeností, pověsti v oboru a podle doporučení různých profesních organizací a sdružení, nikoliv však podle příslušnosti k jednotlivým profesním organizacím či sdružením“, uvádějí dokumenty MK ČR. Neměla by se ale právě příslušnost k organizacím zohledňovat? Naopak značně vágním kritériem je „pověst“. Kdo ji určuje? Sám z různých stran, především od mladší, ale i střední generace zapojené do literárního provozu, slychám výhrady k rozhodnutí komise i jejímu složení – pěti mužů a dvou žen. Ani zde nebyla schopna dostát profesionalitě a transparentnosti.

Členem komise je například Miroslav Balašík, spolumajitel a jedna z vůdčích osob nakladatelství Host. Anotace u jeho jména uvádí také „literární kritik“, ačkoli jeho poslední kritická činnost spočívala v obhajování autorky publikující v jeho nakladatelství. Dále jsou zde Jakub Sedláček, šéfredaktor nakladatelství Paseka, nebo Petr Onufer, vedoucí několika edic v Argu. Není zvláštní, že o životě periodik rozhodují představitelé největších českých nakladatelství?

Jistě, v kulturním prostředí nelze zcela eliminovat střet zájmů. Mnohý básník je kritikem, mnohý kritik je redaktorem, mnohý redaktor zase autorem... Samotné prolínání kulturních rolí ale nepovažuji za střet zájmů. Jedná se o interdisciplinární prostupování hranic. Mimo to často nejde o osobní volbu, ale důsledek prekarizace. Uživit se jen v jedné profesní roli je v kultuře mnohdy nemožné. Problém nastává, když jeden člověk obsadí více pozic, v nichž rozhoduje například o financování kultury.

Myslím, že součástí odpovědnosti v kultuře je udržitelnost a odpovědnost. Ta se netýká pouze ekologie a environmentu, ale i základní pokory a zaujetí pro společnou věc, pro komunitu, smyslu pro transparentnost a dialog. Vyslovíme-li však slovo „kolektiv“ nebo „komunita“, okamžitě se ozve neoliberální rétorika devadesátých let vyzdvihující svobodu a pluralitu s důrazem na odlišnosti (což mívá v Česku podobu vymezování se a ohrnování nosu), místo abychom hledali, co nás spojuje. Plody tohoto étosu teď sklízíme: vidíme stále více se rozevírající nůžky mezi chudými a bohatými, mezi generacemi, a dokonce i mezi lidmi ze stejné branže. Rozhodnutí komise ve věci Psího vína je toho příkladem.

Autor je básník, bohemista a redaktor.



Ilustrace Silvie Vavřinové

literární procházky A2 **2#**

Městský folklór dělnictvo a buržoazie

S Petrem Janečkem
a Alžbětou Medkovou

27. dubna 2025
/ Praha

za podpory:

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

Státní fond kultury ČR

více informací
a vstupenky na:
eshop.advojka.cz



Nejisté domovy
Dům umění města Brna
9. 4.–10. 8. 2025



UNCERTAIN DOMESTICITIES
House of Arts Brno
www.dum-umeni.cz

DUMBĚZVÝCHODU

PRÁVĚ V KINECH

**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.**

PRODUCENT
GPO Platform

V KOPRODUKCI S
Česká televize

DISTRIBUTOR
BYE-BYE SIMULACRUM
clero

ZA FINANČNÍ PODPORY
fond kinematografie JEF Jihočeský filmový fond

MEDIÁLNÍ PARTNEŘI
A2 **Radio Wave** **RESPEKT** **DENÍK N** **OFD** **Voxpot**

aktuální seznam všech projekcí:
WWW.DUMBĚZVYCHODU.CZ

SBÍRKA
**Přispět na odvážné nájemníky, kteří se
rozhodli bojovat proti nespravedlivému
systému, můžete zde:**
WWW.DARUJME.CZ/DUM-BEZ-VYCHODU



Učit se prožívat

Krása přehlíženého ve filmu Ptáče

Britská režisérka Andrea Arnold se svým pátým filmem vrací do Anglie a k žánru sociálního dramatu. Novinka Ptáče opět ukazuje, že autorka je citlivou pozorovatelkou, která umí svou až dokumentaristickou metodu spojit s vřelým vztahem k protagonistům, jež nikdy nesoudí.

MARTIN PLEŠTIL



Andrea Arnold v Ptáčeti mísí syrový sociální realismus s lyrikou. Foto Aerofilms

Andrea Arnold dokáže s výjimečnou lehkostí zachytit filmovým médiem pocity spojené s dospíváním a střet dětského světa s tím dospělým. Britská filmařka vždy vycházela z osobních zážitků, jež posléze vsazuje do fikčních příběhů. Při přípravě svého minulého celovečerního snímku *American Honey* (2016) – živelné, a přitom intimní road movie po Americe – tak nejprve sama do zámoří na několik měsíců odjela cestovat. Nicméně její osobní zkušenosti se nejsilněji otiskují do sociálních dramát z rodné Anglie. V tomto ohledu má z čeho čerpat. Když se narodila, jejím rodičem bylo šestnáct a sedmnáct let, vyrůstala se třemi sourozenci. A právě novinka *Ptáče*, která měla premiéru loni v canneské hlavní soutěži, spolu se snímkem *Fish Tank* (2009) patří k jejím nejosobnějším titulům.

Dvanáctiletá protagonistka Bailey má za otce nezodpovědného, leč milujícího bohéma Buga, který působí spíš jako její starší bratr. Svérázný rodič se chystá oženit s přítelkyní, s níž se zná jen chvíli. Uzavřená Bailey si s ní nerozumí a ani se o to nesnaží. Bug se zatím poflakuje s přáteli a svatbu hodlá financovat bizarním způsobem: prodejem sli-zu z halucinogenní ropuchy. Mužským vzorem tak je pro Bailey starší bratr, do jehož party chce dívka proniknout. Bailey je definována mužským světem, k tomu ženskému je odmítavá, jelikož s ním nemá žádnou zkušenost. Matka se s nimi moc nestýká, její nový partner je labilní násilník. Pokud dosavadní život na vybydleném, špinavém a posprejovaném sídlišti vykazoval alespoň nějaké známky stability, s blížící se svatbou se všechno hrou-tí. A ve chvíli, kdy je hrdinka nejvíce na dně, potkává tajemného cizince.

Znovu dítětem

Citlivý a dětsky naivní Bird je pro Bailey prvním dospělým, který jí věnuje pozornost a upřímně jí naslouchá. I když ho okolí považuje za infantilního podivína, je emočně mnohem vyzrálejší než třeba Bug. S Birdovou přítomností se pojí určité, řekněme magické momenty. Je to jakýsi superhrdina, kterého si protagonistka do jisté míry vybáji-la. Zatímco Bailey je neustále vláčena mezi dospělým a dětským světem, Bird má jasnou identitu – anebo mu ji dívka prisuzuje. Hrdina v podmanivém podání Franze Rogowského působí, jako by přišel z jiného filmu nebo z jiného světa. Není nicméně důležité pátrat po tom, zda opravdu existuje. Podstatné je,

že ho vnímáme skrze subjektivní perspektivu protagonistky. Dvanáctiletá Bailey by chtě-la být dospělá, zároveň si však není jistá, kam patří. Nemá žádný záchytný bod. A Bird v ní opět probudí schopnost nahlížet svět dětskou optikou.

Neherečku Nykiyu Adams režisérka, jak je jejím zvykem, snímá velmi zblízka, ale zároveň nechává po většinu stopáže na diváka působit její nehybnou, obtížně čitelnou, tak-řka mramorovou tvář. Její pocity odkrývá spíše prací s mizanscénou a asociativní střího-vou skladbou. To je jednak praktické, jednak emocionálně působivější. Podtrhuje tak nestabilitu hrdinky a vliv prostředí na její osobnost. Křehké obrazy nejsou snímány v typickém akademickém formátu, ale vyzařuje z nich živelnost. Nespoutané a dynamické rámo-vání spolu se stříhovou precizností posiluje intenzitu jednotlivých scén. Věci jsou neustále v pohybu, rytmus udávající signifikantní „sle-dovačky“ zpoza postav a v několika záběrech se kameraman Robbie Ryan nebojí nechat postavy neostře. Obraz tak dýchá a odhalu-je svou nedokonalost. Právě v nedokonalosti, nestabilitě a prchavosti okamžiku se Arnold snaží najít krásu.

Síla momentu

Způsob, jakým Andrea Arnold osciluje mezi surovým sociálním realismem a přírodní lyri-kou, je takřka bezprecedentní; přitom neru-šivý a maximálně upřímný. Cit pro lyrizaci režisérka prokázala převyprávěním literár-ní klasiky Emily Brontë ve snímku *Bouřli-vé výšiny* (Wuthering Heights, 2011). Nešlo o věrnou adaptaci, spíše o impresionistickou interpretaci. Režisérka redukovala románovou strukturu na ty nejsurovější, pudové emoce. Z postav plně provázaných s příro-dou nechala vyzařovat lásku, vášeň i hněv. Byl to odvážný pokus, jak přistoupit ke klasické próze 19. století. *Ptáče* je mnohem subtilněj-ší – objektiv hledá sluneční paprsky či mihota-jící se listy stromů a příroda je zde utopic-kým místem, jež pomáhá vnímat realitu jinak, místem, kde má Bailey čas na své myšlenky. Arnold se snaží především zachytit hrdinčiny pocity. Neptá se, zda je to či ono reálné, nýbrž jak to působí. Jak se při sledování těch obtíž-ně verbalizovatelných obrazů cítíme.

Přítomnost fantastických prvků implemen-tovaných do vyprávění může být rušivé, per-fektně však zapadá do fikčního světa pod-míněného vnímáním protagonistky. Potřeba

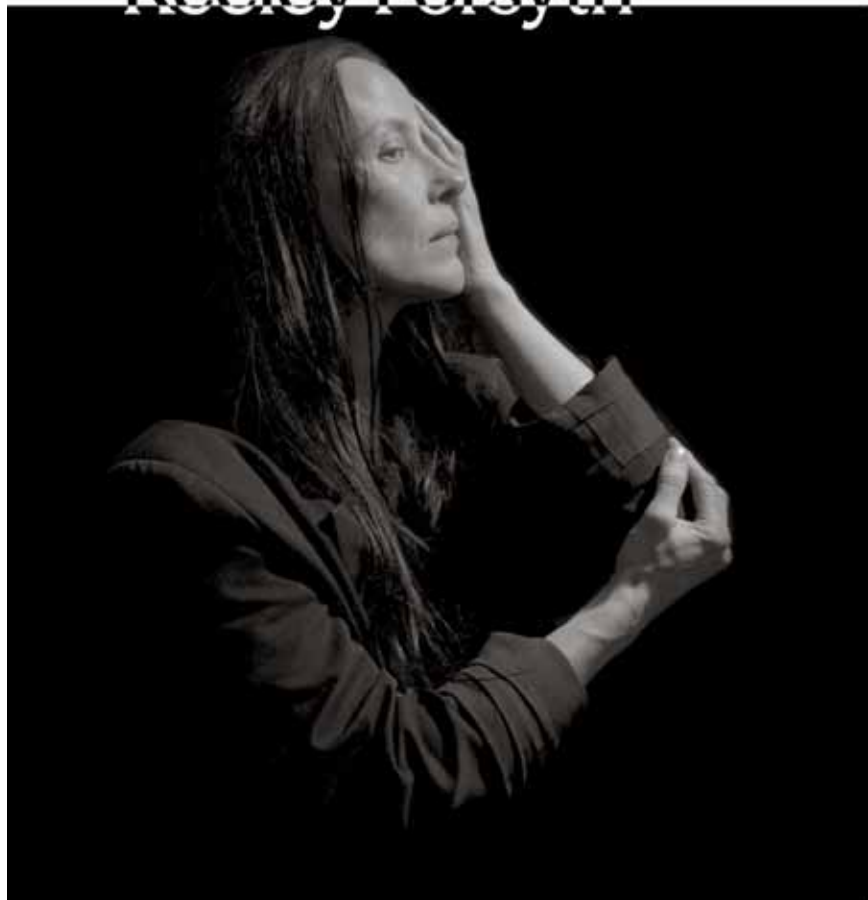
odmítnout určité aspekty díla zrcadlí přede-vším hořkou skutečnost doby, kdy je filmová tvorba přetížena pseudorealistickými tenden-cemi a náš smysl pro imaginaci je otupován. Co jiného však zbývá dospívající dívce, jež celý život hledá oporu, než spoléhat na nadpřiro-zené síly a pomocnou ruku osudu? Režisér-ka se nedrží tendencí coming of age snímků, které v posledních letech zaplavily festivaly. Nemá ambice postavy přivést k definitivní katarzi. Místo toho s citem zkoumá, co bývá přehlíženo. Klíčové je smíření se s vlastním já a přijetí vlastních kořenů. Útěk totiž nebývá východiskem, jak dokazují osudy některých vedlejších postav. Arnold nám však nedává žádné přímočaré návody a soustředí se na transformativní sílu momentu. Nonverbální komunikace, hudba, tanec a impulzivní pohy-by toho řeknou víc než dlouhé monology.

Snění bez idylly

Film v závěru vyjadřuje důvěru v lidskou sou-náležitost a schopnost semknout se navzdor-y nepříznivé situaci i rodinným rozepřím. Autenticita v tomto případě není vyprázdně-ným pojmem. Andrea Arnold potvrdila svou pozici jedné z nejcitlivějších pozorovatelek současného filmu. Své postavy sleduje zdán-livě dokumentaristickými očima, nikdy je nesoudí. Ať už jde o matku z krátkého snímku *Vosa* (Wasp, 2003), která nechá v autě zavřeně dítě, aby mohla jít po dlouhé době na rande, o teenagerku, která rozvrací rodinu ve filmu *Fish Tank*, nebo o nezodpovědného otce v *Ptá-četi*, vždy ke svým hrdinům především hledá cestu. Postavám žijícím na okraji společnosti vrací důstojnost, nikdy nesklouzává k laciné exploataci. Vždy je dovede k určité formě spl-nění jejich každodenních snů, jakkoli se vyhý-bá idyle. Nádheru života nacházíme mimoděk, v druhém plánu, ale vždy je přítomná. Když vidíme Buga s partou jeho pankáčských přá-tel zpívat karaoke na Yellow od Coldplay, aby ropucha začala vypouštět vzácnou psychede-lickou tekutinu, je těžké tomu věčně nedospě-lému světu nepodlehnout, i když víme, že jde o nezodpovědné a v jádru bezohledné jedná-ní. *Ptáče* tak není jen osobité sociální drama – pomáhá pocítit a vnímat realitu se vším všudy. Autor je filmový publicista.

Ptáče (Bird). Velká Británie, 2024, 119 minut. Scénář a režie Andrea Arnold, kamera Robbie Ryan, hudba Burial, hrají Nykiya Adams, Barry Keoghan, Franz Rogowski, Jason Buda, Jasmine Jobson ad. Premiéra v ČR 17. 4. 2025.

Keeley Forsyth



29. 4. 2025 Koncertní sál Pražské konzervatoře

vstupenky na goout.cz

Tristwch Y Fenywod
& Apartmen

12. 5. 2025 Subzero, Praha

vstupenky na boomevents.org

OSLAVY 30. VÝROČÍ ZAPSÁNÍ
KUTNÉ HORY NA SEZNAM UNESCO

- ❖ Festival neprofesionálních těles | 5. 4.
- ❖ Gladiator Race | 5.–6. 4.
- ❖ Výstava Ignác Viktorin Raab | 8. 4.–1. 6.
- ❖ Výstava Kutná Hora, město očarované stříbrem | 24. 4.–2026
- ❖ Výstava Fabulae de Monte Cuthna | 13. 5.–9. 11.
- ❖ ZUŠ OPEN | 14.–21. 5.
- ❖ UMĚNÍ ŽÍT: Architektura a život v chrámu sv. Barbory ve fotografii | 15. 5.–31. 12.
- ❖ A Day of Sound: Mezi spiritualitou a imaginací | 14. 6.
- ❖ Výstavní projekt ZASTAVENÍ | 15. 6.–30. 9.
- ❖ Katedrála – premiéra autorské divadelní hry společnosti JEDL | 22. 6.
- ❖ Výstava děl Oldřicha Tichého | 27. 6.–7. 9.
- ❖ Běh Dačického 12 | 8.–9. 8.

Těšíme se na Vás!

30
UNESCO
SPOJUJE

Kompletní program zde:
unesco.kutnahora.cz/program

PARTNEŘI



POŘADATELÉ

Najít svou páku

Kulturní odbory na Slovensku

Volný seriál o organizování pracujících v kultuře, kterému se věnujeme v každém druhém čísle, pokračuje pohledem na Slovensko. Zatímco většina článků se zabývá destruktivními aktivitami tamního ministerstva kultury, následující text sleduje strategie Kulturních odborů v boji za zlepšení pracovních podmínek.

ANNA REMEŠOVÁ

„Kultura nemá žádnou systémovou moc,“ odpovídá mi Ivana Rumanová na otázku týkající se možnosti zlepšení neudržitelných pracovních podmínek v kultuře na Slovensku. Sedím v kavárně v centru Bratislavy se čtyřmi zástupci a zástupkyněmi Kulturních odborů: s již zmíněnou Ivanou Rumanovou, Eliškou Mazalanovou, Barborou Nemčekovou a Tomášem Hudákem. Odborovou organizaci založili před rokem, na konci dubna 2024, a od té doby se nezastavili. Nejenže čelí soustavnému rozkladu slovenských kulturních institucí, ale také bojují s překerní situací pracujících v éře neoliberalismu.

Ke slovenské kulturní scéně se v posledním roce a půl upíná pozornost především kvůli postupu ministryně kultury Martiny Šimkovičové, jejíž tým zavádí destrukční zákony (například o rozhlasovém a televizním vysílání), rozkládá instituce klíčové pro podporu živé kultury na Slovensku (Fond na podporu umění), mění vedení i koncepce reprezentativních muzeí, ústavů a galerií a v neposlední řadě cílí přímo na pracující v kultuře. V rámci finanční konsolidace dostalo výpověď už 470 zaměstnanců a zaměstnankyň v kultuře a dá se očekávat, že další budou následovat.

Tato situace už ovšem byla v různých rozhovorech i článcích v českých médiích popsána, a proto jsem se rozhodla zaměřit na to, co zůstává pod povrchem této krize a co se jen tak nevyřeší ani výměnou ministryně. Položila jsem si otázku, kdo je partnerem profesních a odborových organizací v kultuře při vyjednávání lepších pracovních podmínek, pokud to není ministerstvo kultury. Ostatně ani v Česku to s ministerstvem kultury moc slavné není. Co tedy můžeme v kultuře dělat a o co se pokoušejí na Slovensku?

Umění nebude zticha

Když Barbora Nemčeková popisuje svou motivaci založit Kulturní odbory, vykresluje situaci, která se příliš neliší od té české. Velkým problémem je kumulace rolí, jež vede k častému vyčerpání a vyhoření pracujících v kultuře, neustálá nejistota plynoucí z grantového a projektového provozu, ale také (v některých institucích) dosud přetrvávající praxe nulových honorářů za odvedenou práci, účast v diskusi či vystavení díla. Až 53 procent všech pracujících v kultuře a kreativním průmyslu na Slovensku funguje v režimu OSVČ (v Česku je to 40 procent), což kromě extrémní prekarizace

vede také ke švarcsystému, nebo jak by se řeklo na Slovensku, k „falošnému samozamestnávání“ – ke stavu, kdy jedinec pracuje dlouhodobě pro jednu instituci, ale nemá zaměstnaneckou smlouvu, nýbrž trvale fakturuje za tutéž činnost pro tutéž instituci. To se samozřejmě dělo už před ministryní Šimkovičovou, nyní ale tyto okolnosti výrazně oslabují slovenskou kulturní scénu v boji o svou záchranu.

Kulturní odbory se svým záběrem částečně liší od aktivit Otvorené kultúry, uskupení, které se zformovalo na začátku roku 2024 ve snaze bránit slovenské kulturní instituce a reagovat na nové legislativní úpravy Ficovy vlády. Tento obranný zápas ovšem zároveň vede i k frustraci a vyčerpání, protože je třeba být stále ve střehu a v reakční pozici. Za poslední rok nicméně Otvorená kultúra udělala neuvěřitelný kus práce, sepsala řadu usnesení, výzev, upozornění a tiskových zpráv a zorganizovala několik protestů. Poslední z nich, „štafetový protest“ před Slovenskou národní galerií, trval několik dní. Při své návštěvě Bratislavy na začátku dubna jsem protestující před galerií ještě zastihla, a viděla jsem tak, že dvojice držící banner „Umenie nebude ticho!“ je nejen výrazným připomenutím současné situace, ale plní také důležitou roli ve vysvětlování stanoviska Otvorené kultúry. Během pár minut se u protestujících zastavila řada lidí, kteří jim buď chtěli vyjádřit svou podporu, anebo se jich chtěli doptat, na co upozorňují, čímž se myšlenka protestu postupně dostává do širší veřejnosti.

Propojený ekosystém

Neustálá reakční pozice je ale náročná a může být i krátkodechá. Proto se lidé z různých kulturních odvětví rozhodli založit sektorové odbory, které by promýšlely dlouhodobou strategii sociálních a materiálních podmínek práce v kultuře. Slovenské Kulturní odbory dnes mají přibližně 140 členů a členek. Téměř čtvrtina jich je z výtvarného umění, dále z filmu, hudby, divadla, ale také (s nejmenším zastoupením) z literatury. Hned na začátku si členstvo vytyčilo tři hlavní oblasti, kterým se chce věnovat. Je to férové odměňování, sociální zabezpečení a boj proti švarcsystému – velké a ambiciózní cíle, ovšem reálné, neboť necílí jen na ministerstvo kultury, ale spíše na kolektivní dohodu mezi pracujícími. To se týká především férového odměňování, kdy se lidé v jednom sektoru domluví na doporučených sazbách za svou práci a donutí instituce je dodržovat.

Kultura je propojený ekosystém a jednotlivé profese jsou na sobě závislé, proto úspěšné vyjednání v jenom odvětví může mít pozitivní dopad i na ta další. Kulturní odbory se tak kromě náboru členů a členek zaměřují i na propojování různých profesních asociací – a také s dalšími prekarizovanými pracujícími (i mimo kulturu), kteří se pohybují v tzv. šedé ekonomice. Organizace ovšem čelí několika problémům, jež bude muset tento rok vyřešit. Jedním z nich je neaktivní Slovenský odborový svaz veřejné správy a kultury, který spadá pod Konfederaci odborových svazů SR a který nezvládá pružně reagovat na rychlé legislativní změny připravované ministerstvem kultury. Dalším problémem je, že ani samotné členstvo Kulturních odborů nemá dost času a energie, aby se aktivně zapojovalo do pracovních skupin. Většina agendy tak zůstává na výboru, který je přetížený a často musí místo naplňování dlouhodobé strategie řešit urgentní požadavky, jako je například právní poradenství v případech výhazovů. Zásadním úkolem je proto vymyslet, z čeho by mohly být financovány placené pozice v odborech, aby nedocházelo k další prekarizaci již prekarizovaných pracujících.

Namíchat výbušný koktejl

Situace slovenských odborů v kultuře tedy rozhodně není ideální, i tak ale v mnohém mohou být tamní aktivity pro českou kulturní scénu inspirativní. A to především promyšlením různých strategií prosazování práv pracujících a hledáním toho, jaké možnosti mají jednotlivá odvětví při vyjednávání k dispozici a jakým způsobem se mohou navzájem solidárně podporovat. Pro některá odvětví jsou klíčové soukromé instituce (tak je tomu třeba u překladatelů a překladatelek, kteří mohou tlačit na vydavatelské domy, aby zvedly sazby za překlad zahraniční literatury), pro jiná jsou zásadní veřejnoprávní instituce jako televize nebo rozhlas (střihačská a kameramanská profese, jež mají reálný stávkový potenciál), jindy zase bude důležitý kraj nebo město (například u kulturních institucí podstatných pro místní turistický ruch). Je třeba jen správně lokalizovat, jakou má to které odvětví v rukou páku, a na ni pak tlačit.

Možná že kultura opravdu nemá žádnou systémovou moc, jak podotkla Ivana Rumanová, a stávkovat se pak zdá marné. Když se ale různé strategie dobře namíchají, může snad i v kultuře vzniknout výbušný koktejl.



Protest před Slovenskou národní galerií. Foto Anna Remešová

Rytmus, který spojuje

Nativní tanec v dnešní Brazílii

Když se řekne Rio de Janeiro, i člověk bez většího povědomí o kulturách Latinské Ameriky, natož Lusoameriky, si okamžitě vybaví karneval: pestrou masu tančících polonahých těl ozdobených zářivě barevným peřím. Jakou roli hrají rituální tance původních obyvatel, kterými byly karnevalové oslavy inspirovány, v dnešní brazilské společnosti?

ALENA PROKOPIUS

Tento článek sepisují při pohledu na karnevalové veselí za okny svého latinskoamerického bytu. Nenacházím se však v Brazílii, ale v Xalapě, hlavním městě mexického státu Veracruz. Místní oslavy nejsou tak bujaré a zábava v ulicích příliš nepřipomíná podívanou, kterou známe z největšího karnevalu světa v Riu de Janeiro: ženy i muže zahalené do sofistikovaných oděvů z péřových ozdob, které víc odhalují, než zahalují, davy v eklektickém tanečním propojení, alkohol a radost ze života ve vzduchu.

Našinec si sice pod karnevalem může představit děti na školní besídce nebo masky v zimních Benátkách, na západ od Lisabonu si však lidé se slovem karneval neodmyslitelně spojují festival v Riu. Jeho velikost a barevnost z něj dělají neopakovatelný zážitek a jakousi esenci brazilské kultury. Ne vždy si přitom uvědomujeme, že péřové ozdoby a barevné kostýmy odkazují ke kultuře původních obyvatel, kteří jsou nedílnou součástí brazilské společnosti – navzdory tomu, že mnoho prostoru k sebeurčení jim v minulosti dopráno nebylo.

Prolínání kultur

Brazílie, podobně jako třeba Mexiko nebo Spojené státy americké, je zemí, kde procesy kolonizace a následné imigrace uspíšily prolínání různých kultur, a tamní lidová hudba se proto vyznačuje velkou rozmanitostí. Výčet různých hudebních a tanečních žánrů by byl nekonečný. V různých obměnách se v nich mísí ozvuky indiánských zpěvů a rituálních tanců, africké rytmy, ale také portugalské vlivy z pobřežních měst.

V některých místech kolem Amazonky, kde původní obyvatelé i po příchodu Evropanů žili v izolaci, zůstávala hudba dlouho nedotčená vlivy ostatních kultur. I dnes převládá v odlehlých oblastech povodí této řeky nativní kultura. K hudební produkci, ale i ke komunikaci se používaly velké bubny a další dřevěné hudební nástroje, například flétny různých velikostí, na které se hraje buď klasic-ky, nebo pomocí nosních dírek. Od 19. století sice docházelo k čím dál většímu prolínání jednotlivých tradic, ale tance původních obyvatel zůstaly ve své podstatě rituální. Slouží potřebám kmene, a ačkoliv se zvyklosti mění,

nejsou primárně určeny pro diváky. Vždy se vztahují ke konkrétní události, neboť fungují především v ceremoniálním kontextu. Etnoturismus nicméně doputoval i do Amazonie, a tak je YouTube plný videí zaručeně tradičních tanečních ceremonií.

V brazilském státě Mato Grosso, na původním území kmene Wawí, se zástupci lidu Khisétjê, Kawaiwete a Yudja každý rok scházejí, aby oslavili oficiální znovunabytí pravomoci nad touto oblastí, která jim náležela od počátku věků. Domorodí obyvatelé se shromáždí ve vesnici Khinkatxi, utvoří kruh kolem kulturního domu a společně tancují a zpívají na počest svých předků, kteří statečně bojovali za právo na svou půdu a za záchranu Amazonie. Zvuk bubnů doprovázejí píšťaly a také chrastítka, která jsou přivázána na nohou tanečníků, aby při každém kroku vydávala zvuk. Cílem je vytvořit rytmus, který spojuje celou skupinu.

Tanec jako protest

Právě rytmus zde má zásadní roli. Při tanci, který trochu připomíná rychlou chůzi, téměř vždy jedna noha dopadá na zem s větším důrazem, a tak utváří charakteristický zvuk. Význam tance se však mění – v kontextu každého kmene vypráví jiný příběh. Může se jednat o oslavy sklizně, ale také o přechodové momenty v životě člověka, jako je narození dítěte, vstup do dospělosti nebo smrt. Rozšířené je také užití tance jako symbolu protestu, neboť tanec spojuje jednotlivé členy komunity.

Tak tomu bylo i při protestech v roce 2019 po zvolení Jaira Bolsonara. Pro příslušníky původních národů hudební a taneční projev často představuje jediný způsob, jak si zachovat svou kulturní identitu. Během Bolsonarova prezidentského období v letech 2019 až 2023 se stát opět přestal ohlížet na práva původních obyvatel. Ultrapravicová vláda s podporou agrikulturní lobby zastavila rozšiřování rezervací a uvolnila podmínky zemědělského využití stávajících chráněných území. Jedním z nich byla rezervace národa Yanomami, která patří k největším v Brazílii. Zabírání půdy, úmyslné vypalování lesních ploch a zastrasování příslušníků kmenů vedlo k vlně protestů nativního obyvatelstva,

kteří vyústily v demonstraci 31. ledna 2019 v hlavním městě Brasília.

Na náměstí Praça dos Três Poderes tehdy tisíce obyvatel prostřednictvím tance a hudby demonstrovaly svou občanskou sílu. Jednalo se o dosud největší protest za práva původních obyvatel. V loňském roce se pak uskutečnil již dvacátý ročník manifestace „Free Land“, tentokrát na protest proti současnému prezidentovi Lulovi da Silva, který nedostal svému slibu, že rozšíří rezervace původních obyvatel a zastaví ilegální těžbu. Protesty spojené s kolektivním tancem tak zřejmě budou pokračovat.

Caboclinho

V ulicích Ria, ale i jiných brazilských měst zní hudba všude i mimo období karnevalu. Není tedy divu, že právě hudba hraje v brazilském folklóru stěžejní roli a je nejen způsobem, jak oslavovat, ale také prostředkem seznámení se s vlastní historií. Jedním z příkladů uměleckého vyprávění historie je *caboclinho*. Název odvozený od slova *caboclo*, což je označení pro potomky původních obyvatel a Evropanů, označuje formu umělecké performance, která využívá taneční prvky nativního obyvatelstva. Představení má jako projev populární kultury ztělesňovat kořeny brazilského národa a v současnosti je uplatňováno ve výuce domorodých kultur a v kontextu uměleckého vzdělávání, které bylo dlouho poznamenáno eurocentrickou představou o tom, co je vysoká kultura.

V *caboclinho* se užívají pohybové prvky a gesta, která účastníkům pomáhají propojit se se svým nativním dědictvím. Komunity původních obyvatel se proto více či méně úspěšně snaží o prosazování výuky *caboclinha* ve školách, a to si tak získává stále větší popularitu. V Recife, hlavním městě státu Pernambuco v severovýchodní části Brazílie, které je známé velkou kulturní diverzitou, *caboclinho* postupně přebírá vládu nad karneva-lem.

Historie karnevalu v Brazílii a vůbec v Latinské Americe by vydala na několik knih. Samotné karnevalové veselí sice trvá jen několik dní, hudba ale úplně neutichne nikdy a stejně tak se v brazilských ulicích nepřestane tančit – s péřovou korunou i bez ní, pro radost i za vyšší cíle.

Autorka je historička.



Příslušníci národa Khisétjê během slavností ve vesnici Khinkatxi. Foto awasqa.org

Píseň o krajkářce z vnitrozemí

Música sertaneja a historie jedné brazilské balady

Nejpopulárnějším hudebním žánrem v současné Brazílii je música sertaneja, občas přirovnávaná k severoamerickému country nebo mexickým rancheras. Jak ukazuje příběh původně zbojnické písně Mulher rendeira, má sertanejo pozoruhodnou historii a prochází zajímavými modifikacemi.

KAROLINA VÁLOVÁ

Sertão je prostor, který se v představách brazilských literátů a hudebníků často mění z chudého zapadákov nejen v uctívanou rodnou hroudu, ale i v archetypální krajinu se spirituálním rozměrem. Geograficky označuje severovýchodní a vnitrozemské části Brazílie se specifickým podnebím, ve kterém se střídají období nepředvídatelně dlouhého sucha a krátkých intenzivních záplav, a se zemědělsky obtížně využitelnou půdou polopouštního charakteru, sloužící především pastevectví.

Kraj honáků a zbojníků

Literárních děl věnovaných sertão vznikla v Brazílii celá řada. Český čtenář může sáhnout po prózách dvou stěžejních autorů – Graciliana Ramose a Joãa Guimarães Rosy. Ramos napsal román *Vyprahlé životy* (1936, česky 1959) a vtělil do něj vlastní zkušenost rodiny utíkající před suchem do města, kde však postrádá sepětí s půdou. U Guimarães Rosy pak *sertão* není jen místem děje, ale i jedním z protagonistů. Působí jako destruktivní síla i mytický prostor odhalující člověku tajemství života a kromě krutých statkářů, náboženských sektářů, lidových léčitelů a prostitutek v něm přebývá i ďábel. V románu *Velká divočina: cesty* (1956, česky 1971) popsal Rosa především subregion zvaný sertão nordestino, pro nějž byl od sedmdesátých let 19. století až do roku 1940 typický fenomén *cangaço*. V kraji, kam ruka zákona dosáhla jen sporadicky, se z honáků dobytka

často rekrutovaly bandy ozbrojených psanců, které mimo vzájemné spory o nadvládu často podporovaly místní obyvatelstvo proti polo-feudálním vlastníkům půdy. Za nejznámějšího *cangaceira* a nejrychlejšího pistolníka platil Virgulino Ferreira da Silva, zvaný Lampião. Ten byl společně se svou milou Marií Bonitou zabit v roce 1938 vládními vojsky. Jeho udatnost a nenaplněná láska milenců jsou dodnes tématem mnoha písní. Jednou z nich, možná tou nejslavnější, je Mulher Rendeira, balada o krásné krajkářce.

O autorství písně zpívané v rytmu tance *xaxado* se vedou spory. Podle nejznámější verze náleží samotnému vůdci bandy, který prý v roce 1921 napsal původní dvě sloky na počest narozenin své babičky, která skutečně byla krajkářkou. Rytmicky nekomplikovaná píseň, snadno hratelná na kytaru, akordeon i jednoduché perkuse, se stala válečnou hymnou *cangaceiros* z Lampiãoova gangu. V dobovém tisku se dá dohledat, že ji během útoku na vesnici Mossoró v roce 1927 zpívalo přes padesát ozbrojenců.

Klobouk a nábojnicový pás

Píseň Mulher Rendeira zlidověla, zpívala se na zábavách a po Lampiãoově smrti vznikaly nové sloky opěvující jeho osud. Hlavní part většínou zpíval mužský hlas a na refrén se přidával smíšený sbor. Takto skladbu v roce 1953 nahrál sertánský bard Alfredo Ricardo do Nascimento, vystupující pod přezdívkou Zé do Norte. Ten na ni uplatňoval autorská práva i při jejím použití ve filmu *O Cangaceiro* ze stejného roku. Brazilský snímek tehdy vyhrál první cenu za dobrodružný film na festivalu v Cannes. Kulisy sertão a Lampiãoův příběh z této westernové střídanky učinily celosvětový hit. Na snímek označený jako mládeži nepřístupný se tehdy dalo zajít i v socialistickém Československu, protože místní cenzura si spojila boj o půdu s bojem třídním. Ve filmu však píseň v nezvyklé tónině a ve výrazně pomalejším tempu zpívala žena, brazilská herečka a zpěvačka Vanja Orico.

V roce 1957 vydal skladbu Lampião e Mulher Rendeira s některými dosud neznámými slokami a v tanečním stylu *forró* Antônio



Lampião, Maria Bonita a další cangaçeiros. Foto Benjamin Abrahão Botto

dos Santos pod uměleckým jménem Volta Seca. Ten byl od svých jedenácti let členem Lampiãoovy tlupy a píseň slýchal u táborového ohně. Přestože byl pogramotný, vynalezl vlastní systém značek, kterým svou hudbu a texty zapisoval. Pro některé odpůrce Zea do Norte je právě on autorem balady, ve které se zpívá o odchodu krajkářky, zamilované do vůdce zbojníků, od rodiny a z města. V dalších slokách si obléká zdobený klobouk, nábojnicový pás a těžké kožené kalhoty chránící proti trnám, aby se stala *cangaceirou*.

Od Joan Baez po Kučerovce

Mulher Rendeira se stala vývozním artiklem – muzikologové zatím našli přes sto dvacet verzí ve čtrnácti jazycích. V angličtině ji například v roce 1962 nazpívala britská skupina The Shadows. Na upravenou portugalskou verzi v původním znění Zea do Norte si pouze s akustickou kytarou troufla písničkářka Joan Baez na albu *Joan Baez/5* (1964). Dva roky nato se píseň objevila v repertoáru peruánské skupiny Juaneco y su Combo,

tentokrát ve španělštině a rytmu tance *cumbia*. Určitou kuriozitou je verze od české Vokálně instrumentální skupiny Václava Kučery (takzvaných Kučerovců) – i když je zpívaná v portugalštině, výrazně se blíží severoamerickému country.

Balada Mulher Rendeira je dodnes ve vlastním fondu „venkovského“ hudebního žánru *sertanejo*, který vznikl ve dvacátých letech minulého století a od let devadesátých je nejhranějším hudebním žánrem v brazilských rádiích a televizích (od roku 2009 má vlastní kategorii v Latin Grammy). Z vyprahlého sertão však výrazně zaznívají i hlasy písničkářek tvořících v relativně novém subžánru *feminejo*. Jeho nejvýraznější představitelka, zpěvačka a skladatelka Marília Mendonça, dokonce jednu odnož *femineja* pojmenovala neologismem *sófrência*, což je kombinace slov „utrpení“ a „chybění“. K její popularitě žel přispěla i její tragická smrt v roce 2021, kdy se v šestadvaceti letech stala obětí letického neštěstí.

Autorka je portugalistka.

hudební zápisník

Globální lambada

MICHAL ŠPÍNA

Těžko odhadovat, kolik mohla v hudebním průmyslu vydělat světoznámá písnička Chorando se foi neboli Lambada. Určitě to budou miliony dolarů. Pár tisíc korun vydělala i mně, když jsem se začátkem minulých dekády přižíval jako pouliční hudebník. Byl to vděčný kousek – nápěv zná každý a i na malé foukací klávesky se dá celkem uspokojivě zahrát. Drobné se sypaly do klobouku, aniž bych tehdy věděl, odkud se skladba vzala a koho obírám na autorských právech. Text je v brazilské portugalštině, zpívá se v něm mimo jiné o moři, a tak jsem si myslel, že jde o brazilský plážový hit. Ve skutečnosti je to úplně jinak – píseň totiž vznikla v zemi bez moře.

V horách uprostřed Bolívie dodnes žije několik desítek tisíc Afrobolivijců. Oproti Brazílii, která byla v raně novověkém obchodu s otroky mnohem důležitějším odbytištěm, je v Andách lidí s africkým původem málo (místo plantážní byli nuceni pracovat hlavně ve stříbrných dolech v Potosí), ale prvky své původní kultury si přece jen udrželi. Asi nejdůležitějším z nich je *saya*, označovaná za hudební

a taneční vyjádření afrobolivijské identity. V profánnějším smyslu jde o jeden z mnoha etnických hudebních stylů z And, s nímž se proslavila hlavně kapela – anebo, chcete-li, folkloristický soubor – Los Kjarkas z bolivijské Cochabamby. V roce 1981 skupina nahrála *saya* Llorando se fue („S pláčem odešla“), v níž se zpěvák vysokým hlasem ve španělštině obrací k ženě, která neuměla docenit jeho lásku. I když melodii nehraje akordeon, ale zampona (což je místní označení pro Panovu flétanu), tempo je pomalejší a celkový výraz více zatěžkaný, budoucí globální hit by ve folkloru písní poznal i hluchý.

Tři roky nato se skladba objevila v repertoáru peruánského Cuarteta Continental, které přidalo akordeon a rytmus přiblížilo o něco lehčí *cumbii*. Do Brazílie dorazila v roce 1986, kdy ji nazpívala Márcia Ferreira, tentokrát už v rytmu tance lambada, který tehdy získával čím dál větší oblibu na severovýchodě Brazílie. Portugalský překlad textu („S pláčem odešel“) se víceméně drží originálu, píseň ale dostala urbánnější a také smyslnější feeling. Je to ostatně vidět i v klipu natočeném ve velkém baru, kde jsou tanečnice zabírány zdoma a pod sukní se občas ukážou černá tanga. Obě tyto verze vznikly se svolením bratrů Hermosových, původních bolivijských autorů písně, ale ve srovnání s tím, co mělo přijít, šlo vlastně jen o události regionálního měřítká.

V roce 1988 si francouzští producenti Olivier Lorsche a Jean Karakos udělali výlet do brazilské

Bahie a zjistili, že lambada je tam především díky Márcii Ferreire neskutečně populární. Vrátili se do Paříže s marketingovým plánem: postavit kolem písně Chorando se foi a lambady úspěšnou kapelu. Tu poskládali hlavně z hudebníků pocházejících z bývalých francouzských kolonií (když prodáváte exotiku, na detailech nesejde) a v konkurzu hledali zpěvačku od 19 do 25 let. Nakonec uspěla Loalwa Braz, v Paříži usazená Brazilka, přestože už jí bylo přes třicet. Vznikla tak skupina Kaoma, která v roce 1989 vypustila do světa nejznámější verzi písně (teprve tehdy se do textu dostalo slunce a moře). V Evropě, kde zrovna končilo hlavní dějství studené války, propuklo lambadové šílenství. „Lidi ze západní strany tancovali lambadu s těmi z východu,“ vzpomínala po letech Loalwa Braz na návštěvu Berlína v době pádu zdi. „Ta hudba byla jako hymna jejich jednoty.“

Zní to krásně, stejně jako znělo vyprávění o tom, že dějiny končí. Také videoklip, který se stěhuje z interiéru na pláž, je přehlídkou krásných lidí. I tady se mihají černé kalhotky s vysokým pasem, ale k sexy dospělým přibyla linka, kde malý černošský chlapec tancuje s o něco větší bílou holčičkou. Je nicméně pravda, že verze od Kaomy se hudebně prostě povedla, i když za ní stál od začátku kaskadér. Jenže Francouzi se na nic neptali ani Márcie Ferreiry, ani Los Kjarkas, a když sbírali jednu zlatou desku za druhou, bohatli na jejich úkor.

„Lambady máme plné zuby,“ svěřili se bratři Hermosové španělskému deníku El País v roce 1990. To už běžel soudní spor s producenty Kaomy, kteří jim nakonec museli vyplácet odškodné. Sláva se ale vrátit nedá – Los Kjarkas tehdy poprvé vystoupili ve Španělsku, kde sice každý znal jejich písničku, ale nikdo nevěděl, že ji napsali oni. V té době nicméně natočili jakýsi kontra-klip ke své vlastní verzi, který má v zásadě alterglobalizační vyznění: žena „s pláčem odchází“ z afrobolivijské slavnosti, aby se pokusila o jiný život v USA, ale štěstí nedorazí a vrací se do Cochabamby. Dokonce i kalhotky v tomto klipu nejsou černé, ale bílé. Úspěch vlastní písně však Bolivijci touto verzí nedohnali.

Evropa tak zopakovala staré koloniální schéma a z nejhudších částí Latinské Ameriky si vzala, co chtěla – i když jí to nakonec neprošlo úplně hladce. Na druhou stranu, na název skupiny Kaoma si dnes sotva někdo vzpomene (a zpěvačka už osm let nežije), zatímco Los Kjarkas postupně procházejí generační obměnou a v den vydání tohoto textu koncertují v Amsterdamu. Marketing se sice naučil, ale přece jen nevznikli na jeho základě.

Pokud jde o těch několik tisíc, které jsem za hraní jejich písní v ulicích utržil já, doufám, že mi to bude prominuto. Teď už bych tenhle příběh mohl vyprávět i příslušníkům městské policie hl. m. Prahy, kteří mě chodili vyhánět. Jenže oni si o písničkách povídat nechťeli.

Antietnografie džungle

Sepultura jako „nulový bod“ globálního metalu

Nejznámější brazilskou hudební skupinou je Sepultura, metalová formace, od jejíhož vzniku loni uplynulo čtyřicet let a která nedávno ohlásila svůj zánik naplánovaný na konec příštího roku. Proč kulturní teoretik Idelbar Avelar popisuje vztah kapely k brazilské hudební tradici jako antietnografii?

ŠTĚPÁN ŠANDA



Sepultura při focení v roce 1987 pózovala za mřížemi. Foto Divulgação

Rytmus těch bubnů, který vycházel z hudby původních obyvatel Brazílie, mi dodnes zní v hlavě. V chaotickém kytarovém rifu se ozýval nejen vztek, ale i trvalý pocit ohrožení a odhodlání k odporu. Podladěná kytara spolu s bicími jako by tvořily neprostupnou organickou spleť – kmen s hrubě zvrásněnou kůrou.

Tak nějak na mě působilo první setkání se Sepulturou. S nejslavnější brazilskou metalovou formací jsem se seznámil díky videozáznamu z nizozemského festivalu Pinkpop z roku 1996, kdy skupina vydala vlivnou desku *Roots* (a kdy jsem se narodil). Mé představy o metalu se zase o něco rozšířily: hlavní roli tu nehrála kytarová sóla, ale souhra s perkusemi. Ostatně na pódiu kromě hlavní soupravy bicích stály ještě dva velké černé bubny, takže se k bubeníkovi Igoru Cavalerovi občas přidal i druhý z bratrů, kteří kapelu v roce 1984 založili, kytarista a zpěvák Max Cavalera (pozdější frontman Soulfly).

Skupina, která se během své více než čtyřicetileté existence – později už bez zakladatelské dvojice – dotkla subžánrů, jako jsou black metal, death metal nebo thrash metal, ale i punku a hardcoru, podle nedávného vyjádření svou kariéru ukončí rozlučkovým turné v roce 2026. Poslední koncert se má odehrát v São Paulu.

Mučení nikdy víc

Sepultura svým mezinárodním úspěchem ukázala metalovému publiku, že stojí za to sledovat i dění mimo typická metalová centra na severní polokouli. Také se však potýkala se stereotypními představami. Přestože Belo Horizonte, kde kapela vznikla, patří mezi největší brazilská města a tvoří jádro několikamilionové aglomerace, o členech skupiny se mluvilo jako klucích z džungle. Tu přitom navštívili až při nahrávání alba *Roots*, tedy v době, kdy už za sebou měli velká evropská turné.

Bratry Cavalerovy (podobně jako řadu dalších metalových hudebníků) ovlivnila tragická zkušenost: v dětství jim zemřel otec a rodina se ocitla v chudobě. V rozhovoru se sklada- telem Adriánem Pertoutem z roku 1997 Igor

Cavalera vzpomíná, jak ho otec zapsal do hudební školy a také jak se mu líbilo pouliční hraní samby, při němž se poprvé chopil virblu, i bubnování během fotbalových zápasů. Do stylu Sepultury se ale promítla i politická situace v zemi. Hudebníci se totiž potýkali s cenzurou a dohledem represivních orgánů ustavených po vojenském převratu v roce 1964, po němž následovalo věznění i mučení představitelů opozice. Výkřik „Tortura nunca mais!“ (Mučení nikdy víc!) ve skladbě Dictatorshit z alba *Roots* odkazuje právě k násilné povaze režimu, který trval až do poloviny osmdesátých let.

To ovšem bylo vyjádření ex post; v osmdesátých letech brazilská metalová scéna (jejíž počátek bývá kladen do roku 1982, kdy skupina Stress přijela ze státu Pará v Amazonii do Ria de Janeiro, aby zde nahrála debutové album) politické boje spíše ignorovala a míjela se s pravicovými i levicovými postoji. Podle kulturního teoretika Idelbara Avelara se brazilský metal v tehdejší mírnější, ale stále autoritářském politickém klimatu „usídlil uprostřed ničeho“, izolován od *música popular brasileira* a vůbec hudby „dobrého vkusu“.

Kořeny a výhonky

V devadesátých letech pak Sepultura svým zájmem o lokální témata i brazilskou hudební tradici pozoruhodně doplňovala tehdejší skandinávskou blackmetalovou vlnu akcentující pohanské tradice. Zatímco ale severské kapely vytvářely masivní, záměrně špinavé stěny blast beatů a kytarových kadencí, Sepultura od převážně trashových nahrávek *Beneath the Remains* (1989) a *Arise* (1991) směřovala k výraznější a barvitější rytmicí. V její produkci začínaly sílit kulturní vlivy rod- né země paradoxně v době, kdy skupina po podepsání smlouvy s nizozemsko-americkým labelem Roadrunner přesídlila do amerického Pheonixu.

Plně se tyto „kořeny“ projevíly právě na desce *Roots*, na které skupina spolupracovala s kmenem Šavantů, kteří bubnují a zpívají v tracku Itsári, nebo s hráčem samby Carlin- hosem Brownem, který se podílel na singlu Ratamahatta. Jeho text zmiňuje některé

brazilské chudinské čtvrti a také lidové hrdiny: vzbouřivšího se otroka Zumbiho nebo legendárního banditu Lampiãa. Podle hudebního kritika Keitha Kahn-Harrise album představuje jakýsi neotesaný „nulový bod“ globálního metalu s mnoha výhonky sahajícími do současnosti (Alien Weaponry, Divide & Dissolve, Zeal & Ardor, Duma). Idelbar Avelar zase dovozuje, že skupina svým přístupem k domorodé tradici popřela koncept world music. „Sepultura skutečně navštívila Amazonii, ale nevrátila se s ‚antropologickým dokumentem‘, nýbrž s politizovanou, elektrizující a polyrytmickou antietnografií,“ píše teoretik s tím, že tímto krokem znovuustavila i brazilskou hudbu.

Proti autoritářství

Přestože Sepulturu v letech 1997 a 2007 opustil nejprve Max a potom i Igor Cavalera a mnozí fanoušci novou sestavu s afroamerickým zpěvákem Derrickem Greenem neuznávali, kapela si zachovala svůj syrový zvuk. Její nahrávky z počátku nového tisíciletí jsou nicméně ambicióznější – konceptuální a také globální. Na albu *Dante XXI* (2006) skupina po svém ztvárnila *Božskou komedii*, na desce *A-Lex* (2009) se vztahuje k *Mechanickému pomeranči* a na nahrávce *Kairos* (2011) reflektuje plynutí času a to, jak jeho zlomy formují lidskou povahu.

Ve všech těchto námětech se přitom skrývá společenská kritika a odmítání autoritářství. „Více než kdy jindy jsme robotizováni, a to prostřednictvím celosvětové sítě, Google Glasses, čipů pod kůží a globalizovaného otroctví, kterým naše společnost v současnosti trpí,“ řekl v souvislosti s vydáním desky *The Mediator between Head and Hands Must Be the Heart* (2013) kytarista Andreas Kisser. „Žiju v São Paulu, jedné z největších světových metropolí, s více než dvaceti miliony obyvatel. Víím, jaké to je, žít v každodenním chaosu, a v naší hudbě se tento pocit odráží.“

Snaha zachytit zběsilost doby je Sepultuře vlastní dodnes. Za svou sílu přitom stejně jako na začátku vděčí masivnímu groovu, poháněnému souhrou bicích a kytar.

Autor je publicista.

Hmatatelný důkaz života

Undergroundová kulturní mise Arana Carriela

V jakém stavu je brazilská nezávislá hudba? Aran Carriel, člen postpunkové skupiny Autoboneco+< (viz A2 č. 25/2019), je jedním z mnoha kulturních aktivistů operujících stranou hudebního mainstreamu. Hovořili jsme zejména o scéně v jeho domovském státě São Paulo.

KAROLINA VÁLOVÁ

Co uslyším, když si v Brazílii v roce 2025 pustím běžné rádio? V běžných rádiích jednoznačně dominuje anglicky zpívaná popová produkce bodující v mezinárodních hitparádách. Následuje brazilský střední proud, do kterého se vejde vše od bossa novy po sertanejo. Existuje ovšem také mnoho – převážně internetových – rádií zaměřených na lokální i globální undergroundovou hudbu. Osobně jsem ponořený především do tvrdší kytarové a experimentální elektronické hudby, nebudu tedy mluvit o jiných žánrech. Z tohoto ranku bych zmínil pořad Programa Batalha Rock, který vyzobává brazilské alternativní chuťovky. Vysílají z města Agudos, které sousedí s Bauru, kde žiju.

Brazílie má výraznou punkovou a metalovou tradici, stačí vzpomenout Ratos de Porão nebo Sepultura. Hlásí se k ní současné mladé kapely?
Přiznám se, že nejnovější trendy na scéně nesleduju, protože mě často nudí. Styly jako punk a metal jsou sice stále populární, ale taky zoufale uniformní a neinkluzivní, a to z mnoha hledisek: od repertoáru přes oblečení po ideové postoje. Mladé punkové a metalové kapely pochopitelně nahrávají, ale velká koncepční alba jsou passé, vydávají se hlavně singly, což odpovídá absurdní propagační logice současného zrychleného světa.

Jak se na brazilské klubové scéně podepsala pandemie covidu? Je návštěvnost nižší než v předcovidové době?
V oblasti São Paula po pandemii mírně ubylo koncertů a naopak se rozšířily domácí večírky. Aby se kluby udržely, musí dělat minimálně jednu velkou akci do měsíce. Návštěvnost undergroundových setkání je různá a obtížně se předem odhaduje.

Zmiňoval jste své bydliště, Bauru. Jaká je tamní scéna?
Bauru je středně velké vnitrozemské město ve státě São Paulo, má asi čtyři sta tisíc obyvatel. Kulturní scéna je tu rozvětvená a bohatá. Najde se tady pár velmi dobrých hudebních

podniků a dost kvalitní autorské hudby. Ale jako všude jinde ani tady se alternativní hudbou nedá uživit, a tak místní projekty většinou nemají dlouhého trvání. Jestli mě tu něco fakt štve, je to vysoká koncentrace revivalových kapel. Ale to je celobrazilský trend, který brzdí originální autorské počiny a zároveň omezuje počet posluchačů, kteří by jinak mohli lovit v jiných, kreativnějších vodách. V Bauru převládá punk, hardcore a metal, ale poměrně dlouhou tradici tu má i elektronická hudba. Ve městě se několikrát ročně konají menší urban rave parties – vývoj této scény mě baví. Všechny zmiňované žánry nějakým způsobem souvisí s mou tvorbou nebo vydavatelskou činností. Z vlastní zkušenosti musím říct, že lokální scény jsou vlastně dost jednotvárné a založené na osobních vazbách, které se budují roky. Příkladem může být i Autoboneco+<. V Bauru máme pověst kultovní skupiny, ale jinde moc nehrájeme. Výjimkou jsou samozřejmě turné. Na jednom z nich, v roce 2018, jsme se ostatně my dva potkali – projeli jsme tehdy s kapelou kus Evropy. Letos na podzim se v Česku nejspíš znovu zastavíme. Ale například v São Paulu jsme už opravdu dlouho nehráli. Loni jsem tam nicméně měl několik koncertů s tehdy úplně čerstvým experimentálním sólovým projektem Nihil Dreamz.

Existují nějaké styčné body mezi Autoboneco+< a Nihil Dreamz, třeba v textech?
Autoboneco+< existuje už dvaatřicet let. V březnu 2024 kapela prošla zásadní proměnou: po dvaceti letech se mnou opět hrají bubeník a kytarista. Po klidné dekadě s elektronickými bicími je to dynamická změna, které mě přinutila upravit i vokály. Mezi lety 2019 a 2024 jsem projekt vedl sám, ale teď jsem nadšený z nové fáze. Letos jsme odehráli už patnáct koncertů. Nihil Dreamz se pohybuje v žánrech jako electro, EBM a techno. Za necelý rok jsem vydal několik nahrávek a odehrál sedm koncertů.

Pro texty obou projektů platí, že jsou velmi osobní a lyrické, ale v poslední době se nevyhýbám ani kolektivním apelům. Až naivně konzistentní je můj protiválečný postoj

a utopická víra v lidského ducha. Zároveň věřím, že nám můžou pomoci stroje a nej-různější technologie. Takže jde o specifický kyberpunk s hlubokými emocemi.

Provozujete prodejnu s hudebními nosiči Extinção Discos a label Platonic(A)Musick(A). Jsou pořád v kurzu cédéčka a vinyly?
Pro sběratele a zvukové fajnšmekry rozhodně. Vinylové desky, CD a především kasety pořád oslovují určitý segment trhu. Sám mám pro ně slabost a podobně smýšlející lidé udržují můj obchod při životě. Je to sice čím dál náročnější, dominantní je pochopitelně online hudba a streamování na platformách, kterých je víc a víc, ale kapely pořád vydávají i fyzická média. Je to takové sebezpotvrzení, hmatatelný důkaz života. Osobně s vydáváním fyzických nahrávek jen tak nepřestanu už proto, že považuju za důležité zachovat materiální stopu pro budoucnost. Online prostředí se mi zdá dost zranitelné. Nezávislá scéna samozřejmě je a vždycky bude omezená. Dělat nemainstreamovou hudbu je strašně nevděčné, finanční odměna rozhodně neodpovídá vložené energii. A to nemluví o zaměstnáních, šéfech, deadlinech, lhůtách splatnosti a o rodinách, o které je potřeba se starat. Já jsem si to ale zvolil za svou hlavní činnost, a tak pokračuju v hraní, skládání a šíření nezávislé hudby. Beru to jako své poslání.

Aran Carriel je brazilský hudebník, textař a vydavatel žijící v Bauru ve státě São Paulo. Působí v postpunkové kapele Autoboneco+<, která bez přestávky, byť v různém složení, hraje od začátku devadesátých let. V roce 2024 založil sólový projekt Nihil Dreamz. Vedle toho vede label Platonic(A) Musick(A), provozuje „kontrakulturní“ obchod Extinção Discos a pořádá pravidelný filmový klub CinExtinção. V roce 2014 vydal sbírku básní, prozaických fragmentů a drobných černobílých kreseb, nazvanou Briquedo (Hračka).



Aran Carriel. Foto z osobního archivu



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



Když periferie křičí

Brazilský funk má jen málo společného se stejnojmenným žánrem známým na severní polokouli. Jednou z jeho radikálních podob je „funk okázalosti“, který zdůrazňuje materiální úspěch a ještě nedávno vládl brazilským chudinským čtvrtím. Příběh tohoto subžánru můžeme číst jako další variaci na sen o výtahu z bída.

JONÁŠ KUCHARSKÝ

Zrodil se v době, kdy se v Brazílii říkalo, že chudí přestanou být problémem a stanou se trhem – kořeny *funku ostentação* sahají do nultých let nového tisíciletí, kdy MCs z periferií São Paula začali po vzoru severoamerických idolů rapovat o značkovém oblečení, sportovních motorkách a zlatých řetězech, které si mnohdy nemohli dovolit ani na splátky. Zatímco střední třída nad novým žánrem plným autotunu a vychloubání ohrnovala nos, pro mladé z okraje to byl důkaz, že i oni mohou být vidět. A hlavně slyšet.

Prodavači snů

Poznámka na úvod: termín funk má v brazilském kulturním kontextu podstatně jiný význam než v tom severoamerickém. Samotný *funk ostentação* vznikl v první dekádě 21. století v São Paulu jako specifická odpověď na *funk carioca* z Ria de Janeiro. V Riu byl funk napojen na afrobrazilské komunity, často tematizoval sexualitu a v uvědomělejších polohách kritizoval státní násilí. *Funk ostentação* (neboli funk okázalosti či okázalý funk) v sobě jako jeho přímý následovník nesl zakódovaný jiný druh radikalismu – oslavu materiálního úspěchu. Když MC Guimê, MC Dales-te nebo MC Rodolfinho rapovali o značkovém oblečení, luxusních autech, špercích a dolarových bankovkách, moc dobře věděli, že svým posluchačům prodávají sen, který je pro drtivou většinu z nich nedosažitelný.

Funk ostentação se na první pohled může jevit jako čistě lokální žánr, svázaný s brazilským prostředím a jeho specifickou socioekonomickou realitou. Ve skutečnosti ale sdílí základní DNA s globálním hiphopovým narativem, a zejména s jeho aspirativní složkou. Od samého počátku byly totiž rap, funk i další proudy takzvané černé hudby postavené na naději, že existuje cesta ven: z chudoby, marginalizace, bezvýchodnosti. Američtí rappeři z východního i západního pobřeží od osmdesátých let mluvili o hudbě jako o výtahu, který je má vynést z ghetta do vyšších tříd, a to co nejrychleji. Tento tropus je univerzální – objevuje se napříč kontinenty i dekádami, od nigerijského *afrobeatu* po francouzský *banlieue rap*. Není náhodou, že rappeři po celém světě píší o dealování drog, praní peněz nebo jiných způsobech zbohatnutí, ať už jde o jimi žitou skutečnost, nebo performativní fikci – to všechno jsou prostředky, bez nichž se nelze dostat k cíli, nutné kroky na cestě k úspěchu.

Vnitřní logika žánru i jeho forma jsou zakouřené ve společné kulturní paměti africké diaspory. *Funk ostentação*, stejně jako další

jihoamerické odnože rapu a funku, je součástí širšího afrodiasporického oběhu, který propojuje rytmy, postoje a výrazové prostředky napříč kontinenty. Mnohé z melodicko-rytmických modelů, které dnes v těchto žánrech rezonují, cestovaly s africkými otroky v podpalubích transatlantických otrokářských lodí jako neviditelný náklad. Z těchto rytmických základů vyrostly žánry jako angolské *kuduro*, karibský *reggaetón* nebo nigerijský *afrobeat*. Všechny spojuje důraz na tělo, rytmus a hlas – ale také na touhu po sebereprezentaci a narušení zavedeného řádu. Hudba a tanec v tomto kontextu nejsou pouhou zábavou, ale nástrojem odporu, identifikace a kulturního přepisu.

Ve *funku ostentação* všechny tyto motivy nabývají skutečně ostentativní podoby: texty oslavují majetek, který sice často existuje jen ve snech jejich autorů, ale právě v té představě – být někým jiným, mít víc, být vidět – spočíval radikální potenciál žánru. „Funk okázalosti“ nebyl vyjádřením skutečnosti, ale touhy. Byla to hudba nové ekonomické třídy, ještě nedávno velmi chudé vrstvy, která se zrodila díky progresivním sociálním programům levicového prezidenta Luly da Silvy (během jeho prvních funkčních období 2003–2011) a jeho následovnice Dilmy Rouseff (2011–2016). Chudým byla po roce 2000 prodána pohádka o dosažitelnosti západního konzumního snu. Najednou se i lidem z favel zdálo, že není tak těžké pořídit si televizi, mobil a motorku. Realita byla ale o mnoho tvrdší, a chudé vrstvy toužící po vertikální ekonomické mobilitě nadto zůstaly odtržené od kulturní reprezentace – v médiích nadále dominovaly hvězdy z vyšších tříd.

Být vidět znamená existovat

Funk ostentação tudíž nebyl pouze hudební žánr, ale také forma symbolického sebeurčení, skrze niž marginalizovaní mladí lidé artikulovali svou touhu po uznání a viditelnosti. Jeho nástup se zároveň překrýval s hlubokou kulturní proměnou: po přelomu tisíciletí došlo v transatlantickém prostoru k posunu od paradigmatu informace (společného s věděním a pravdivostí) k paradigmatu komunikace – tedy k důrazu na viditelnost, okamžitost a cirkulaci obrazů. Ve společnosti řízené algoritmy byl modus „znát“ nahrazen modelem „být sdílen“. *Ostentação* do tohoto rámce přesně zapadá: být vidět totiž v logice společenské periferie znamená existovat.

Zobrazený luxus – ať už skutečný, nebo simulovaný – se v tomto kontextu stává nejen předmětem touhy, ale prostředkem k přežití

v prostředí, kde viditelnost určuje společenský status. Tato estetika okázalosti přitom vědomě atakovala mainstreamové kulturní normy a nahradila je jednoduchými a efektivními beaty, repetitivními, často až nonsenso-vými texty a videoklipy točenými na mobilní telefony. Radikalita *funku ostentação* sázela na jednoduchou logiku: není třeba vytvářet mimikry střední třídy, abychom se jí stali, stačí dělat dostatečný hluk, aby si nás všimli. Raketově rostoucí počty zhlédnutí klipů na YouTube daly autorům, jako byli MC Guimê nebo MC Daleste, rychle za pravdu.

Vizuální estetika *funku ostentação* ale nestála pouze na okázalosti – vytvořila svébytný obrazový jazyk, který vedle touhy komunikoval i společenskou příslušnost a sounáležitost. Brýle značky Oakley, kšiltovky od New Era, trička Lacoste nebo Nike nebyly v podání *funkeiros* módním doplňkem, ale nositeli symbolického kapitálu. V klipové estetice se tyto značky staly totemy nové identity: těla performerů se měnila ve výkladní skříň úspěchu celých komunit. Uprostřed každodenní chudoby se právě značky staly symbolem, který křičí: jsme tady a vezmeme si, co budeme chtít!

Významnou roli v definování vizuální podoby funku sehrál producent a režisér Kond-Zilla. Jeho klipy, vyznačující se vysokým rozlišením, sytými barvami, dronovými záběry, slow motion efekty a detailními průlety po zlatých řetězech, hodinkách a lahvích šampaňského, vytvořily nový vizuální kánon. Jeho youtubeový kanál se stal největší digitální platformou v Latinské Americe (a třetím největším hudebním kanálem na světě) a redefinoval představu o tom, co je to latinskoamerický pop. Luxus se přestěhoval z billboardů na sídliště v saopaulském Guarulhos.

Šašek z favely

Jako jedna z nejpozoruhodnějších postav žánru se rychle etabloval Jefferson Cristian dos Santos de Lima alias MC Binn (dříve známý jako MC Bin Laden). Binn vyrůstal ze stejného podhoubí jako jiní představitelé *funku ostentação*, ale od počátku stál tak trochu stranou, a to jak v kontextu mediální pozornosti, tak svým stylistickým arzenálem, který často působil jako karikatura jeho soupeřů. V traccích jako Bin Laden Não Morreu, Bolo Haha nebo Tá Tranquilo, Tá Favorável sice také rapoval o slávě a penězích, ale dělal to teatrálním a často až parodickým způsobem. Jeho vystupování – groteskní kostýmy, šílené výrazy, zvuky jako z dětské hry nebo delirantního snu – připomínalo archetyp šaška,

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 proslavil 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).



Funk ostentação jako vize bláznů z brazilských favel

karnevalového šprýmaře, který jakoby mimoděk odhaluje absurditu společenských norem a statu quo.

Ve videoklipech MC Binna se objevují tanečníci v maskách postav z popkultury – například v klipu k absurdní hitovce *Tá Tranquilo*, *Tá Favorável* se hned v úvodu Binn proměňuje po silnici na okraji pralesa v kostýmu Shreka, aby následně popíjel šampaňské a kouřil doutníky na poloopuštěné pláži. V jiných videích defilují mezi davy favelových dětí gangsterští poskoci připomínající postavičky z počítačových her, nebo rovnou sám Binn v převleku za teroristu. Není náhodou, že jeho původní pseudonym Bin Laden budil takové pobouření: v očích brazilské společnosti jsou mladí muži z favel často vnímáni jako hrozba. MC Binn tento stereotyp vzal, přetavil do podoby bláznivého spektaklu a v absurdní hyperbole jej vrátil společnosti zpět.

Binnova figura působila na více úrovních: nebyl to jen performer, ale i mem – pohybující se digitální vtíp, glitch v systému reprezentace. Jeho výrazy jako „bololo haha“ neměly sémantickou funkci, ale fungovaly jako rytmicko-textové memy, na první dobrou rozpoznatelné sonické podpisy. Jeho přístup k textu připomíná spíš dadaistickou poezii nebo současné tiktokové trendy než tradiční rap. Binn hraje blázna, ale dělá to s přesností mága algoritmů, který přesně ví, co rychlému světu sociálních médií servírovat.

Obdobně absurdní je i Binnova hudební produkce. V jejím základu leží tradiční rytmy afrobrazilské taneční a karnevalové hudby, synkopovaná rytmická schémata jako *tamborão* nebo *caixa arrastada*, ty ale přetváří do podoby surrealistického frenetického kolotoče. Používá zvuky motorů, výbuchy, dětské hlasy, orientalistické syntezátory nebo vokály podobné výkřikům z hororu. Stejně anarchisticky přistupuje i ke klasické struktuře sloka–refrén: ta se v jeho podání naprosto rozpadá, aby pak z jejích fragmentů sestavil proud impulzů, který funguje více jako tělesná zkušenost než hudební kompozice. Beat přerušují zvuky startující motorky, houkání policejních sirén, náhodně rozmístěné výbuchy nebo infantilní flétničky. Tím se Binnova produkce liší od prvotního *funku ostentação*, který měl více méně stabilní rytmiku a v podstatě čistý zvuk, místy připomínající severoamerické R&B. Bin Laden naproti tomu staví na dezorientaci – jako by každá skladba měla vyvolat mikropaniku a pak okamžitě uvolnění. Beat přichází o sekundu později, než čekáte. Pravidla jsou přece od toho, aby se porušovala.

Funk jako mem

MC Binn byl jedním z prvních *funkeiros*, kteří pochopili virální logiku internetu. Jeho písně se šířily přes YouTube a facebook, taneční pohyby trendovaly na sociálních sítích, ostatně taneček ze zmiňovaného hitu *Tá Tranquilo*, *Tá Favorável* si osvojili nejdříve brazilští influencéři a nakonec i světová superstar fotbalista Neymar. To, co mainstreamová média dlouho ignorovala, si našlo k publiku svou vlastní cestu.

Virálního úspěchu MC Binna si v druhé polovině desátých let rychle všimli i anglofonní interpreti a posléze také média. Zatímco ale americké publikum tleskalo jeho exotičnosti, úřady mu několikrát zamítly vízum do USA (pravděpodobně kvůli jménu) a domácí média často probírala jeho morální dopad na mládež. Binn a s ním celý žánr byl po většinu desátých let v Brazílii stigmatizovaný, spojovaný s kriminalitou a nevkušem chudých vrstev.

Část kontroverzí je možné připsat na vrub i jeho původnímu pseudonymu. V listopadu 2014 například zveřejnil na sociálních sítích fotografie se zbraněmi a komentářem,



MC Guimê na koncertě v roce 2014. Foto Tico Fernandes (CC-BY-SA-4.0)

že „zterrorizuje“ město Porto Alegre. Krátce nato se během jeho vystoupení v klubu Stuttgart odehrála přestřelka mezi ozbrojenými skupinami, ve které bylo zraněno šestnáct lidí a zabit jeden muž. Ačkoli se nikdy nepodařilo prokázat přímou souvislost mezi Binnovým výrokem a střelbou, incident přispěl k upevnění jeho problematické pověsti.

Nástup nových mutací

Kolem roku 2014 se duch žánru začal měnit. Jeden ze zlomových momentů přišel už o rok dříve, kdy byl během koncertu v Campinas zastřelen MC Daleste. Jeho umírání na pódiu před zraky fanoušků zapůsobilo jako mrazivý konec iluze, že funk je jen hrou na bohatství. Skutečnost byla násilnější, syrovější. Mnozí interpreti a fanoušci začali vnímat *ostentação* jako zavádějící pohádku, která neodpovídala realitě, v níž žili. Žánr se začal lámat a hledat novou estetiku – méně triumfální, více znepokojivou. Zároveň se ale jednotliví interpreti těšili rostoucí popularitě.

Spolu s ní se ovšem na žánr valila i ostrá kritika. *Funk ostentação* byl obviňován z propagace materialismu, sexismu, násilí i drog. Brazilská média i politici pravidelně vedli kampaně proti funku ve všech jeho mutacích, často v duchu morální paniky. Výrazy jako *funk putaria* (funk oplzlosti) označovaly subžánry, které tematizovaly sexualitu a tělesnost. V roce 2015 bylo několik MCs včetně MC Bin Ladena vyšetřováno kvůli spolupráci s nezletilými interprety na videích se sexuálně sugestivním obsahem. Funk byl ve veřejném diskurzu často představován jako kulturní nemoc, něco, co ohrožuje slušnou mládež. Ve skutečnosti však šlo o kulturní střet – hudba z periferie narušila ideologický monopol středu.

Po přelomu dekády začal *funk ostentação* jako kulturní fenomén slábnout. Důvodů bylo několik: v Brazílii nastoupila ekonomická krize, po impeachmentu Dilmy Rousseff se radikálně polarizovalo politické klima, v němž

začala estetika okázalosti působit jako prázdnota. Zatímco v předešlých letech tato linie funku slibovala výtah z bída, v nové realitě se stala kulisou stagnace. Nastoupily nové mutace: *funk ousadia* stavěl na erotice a temném minimalismu, *funk chavoso* zase převzal estetiku městských gangů a instagramového machismu. V jádru obou subžánrů se ale zachovaly základní principy jejich předchůdce: tělo, výkon, přehánění. *Funk ostentação* nezmizel, jen změnil masku.

Politický osten funku se vyostřil v letech vlády Jaira Bolsonaro (2019–2022). Konzervativní kruhy útočily na jeho zvrhlost a navrhovaly zákazy, zatímco fanoušci a tvůrci z favel hájili své právo na vyjádření. Funk se stal jednou z barikád kulturní války, v níž byl vnímán jako symbol slábnoucí kontroly bílé střední třídy nad tím, co je považováno za legitimní kulturu. Žánr se tak ocitl ve středu ideologického boje, v němž šlo o to, či hlasy mají právo být slyšet. Funk jako žánr těsně spjatý s internetem se začal přizpůsobovat logice scrollovací kultury: rychlé střihy, nadsázka, extrémní zvuky, šokující obrazy. Produkce se zrychli-la, experimenty se staly normou. Bin Laden by se tak zpětným pohledem mohl jevit jako věrozvěst, který otevřel cestu dalším umělcům, ať už je to MC Lan, MC Kauan nebo Linn da Quebrada, která využívá funk jako médium queer emancipace.

Smích jako vzdor

Konec desátých a začátek dvacátých let zároveň ukázaly, že zatímco radikálnější odnože funku bojují na barikádách, mainstream pomalu přijímá některé z tropů, jež by dříve byly považovány za vulgární či okrajové. Rytmičké postupy, které jako by z oka vypadly MC Binnovi, se začaly objevovat v reklamách, na módních molech i v televizních shows. Proměnu domácí kulturní scénérie urychlil i zájem zahraničních producentů, kteří v brazilském funku viděli životný hudební jazyk 21. tisíciletí. Umělcům z prostředí dekonstruované klubové

hudby, hyperpopu nebo noise rapu učarovaly funkové smyčky, sonická agresivita i performativita funku. Ohlasy funkových beatů znějí z produkce kolektivů N.A.A.EI. nebo PC Music, přímá inspirace se dá vystopovat v tvorbě producentů, jako jsou Arca, Sega Bodega nebo Björk. Přes globální elektronickou avantgardu se slovník *funku ostentação* dostal, byť v poněkud vykleštěné podobě, do globální mainstreamové EDM, a to hlavně díky producentům jako Diplo nebo Skrillex. V roce 2023 pak MC Bin Laden dokonce hostoval na tracku Controllah britských Gorillaz.

Konečné přijetí domácím mainstreamem ilustruje i to, že se MC Bin Laden loni objevil v nečekané roli – jako účastník čtyřladvacáté řady reality show *Big Brother Brasil*. Vstoupil do soutěže jako součást skupiny *Camarote*, vyhrazené známým osobnostem, krátce po svém vyloučení pak oznámil změnu svého uměleckého jména na MC Binn, čímž se chtěl distancovat od přímé asociace se jménem teroristy Usámy bin Ládina. Tato změna ilustruje jeho ústup od dřívější provokativní identity k uhlazenější mediální image.

Kariéra MC Bin Ladena a konečně i samotný osud *funku ostentação* – rozpor mezi odmítnutím žánru mainstreamem a následnou apropriací a asimilací některých jeho formálních postupů – není v historii popkultury ničím novým. I přes snahu o zjemnění svého obrazu za sebou ale MC Binn a další zanechali odkaz radikálního žánru, který se odmítal podřítit estetickým normám. Ty se nakonec, byť po malých krůčcích, musely přizpůsobit vizi „bláznů z favel“. Z periferie Brazílie tak vzešlo něco, co dnes rezonuje daleko za jejími hranicemi. Ve světě zahlceném obsahem našel rap a funk svůj nový jazyk – jazyk memů, beatů, absurdity a smíchu. MC Bin Laden byl jeho jurodivým prorokem – spíš bláznem než mesiášem. Pro davy fanoušků z favel zůstává důkazem, že když budou dělat pořádný hluk, bude jejich hlas slyšet.

Autor je hudební publicista.

Samba, to je věc!

Se znalcem historie brazilského popu jsme mluvili především o hnutí tropicália, které koncem šedesátých let přišlo s odvážně inovativní tvorbou, a přesto dokázalo strhnout davy. Stranou ale nezůstaly ani afrobrazilské kořeny samby nebo represe, jimž hudební scéna čelila za vojenské diktatury.

MICHAL ŠPÍNA

Právě jste se vrátil z Brazílie, kam léta jezdíte jako průvodce. Jaká hudba je dnes běžně slyšet ve veřejném prostoru? Drží si přes padesát let staré písně ze „zlaté éry“ brazilské populární hudby (música popular brasileira, MPB) pořád silnou pozici? V Brazílii teď zrovna bylo období karnevalu, takže na ulici znějí spíš tanečnější písně, často vzniklé speciálně pro karneval. V Rio de Janeiro slyšíte hlavně karnevalové samby, což je něco jako sambový pochod, případně píseň, v níž daná sambová škola ztvárňuje nějaký příběh. Letos byla například v sambové extralize škola, která zpracovala poctu vynikajícímu a dosud žijícímu hudebníkovi Miltonu Nascimentovi – a skutečně jste ho pak mohli vidět, jak jede na alegorickém voze po Niemeyerově sambodromu. Stejně tak jste tam mohli zahlédnout třeba slavnou zpěvačku Marii Bethânii.

Hudba ale dnes ve veřejném prostoru zní o něco méně než dříve – jednak jsou všude televize, ve kterých většinou běží fotbal, jednak všichni mají telefony, často i sluchátka na uších, a vy nevíte, co poslouchají. Tak jako jinde dominují i v Brazílii streamovací služby, kde si lidé pouštějí jednotlivé písničky, ne desky. Nejrozšířenější žánr je v poslední době takzvaná música sertaneja, které se občas říká „brazilské country“. Etablovala se někdy v devadesátých letech a z chudého vnitrozemí se rozšířila do velkých měst. Písničky jsou jedna jako druhá a vznikají víceméně z potřeby Brazilců se dojmout. A potom je tu silná vrstva industrializovaného brazilského popu s hvězdami, jako je třeba zpěvačka Ludmilla. A ano, sem tam se objeví i nějaká píseň ze slavného období konce šedesátých let. Má je v oblíbě hlavně střední a starší generace, ale dosud žijící osobnosti MPB jsou dodnes respektované a mnohé vycházející hvězdičky je rády pozvou na nahrávání nebo společné turné.

Znamená to tedy, že navzdory všem změnám se pořád poslouchají hlavně písničky zpívané v portugalštině?

Ano, portugalština se drží. Nejspíš to souvisí i s tím, že se hudební tvorba demokratizovala – každý si může nahrávat a vydávat, co chce, a Brazílie je navíc obrovská.

V souvislosti s karnevalem jste se zmínil o sambě – to je něco, co si pod pojmem „brazilská hudba“ vybaví snad každý Evropan, ale nejspíš právě v dost specifické karnevalové podobě. Jde však o mnohem širší fenomén. Dá se vůbec v pár větách vystihnout?

Samba, to je věc! Sledoval jsem reakce našich, když jsem je vzal na sambodrom, což je něco jako lineární amfiteátr postavený speciálně pro karnevalové přehlídky. Mým klientům bývá přes padesát, sambu většinou znají z tanečních, ale v karnevalové „sambě s příběhem“ (samba de enredo) ji moc nepoznávají. Samba má velmi dlouhou historii, název pochází z afrických bantuských jazyků a jako označení hudebních projevů se objevuje začátkem 19. století. Zahrnuje celou řadu rytmů, které si původně předávali černošští otroci z plantáží, jejichž lidová hudba se postupně mísila s evropskými vlivy. V roce 1888 pak přichází veliký zlom v podobě zrušení otroctví – to spustilo obrovskou vnitřní migraci z plantážních oblastí do měst, kam si černoši a mulati přinášeli své zvyky a svoji hudbu. Tehdejší samba byla vlastně muzicírování v kroužku s bubínky a kytarou, kde se lidé mohli střídát v improvizovaných slokách a vyprávět si o své každodennosti. Ve 20. století pak postupně vzniklo obrovské množství druhů samby a časem ji přijaly i bílé městské elity.

A jak obecně charakterizovat sambu? Mívá sudý synkopovaný rytmus, ale tempo může



Milan Tichý. Foto z osobního archivu

být v podstatě jakékoli. Text a s ním i melodická linka bývají výrazně uvolněné od základního rytmu, což znamená, že zpívaná fráze nezačíná na těžkou první nebo třetí dobu. Proto by také nedávalo smysl na první a třetí dobu tleskat do rytmu. Tohle uvolnění je důležité proto, že sambu přibližuje mluvenému jazyku. Brazilská portugalština je hodně rytmická a zpěvná sama o sobě a samba z ní v tomto vychází.

Celosvětově známá je také bossa nova. Dá se označit za odrůdu samby?

Ano, je to druh samby. „Bossa“ znamená něco jako „gryf“, takže bossa nova je vlastně nový způsob, jak dělat písničky. Původní samba bývá harmonicky jednoduchá a mívá tři nebo čtyři akordy, ale autoři bossa novy, jako byli João Gilberto a Antoni Carlos Jobim, už byli znali poválečného jazzu, a tak ji v tomto ohledu zásadně obohacují, například o alterované akordy. Mění se také způsob kytarového doprovodu. A důležité je, že v dané době – mluvíme o konci padesátých let – už je k dispozici lepší nahrávací technika, zesilovače a mikrofony. Prosazují se tak zpěváci a zpěvačky s menším hlasovým fondem, z čehož vychází charakteristicky lehký a „cool“ projev bossa novy oproti dřívější, často téměř operní manýře. Nástup žánru ale souvisí i s optimističtějším naladěním doby, kdy stál v čele země prezident Juscelino Kubitschek s česko-romským původem, budovalo se nové hlavní

město Brasília a země zažívala ekonomický rozvoj.

Poválečný jazz tedy ovlivnil bossa novu, která pak zase zpětně ovlivnila vývoj jazzu...

Je to tak. Brazilský „nový gryf“ v šedesátých letech dobyl celý svět – vznikly nahrávky jako Getz/Gilberto, na níž spolupracoval João Gilberto s americkým tenorsaxofonistou Stanem Getzem, nebo společné album Franka Sinatry a Antonia Carlose Jobima. Bossa nova se ostatně brzy dostala i k nám – Eva Olmerová zpívala v Semaforu „pojď se líbat na konec pláže“, což je píseň Garota de Ipanema s českým textem Jiřího Grossmanna...

To už jsme v šedesátých letech, kdy přichází na scénu hnutí tropicália se slavnými jmény jako Caetano Veloso a Gilberto Gil. V čem byla jejich tvorba průlomová?

O tropicálii se zpětně mluví jako o hnutí, ale v době svého vzniku žádný teoretický základ neměla. Skupina lidí, která od poloviny šedesátých let vytvářela to, čemu se zanedlouho dostalo označení tropicália, měla jen chabé nebo vůbec žádné ponětí o tom, že ve dvacátých letech existoval brazilský modernismus a vznikaly texty jako Lidožroutský manifest Oswalda de Andrade. Oni prostě šli za svým snem, kombinovali brazilskou hudbu se spoustou dalších vlivů a chtěli vytvořit něco

S Milanem Tichým o tropicálii a brazilské populární hudbě

nového, být slavní a uspět v televizních písňových soutěžích, které byly v Brazílii v polovině šedesátých let fenoménem.

A odkud se tedy označení „tropicália“ vzalo?

V teorii literatury a umění se občas objevoval výraz „lusotropikalismus“ v souvislosti s brazilskou barokní literaturou nebo sochařstvím. Měl vyjadřovat to, že základní vliv je sice samozřejmě portugalský, ale v daných artefaktech už jsou patrné místní tropické motivy. Samotný výraz „tropicália“ je podle všeho autorská licence avantgardního výtvarníka jménem Hélio Oiticica, který v roce 1967 vytvořil takzvaný prostupný objekt – jakousi instalaci, do níž se dá vejít – a nazval jej Tropicália. To pochopitelně zaujalo intelektuály, mezi nimiž byl i teoretik konkretismu, básník a překladatel Augusto de Campos, ale také novináře, kteří zároveň sledovali, co se děje na hudební scéně. Jedním z nich byl hudební publicista Nelson Motta. A právě on je kmotrem tropicálie.

Jednou šel pařit s kamarády intelektuály do baru na Copacabaně a nadšeně se bavili o tom, co hrají ti „mladí kluci a holky z Bahie“ – tedy Caetano Veloso, Gilberto Gil a další, kteří přišli do Ria ze severovýchodního státu Bahia. Motta musel napsat druhý den ráno v kocovině sloupek a napadlo ho vytvořit jakousi parodii na Lidožroutský manifest z roku 1922. A tak napsal článek s názvem Tropikalistická křížová výprava, v němž píše, že tito mladí hudebníci svým způsobem skutečně naplňují myšlenky Andradeho manifestu. V dalším textu pak tuto myšlenku rozvíjí: prý je tu nové hnutí zvané tropicália, které konečně stráví všechny vlivy a vyplivne něco originálního, novou brazilskou kulturu. A daní tvůrci – vedle Gila a Velosa to byli Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé a skupina Os Mutantes, ale i avantgardní divadelníci a filmaři – tuto parodii okamžitě přijali za svou, včetně nálepky tropicália.

Brazilská hudba tehdy zároveň procházela bouřlivým vývojem – řešilo se například, jestli je přípustné používat elektrické kytary. Jak do těchto sporů vstoupila tropicália?

Jak už jsem říkal, televize v šedesátých letech vysílala nesmírně populární pořady, kde se hrála brazilská píseň – klasická samba, bossa nova, písničkářská tvorba a podobně. K tomu se pak začaly přidávat televizní hudební festivaly. Tehdy se rodí označení música popular brasileira, známé pod zkratkou MPB. Brazílie ale nebyla za železnou oponou, a tak z anglosaského světa přicházel obrovský vliv rokenrolu a Beatles. Spoustě mladých brazilských hudebníků to učarovalo a také televizní marketéři věděli, co se bude líbit. Vznikla tak nálepka iê-iê-iê, která odkazuje na opakující se „yeah, yeah, yeah“ z beatlesácké písně She Loves You. Právověrná brazilská populární hudba to sledovala s nelibostí a považovala to za zaprodání se cizím vlivům. Jde o bolavé místo postkoloniálních zemí, které se dlouho nemohly vymanit z evropského vlivu. Proč bychom měli zase něco napodobovat, ptali se někteří, když už konečně máme svou MPB? Konflikt mezi klasiky s akustickou kytarou a elektrifikovanými rokenrolovými kapelami se postupně vyhrocoval a došlo to až tak daleko, že se v roce 1967 konal v Riu pochod proti elektrickým kytarám, kterého se účastnila řada tehdejších hvězd. Mnozí ale byli rozpolcení – třeba Gilberto Gil na pochod šel, i když prý proti elektrickým kytarám nic neměl. Sám ostatně udělal velký obrat: nedlouho potom nahrál plně elektrifikované album Expresso 2222, na kterém využíval

cokoli nového, co bylo po ruce, včetně rodících se syntezátorů a tónových generátorů, ale i symfonický orchestr, jazzový big band, bambusové píšťalky nebo různé ruchy.

Tropikalisté se nechtěli nechat zaškatulovat, a skutečně tak „pozřeli všechny vlivy“, někdy až provokativním způsobem. Byli schopní ve jménu kreativity zkombinovat cokoli. Tím odšpuntovali vývoj brazilské hudby a zásadně ji zmodernizovali. To je jejich největší přínos. A zároveň se jejich experimentální a inovativní, byť stále popová tvorba dokázala vzácně protnout s hudebním průmyslem a obrovskou popularitou.

Byli tropikalisté podobně inovativní, co se týče textů? A vztahovali se v nich i k brazilské identitě?

Ano – a je v tom velký rozdíl oproti bossa nově, jejíž texty jsou velmi jednoduché: ona ho má ráda, on ji má rád, loďka se houpe na vlnách v západu slunce... Výrazně se ale liší i od protestsongů, které se objevily v polovině šedesátých let. Tropikalistické texty nebývají explicitně protestní, ale jsou promyšlené a politická témata se v nich najdou, většinou v podobě sledu různých impresí z tehdejší každodennosti. Třeba slavná píseň Gilberta Gila Domingo no parque (Neděle v parku) sice vypráví o vraždě ze žárlivosti, ale může být i kritikou všudypřítomného násilí. A zatímco přituhovaly represe, Caetano Veloso napsal protestní píseň inspirovanou hesly pařížských studentů z roku 1968 É proibido proibir (Je zakázáno zakazovat). Jiné texty jsou ale uvolněně bezstarostné, někdy i záměrně banální, a ironické vyznění jim dává až instrumentace. Často jsou to jakési kaleidoskopy nebo klipy s rychlým střihem, ve kterých hudební složka velmi originálně interaguje s textem. Tropicália také rozrušila navyklost strukturu sloka–refrén–sloka. Například Gilova píseň Bat Macumba je vlastně grafická báseň – odkazuje se v ní nejen na macumbu, což je označení afrobrazilských rituálů, ale i na Batmana, a když její text vidíte napsaný, má tvar netopýřích křídel. Zároveň ale ti samí tvůrci psali i čistokrevné lovesongy, jako je třeba píseň Baby, kterou zpívala Gal Costa a hráli Os Mutantes. Ti zase přijali vlivy psychedelického rocku, a přitom názvem svého alba odkazovali na Dantovu Božskou komedii. Důležitým prvkem tropicálie je parodičnost – na rozdíl od „pravověrných“, „národních“ hudebníků byli schopni parodovat úplně všechno, sami sebe i celou Brazílii.

Písně, o nichž mluvíme, vznikaly během prvních let vojenské diktatury, která začala roku 1964. Jak dlouho na sebe daly čekat represe?

V prvních čtyřech letech ještě diktatura nebyla tak tuhá a neměla tak přísnou cenzuru, ale v roce 1968 vybublalo na povrch totéž, co v mnoha dalších místech světa, a mnoho mladých lidí a umělců se čím dál výrazněji stavělo do opozice. Kulturní scéna měla velký vliv, což se generálům nelíbilo – chtěli mít v zemi pořádek, a v Riu zatím probíhaly extravagantní happeningy tropikalistů. Jejich hudba se těšila ohromné popularitě, byla to zábava pro všechny, a tím režim děsila. Dekret z konce roku 1968 pak suspendoval řadu občanských práv a Caetano Veloso a Gilberto Gil byli přinuceni k emigraci. V téže situaci se ocitl i jejich slavný vrstevník Chico Buarque – ten zůstal u intelektualizovanější, méně extravagantní písničkové tvorby se závažnějšími texty, které byly diktatuře také trnem v oku. Buarque odjel do Itálie, Veloso a Gil strávili poměrně smutný rok nebo rok a půl v Anglii, kde se pokoušeli nahrávat písně v angličtině, ale

představte si tropikalisty ve studené dešti své zemi... Po nějaké době jim byl umožněn návrat a v roce 1972 oba nahráli vynikající experimentální alba. Z komerčního hlediska to byl nicméně docela propadák, protože hudební průmysl se mezitím opět posunul, a i když je pořád každý znal, přece jen už nebyli zdaleka tak vidět. Jejich texty navíc v té době procházely cenzurou, než se diktatura začala na konci sedmdesátých let pomalu uvolňovat. Demokratizační proces ale vyvrcholil až v letech 1984 a 1985.

Ve španělsky mluvící části Latinské Ameriky byl v sedmdesátých letech silný fenomén levicového písničkářství neboli „nové písně“ – za všechny jmenujme Víctora Jaru nebo Silvia Rodrígueza. Zasáhla tato vlna i Brazílii?

Ano, populární byl třeba autor protestsongů Geraldo Vandré a velkou roli v tom hrál právě vliv Hispánské Ameriky. V Brazílii ale protestní písničkářství nebylo tak silné. Řekl bych, že je za tím i rozdíl v národních povahách – Brazilci jsou oproti Hispanoameričanům lehkovážnější, hravější, neberou věci tak vážně a zásadově. Protestní pochod udělají, to ano, ale ne aby brali útokem prezidentský palác. To se stalo teprve nedávno po Bolsonarově porážce ve volbách.

V posledních dekádách slyšíme brazilské vlivy v nejrůznějších žánrech. Kdy se brazilská hudba poprvé prosadila na globální scéně?

Začíná to už ve čtyřicátých letech, kdy ve Spojených státech zazářila Carmen Miranda s hity jako Chica Chica Boom Chic. Tehdy ale ještě šlo o jakousi primitivní stylizaci do exotické temperamentní ženy. První skutečný vývozní artikl byla bossa nova. Tehdy už Brazílie přestává být závislá na cizích vlivech, ale naopak začíná sama ovlivňovat svět. Dnes tak posloucháme v rádiu mnohokrát remakovanou plážovou sambičku Mas que nada od Jorge Bena Jora z poloviny šedesátých let, třeba ve verzi s americkými rappery, a už si ani neuvědomujeme, že pochází z Brazílie.

Do Brazílie jezdíte téměř dvacet let. Jak se za tu dobu proměnila?

Čím víc člověk tu zemi poznává, tím víc se zdráhá zevšeobecňovat. Brazílie je obrovská a každý z jejích šestadvaceti států je jiný. Chudé severovýchodní státy mají roční HDP na hlavu v paritě kupní síly kolem deseti tisíc dolarů, což je pětikrát méně než Česko, zatímco bohatá centra na jihu se mu hravě vyrovnají. Když ta čísla zprůměrujete, moc vám toho neřeknou. A podobně je to třeba s nezaměstnaností. Ale i tak se dá říct, že navzdory inflaci Brazílie zbohatla, je čistší, služby fungují o něco lépe. A také běží řada vládních programů, které zemi hodně posunuly. Sociální programy začaly už za středopravicového prezidenta Fernanda Henriqua Cardosa v devadesátých letech, na což pak navázal současný levicový prezident Luiz Inácio Lula da Silva, když se v roce 2003 poprvé dostal k moci. Tehdy spustil rodinou finanční dávku Bolsa Família nebo projekt, v němž miliony lidí poprvé získaly přístup k elektřině, a tím i k tak zásadní věci, jako je lednička. Je za tím také snaha udržet lidi v místech, kde žijí, aby nemigrovali do velkoměstských favel. Průšvih a krok zpátky nastal v době, kdy tradiční strany podcenily Jaira Bolsonara a on vyhrál prezidentské volby. Během jednoho volebního období většinu sociálních i ekologických programů seškrtnal a na jeho konci odmítl uznat porážku, takže jeho příznivci vyrazili demolovat vládní budovy. Teď je zpátky Strana pracujících a prezident Lula. A i když věřím, že jeho

motivací je skutečně to, aby se lidem v Brazílii dařilo, už zkrátka nemá tolik sil.

Na závěr otázka, jaká obvykle přichází na začátku: jak jste se vlastně k Brazílii a brazilské hudbě dostal?

Byla to náhoda, nevybral jsem si ani portugalsčinu, ani brazilskou hudbu – zkrátka se to stalo. Dlouho jsem byl profesionální jazzový trumpetista, ale jednou jsem se seznámil se skupinou Portugalců a v pauze mezi dlouhými hráčskými angažmá jsem jim dělal lektora češtiny. Sprátelili jsme se, začal jsem jezdit do Portugalska, rychle jsem se naučil jazyk a brzy nato už jsem se jím občasně živil. Byla to příležitost obrátit list a začít zase dělat něco hlavou, protože na vystoupeních jsem si už připadal jako cvičená opice. Přihlásil jsem se tedy na FF UK na jednooborovou portugalsčinu se zaměřením na literaturu. Byl jsem pracující student, takže mi studium trvalo deset let. S mojí profesorkou portugalské a brazilské literatury Šárkou Grauovou jsme při výběru tématu diplomky došli k tomu, že bych se mohl zaměřit na Brazílii, a když už jsem byl hudebník, mohlo by se téma týkat hudby. Já tehdy znal vlastně jen to, co skrze bossa novu vstoupilo do jazzu. Tropicália, kterou mi Šárka Grauová navrhla, mě ale hned zaujala. Pustil jsem se do toho, získal jsem stipendium a vyrazil na sedmiměsíční cestu do Brazílie, abych nasbíral hudební i teoretický materiál. Pak už jsem se plně živil portugalsčinou – trumpetu jsem nechal pod postelí a vytáhl ji až po patnácti letech.

Milan Tichý (nar. 1975) je portugalista a brazilianista, lektor, tlumočnick a průvodce. Živil se jako jazzový trumpetista, poté nastoupil na FF UK na obor portugalský jazyk a literatura. Během studia nashromáždil rozsáhlou sbírku brazilské populární hudby a v roce 2012 obhájil diplomovou práci Caetano Veloso a brazilský tropikalismus.

Smuteční slavnost / Bára Bažantová

Povídka Báry Bažantové je prostým záznamem jednoho pohřbu a následné smuteční hostiny. Absence kontextu nicméně neoslabuje působivost zachycení momentů, které v průběhu života nejspíš zažije každý z nás – včetně smutku, dojetí, trapnosti i následného uvolnění.

Venku je mrazivo. Tráva je potažená jino-
vatkou a teplý vzduch, který v pravidelných
intervalech vydechují lidé čekající na zastáv-
ce tramvaje, se okamžitě sráží do oblaku páry.
Sedím ve druhém vagonu, trochu nepřítom-
ná, za sklem se mihotají paprsky slunce. Zdá
se mi, že už nejsme tak docela ve městě, kro-
mě mě tu sedí už jen tři nebo čtyři další lidé.
Nastavuji tvář slunci za oknem a prohlížím
si okolí kolejí; benzínka, golfové hřiště, hotel,
co působí jako ubytovna. Už jsem tady jed-
nou byla. Jela jsem sem, na to stejné místo, za
stejným účelem, mohlo to být tak před pat-
nácti lety. Můj kolega se oběsil v psychiatric-
ké léčebně na tkaničce od bot. Neznali jsme
se dobře, byl o něco málo starší, ale pohy-
boval se v podobných kruzích. Jednou večer
jsem se opili, bylo to tak dva týdny před jeho
smrtí, a líbali jsme se spolu na baru. Nikam
dál to nepokračovalo, nestalo se skoro nic
a mimo tohle opilé setkání jsem ho znala jen
letmo, nevím, proč jsem sem tehdy jela, nej-
spíš proto, že z našeho baru jeli všichni ostat-
ní. Má vzpomínka na ten den má jako záznam
jedinou fotografii – stojíme před obřadní síní,
je teplo, hraje tam hrozná hudba. Možná to
nebyla tkanička, ale pásek od kalhot, už si
nevzpomínám.

Zastávka Krematorium Motol je na zname-
ní. Stojím u dveří celá v černém a mačkám
tlačítko pro výstup, ostatní spolucestující mě
pozorují. Zdá se mi to cynické a tak nějak
komediální.

Zapomněla jsem koupit květinu, přišlo mi to
původně zbytečné, ale teď cítím, že se nehodí
přijít s prázdnýma rukama. U vstupu na hřbi-
tov je květinářství, tak jako u všech velkých
hřbitovů, zvlášť těch, kde se provádí pohřeb-
ní ceremonie. Lidé si tu koupí gerbery nebo
karafiáty a pak je položí na hrob nebo ved-
le rakve. Obchod připomíná foyer, všechno
je tu od sebe nepřiměřeně vzdálené a tiché,
mramorově to studí. Za pultem stojí tři ženy,
nemluví spolu, ani tu nehraje rádio. Ta, která
mě obsluhuje, vypadá jako z motorestu někde
uprostřed nevadské pouště. Odbarvené vlasy,
podpatky, rtěnka, všechno na ní působí laci-
ně, prázdně, stejně jako celý tenhle podnik
s posmrtnými květinami. „Jednu růži, pro-
sím,“ řeknu. „Sto dvacet,“ řekne ona. Za mnou
už stojí další truchlíci, trapné ticho nemíst-
ného podnikání pohlcuje jakákoli další slova
i vůni ze všech těch řezaných květů. Není tu
cítit nic. Ani smutek. Zdá se mi to drahé, ale
zaplatím a jdu.

Venku se tvoří hloučky, černá mračna
pozůstalých. Prohlížím si první z nich, zhru-
ba deset lidí kolem šedesáti, smějí se, myslím,
že odcházejí. O kousek dál nejistě postává

trojice žen s pugéty, kouří, nebo se jim jen
kouří od pusy, nechci na ně moc zírat. Mlu-
ví bulharsky a na rozdíl od lidí v první sku-
pince je z nich cítit tenze spojená s očeká-
váním obřadu. Pozoruji je zpovzdálí, a když
se rozejdou, opatrně je následuji. Hřbitov je
rozlehlý a přechází téměř plynule v les, po
cestičce odněkud z vrchu vyběhne obrovský
ovčák křížený s československým vlčákem,
rozpohybovaný a plný života, nemá obo-
jek. Za ním jde kluk v kapuci, oba jsou mladí
a jejich energie je působivá a přitažlivá, zvlášť
v kontrastu se strnulými tvářemi i gesty smu-
tečních hostů. Svižně projde kolem, chytí psa
za obojek a zmizí mezi hroby. Chvilí nejistě
přešlapujeme před obřadní síní, až nakonec
někdo otevře dveře a pokyne nám, abychom
vešli dovnitř.

Květiny se pokládají před pódium, které je
zatažené černou oponou, na pravé straně sto-
jí na stojánku černobílá Strahilova fotografie.
Může mu na ní být něco kolem třiceti, má
černý knír a vystouplé lícní kosti, husté vlasy,
uhraňivý pohled. Nad fotografií visí obrazov-
ka s celým jménem zesnulého. Sál se poma-
lu zaplňuje, jdu za maminkou mého kama-
ráda, která na mě gestikuluje a ukazuje na
místo, kam se mám posadit. Oba mají tma-
vé brýle a pláčou. Na schůdku pod pódium se
vrší předražené květiny ze hřbitovního kvě-
tinářství, jedna žena položí růže k ostatním,
potom přijde k fotografii a přejede prsty pra-
vé ruky sem a tam po kníru. Skoro všech-
ny židle jsou obsazené, vepředu sedí snachy,
kromě mě jsou to jediné Češky v sále. Nako-
nec přichází nejužší rodina. Spaska, manžel-
ka zesnulého, stojí mezi svými dvěma syny.
Je maličká, může měřit tak sto padesát cen-
timetrů, posadí se a je teď ve středu celého
společenství, musí cítit soustrastné pohle-
dy svých přátel, stejně jako jejich oporu. Má
v očích slzy, ale nevzlyká, když vstává, vidím,
že drží mladšího syna za ruku. Z reproduk-
toru se ozve podkresová hudba a na obra-
zovce, kde předtím stálo jeho jméno, se teď
míhají fotografie z průběhu Strahilova živo-
ta. Na spoustě z nich ho nepoznávám, vypadá
jako starý muž se šedivými vlasy, tolik rozdí-
lý od představy, kterou si o něm uchovávám.
Nikdy pro mě nebyl starý, jeho šediny jsem
rozpoznala až při našem posledním setkání
asi před měsícem a snad bych je neviděla ani
tehdy, kdyby na ně neupozornil strach v jeho
jindy veselých očích. Po promítání fotografií
se rozhrne opona, za níž v prostředku pódia
leží prostá dřevěná rakev, ozdobená velkými
věnci. Zelené chvoji, bílé a rudé růže. Slova
se ujme elegantní bělovlasý muž v dobře pad-
noucím obleku. Přistoupí k řečnickému pultu

a hluboce a obřadně se ukloní, udělá to na
mě silný dojem. Pak začne mluvit bulharsky,
rozumím jenom trochu. Rozumím tak ako-
rát, abych poznala, že to není kněz, ale přítel,
očividně zná všechny nebo většinu lidí v sále,
nebo je snad nezná, ale promlouvá k nim vel-
mi osobně, někdy se obrátí přímo na Spasku,
dívá se jí do očí. Potom recituje básně, nero-
zumím, o čem jsou, ale jeho přednes je pro-
cítěný, soucitný, lehký. Na konci své řeči se
znovu ukloní, jednou k pozůstalým a jednou
k rakvi. Potom se všichni postavíme, z repro-
duktorů se ozve francouzský šanson a rakev
zajede do zákulisí. Zatímco rakev zajíždí,
jeden z pohřebních hostů začne hlasitě tles-
kat, mezi ostatními se to ale neuchytí, a tak
to brzo vzdá. Kromě toho překvapivého gesta
naruší atmosféru důstojnosti zřízencův ostrý
a disharmonický hlas. Vyzývá nás ke kondolo-
vání, představím si dotecky chladných rukou,
skelné nepřítomné pohledy sklopené k zemi.
Tohle je ale jiné. Všichni se objímají, pláčou,
pláčou si v náručí, dívají se navzájem do usl-
zených očí, on je pryč, říkají mlčky, ale my
jsme tady. Posouvají se pomalu, což přispívá
k nervozitě zřízence, který by byl rád, kdy-
bychom už pomalu vypadli. Když stojíme na
dláždění před tím neosobním, nevzhledným
prostorem určeným k hlubokému spolupro-
žívání, napětí z přítomných pomalu vyprchá-
vá. Slzy pomalu osychají, ponurou atmosféru
prostoupí život.

Kar se odehrává u Spasky doma, v jejich
skromném bytě, vytopeném a plném kober-
ců. Je nás tu na začátku tolik, že se sko-
ro nevejdeme. Poměrně velká skupina lidí
zůstává na terase zalité sluncem, pod nimi
se rozprostírá kdysi krásné starodávne mě-
sto. Pijeme rakiji, povídáme si o svých živo-
tech, vzpomínáme na Strahila, všichni jsme
s ním pili rakiji. Stoly jsou přeplněné domá-
cími dobrotami. Banica, baklava, slaný koláč,
salát z lilků a tzatziki, bulharský kynutý
chléb, zelenina a ovoce velkolepě naaran-
žované v poháru, maso, sušenky a čokoláda,
všechno je krásně nazdobené a Spaska musí
hosty chvíli pobízet k jídlu, nikdo nechce být
tím, kdo první zasáhne do toho láskyplného
úsilí. Měkké světlo prostupuje celým poko-
jem, dveřmi na terasu proudí do místnosti
svěží vzduch a smuteční hosté se mísí, popí-
její, smějí se, jedí, myjí nádoby a zase ho špi-
ní. Na kraji jednoho ze stolů stojí lahev čer-
veného vína a vedle ní sklenička a prázdný talíř,
každý, kdo si bere ze stolu, má dát kousek
stranou na talířek a ulít do skleničky. Mlad-
ší ze synů mi vysvětluje, že je to pravoslav-
ná tradice, jiné neznají, nejsou věřící, to jen
jeho otec se nechal pokřtít, bylo mu v té době
padesát let.

Když lidí ubude, povídáme si ve dveřích
do pokoje. Mluví o tom, jak Strahil zemřel.
Zemřel doma, byli u něj dlouho všichni tři,
potom on a máma, držel ho za ruku. Vypráví
mi uprostřed místnosti plné lidí do nej-
niternějších detailů krásný příběh o smr-
ti, o poslední cestě svého otce. Všechno, co
říká, se mi zdá podstatné, připadá mi najed-
nou dospělý.

Odcházím za tmy, není pozdě, ale jsem opi-
lá. Zůstává už jen rodina a hrstka přátel. „Už
odcházíš?“ ptají se, jako by neuběhlo pět
hodin, ale pět minut, čas plyne svérázně v bez-
břehosti smrti. Spaska mi podává pohřební
výslužku. Kroupy na sladko, pár kusů rolá-
dy, řízek a kynutý chléb. Došly jí krabičky, asi
nám je všechny rozdala během Vánoc spolu
s bramborovým salátem, tak teď balí z posled-
ních zbytků sil odcházejícím jídlo do sáč-
ků na odpadky. Objímáme se, podáváme si
ruce, znovu se objímáme. Napadne mě, kolik
podobných loučení už musela ten den prožít.
Je to smutné, ale tak není.

Je to jako pozorovat říční tok, který se
v zimním večeru pokojně rozlévá do moře.

Bára Bažantová (nar. 1989) v textech zpracovává především svá zúčastněná pozorování života na periferii – místní, politické, ideologické, životní. Kromě literatury se okrajově věnuje dokumentární tvorbě a výrobě loutkového divadla. Je zakladatelkou spolku Pojď ven!/ Av avri!, který se zabývá organizací aktivit pro romské děti z vyloučených lokalit. Peníze si mimo kulturní odvětví vydělává sběrem vína a prodejem vánočních stromků. Vyšly jí knihy Hoří chemička, něco si přež (tranzit.cz 2022), Prokletý, kdo přichází (Divus 2023) a Dobrého po málu (Divus 2024).



Ilustrace Petr Nápravník

Hejt a jiné bangery / Justyna Kulikowska

Básně oceňované polské autorky zachycují současnost digitálně vyčerpaným jazykem a současně tematizují básnická dilemata spojená s vyprázdněností slov a jejich neschopností reprezentovat realitu. „Na práškách / by se to dalo snést. Jazyk, kterým píšu, je mrtvý jako: / #soubor_mem_nálepka_obrázek.“

Třpyt

Četli jste: Camuse, Barthese, někoho dalšího – už nevím, jen další jména. Debatovali jste, že Klimt je lepší než někdo další – už nevím, jen další jména. Nejsem si jistá, nejsem si jistá, jestli jste lkali na nádraží v Ełku nebo na

jakémkoli

nádraží. Ełk a lkání. Nejsem si jistá, jestli žít, zneužít, nepřežít – máte jizvy na ústech nebo na dlaních. Raději se zmlčte. Raději se zmlčme, bude to čistší, kurva, budeme čistší.

Smyčka

Představ si ztělesnění slova: zoufalství. Sešlou a rozčarovanou tvář mé matky (po třiceti letech dostávání bídy). Představ si ztělesnění slova: zoufalství. Dlaně lidí makajících v továrnách, rozpraskané jako krunýř želvy – velké a staré želvy, která nese tenhle svět. Představ si prasklinu: čekání na konec směny nebo na slzu, stejně nutkavé jako čekání na převod ze skrillu. Představ si lásku k dlani, která mlátí, pokoru k dlaním, které nutně krmí. Představ si únavu, kterou nepojme ani slovo, ani forma.

Třpyt (uzavření)

Nebudeme čistí, jako jsou čisté účty
společenské
spodiny, substance bez přísad.

Nebudeme čistí, jako jsou čisté účty
společenské
spodiny. Nádoby máme prázdné: bez
#vloz_sebe a coca-coly. Chyby v systémech
kódování, tváře ušpiněné memem

jako levnými třpytkami.*

* Představ si jazyk, stejně jako si představuješ úder dlaně, jazyk slizávající třpytky z oblé tváře. Komu patřilo

líčko? Čí byl jazyk?

Matronám

Dvě malé červené čárky rozbouchávají srdce
jako americké rakety města. Rozdávají lásku
tak moc (moc málo) jako ženy z porna
společnosti Brazzers. Dvě malé červené čárky
jako dvě vyhlášené #války. Za kterou
nedostanou
Nobelovku, žádnou cenu.



Ilustrace Martina Horáková

Režimy

Jazyk, kterým píšu, je mrtvý. Jazyk,
který strkám
do ucha – mrtvý a mechanický jako šroub
plynule proniká do zdi: #uvědomělá_erotika,
protože

rétorice chybí rozlet nebo odlet pryč na...
Na práškách
by se to dalo snést. Jazyk, kterým píšu,
je mrtvý jako:

#soubor_mem_nálepka_obrázek.
Obrázek topícího se dítěte
– pozoruju/trávím společně s brambůrkami
na... Na pozoru/trávě

by se to dalo snést. Jazyk, kterým píšu:
němá_fešanda.jpg –
její zadek vystrčený z plochy monitoru.

Neexistuje, protože: jazyk, kterým píšu,
je mrtvý. Existuje
jen rytmus a neměnnost napsaného /
neexistuje rytmus a neměnnost

napsaného, protože: je vyhasnutí
nebo zhasnutí obrazovky.
S ní.

Forma

Chceš-li obraz spatřit celý, spoj: světlo v tune-
lu s rozžhaveným koncem jointu. První ran-
ní hvězdu s hvězdou cizích ran – synap-
si s impulzem a neuronem. Chceš-li obraz
spatřit celý, spoj: miliony lidí nesoucích hlad
v nafouklých břichách s tisíci lidí s rolexkami
na rukou. Chvění jícnového svalstva s chvě-
ním těl a výbuchem bomb – rozpuk květů
s rozpukem kulek. Chceš-li obraz spatřit celý,
spoj: studenou záchodovou mísu, plechovku
coca-coly vypitou na kocovinu s čistotou for-
my. Chceš-li obraz spatřit celý: zahod čistotu
formy a vykřič ji, vykřič ji: všechno je v haj-
zlu, povede nás světlo.

Rotace

Je otočení kola a prasklina na nápravě –
logout a změna
přístupového hesla. Je rychlý sex a výměna
těl za nová. Těla
existují, nutno je napasovat či obnosit
jako fráze nebo džíny.

Je otevření víček a poslední stadium spánku –
chvění jícnového

svalstva, v němž fráze pulzuje a duní
jak srdce. Moment

před probuzením: *Taky ti přijde,*
že classic blue je odporná?

Z hitparády

Cením Scootera, když ve svých písních
brouká: *Na, na, na.* Když – kupodivu – říká,
že životu nikdo neuteče. Cením

Scootera, i když svá mláďata nekrmí
vlastní krví. Our Happy Hardcore,
Our Happy Hardcore. Hardcore.

Cením Scootera jako prášky, prasklinu
v mém/jejím vnitřním lešení.

Sáčka

Nakonec jde čekat na zázrak nebo cigáro, aby
se v hlavě rozsvítilo. Nakonec jde čekat na
zázrak nebo pít, až přejde zrak, ale slovní
hříčka nemá smysl. Nakonec se jde kouzelně
usmívat, zářit v očích jako první ranní hvěz-
da. Nakonec jde rozevřít hrudník, balit cigá-
ra. Nakonec se jde v sobě utopit, jako se topí
prášek ve sklenici vody. Nakonec se jde ztra-
tit ve formě, anebo ji ochcat. Nakonec se jde
vyjadřovat mile. Nakonec jde, aby ti ten frajer
říkal: hvězdo, hvězdičko. Nakonec se jde něko-
mu vyblít na chodník nebo se nechat umilo-
vat. Nakonec víš, že jsi flow. Flow někdy skon-
čí. Nakonec? Nakonec vidím pořád ty stejné
pány, ta stejná sáčka. Nakonec je to kurva
vždycky k smíchu, ale je to směšné? Nakonec
bych možná mohla přejít na prózu, protože
v básních není dost volného místa.*

* Nakonec u nich ale zůstanu.

Konec vyučování

Odejdu, a se sebou odnesu
lepkavost jejich těl, slepené vlasy
žen z bělostockého blázince,

pojem pronášený s manýrou
hlasatele, přilepený jako chlap
k upnuté sukni.

Odejdu, s prasklinou v sobě.
S trhlinou patrnou pouhým okem
jako diastema Georgie May Jagger.

A sladká Nancy bude zpívat:
Bang, bang.

Ze sbírky **Hejt i inne bangery** (Korporacja Ha!art,
Krakov 2018) vybral a přeložil **Dominik Bárt.**

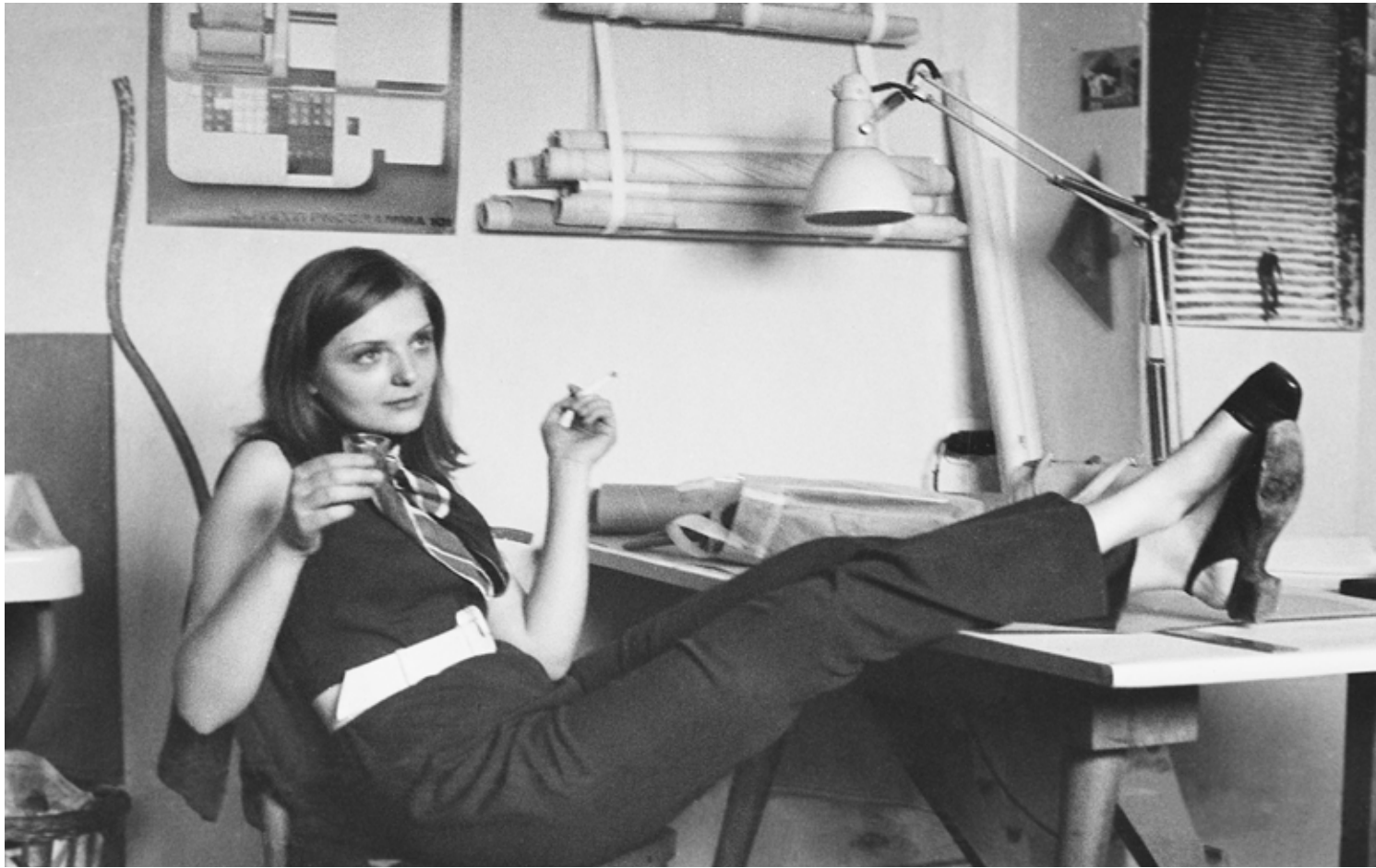
Justyna Kulikowska (nar. 1993) pochází
z polského Szczuczyna, žije v Podlesí. Dosud
jí vyšly čtyři básnické sbírky. Za svůj debut
Hejt a jiné bangery (2018) získala Cenu
Kazimierzy Iłakowiczówny, za knihu *gift*
z Podlasia (*gift*. z Podlesí, 2021) obdržela
Literární cenu Gdyně. Mimo to byla
dvakrát nominována na Cenu Nike. Její
debutová sbírka *vyjde v českém překladu*
v nové edici *Přemlat nakladatelství Větrné*
mlýny. Kniha bude uvedena v polovině
května za autorčiny účasti na několika
autorských čteních z cyklu Omlatina.

Konec mlčení o genderu

Publikace Ženy v architektuře

Kolektiv autorek v publikaci *Ženy v architektuře* analyzuje postavení architektek v tuzemském prostředí po roce 1945. O tom, že oboru (nejen) u nás dominují muži, se mluví už dlouho, takže závěry knihy nejsou nijak překvapivé. Mohou ale posloužit jako východisko k utváření spravedlivější budoucnosti.

KAROLÍNA VOJÁČKOVÁ



Architektka a teoretička architektury Ivana Čapková v ateliéru. Foto převzato z knihy *Ženy v architektuře*

Mnohá média, včetně těch mainstreamových, se už i v Česku snaží šířit povědomí o feminismu a pomáhat ženám v jejich boji za rovnost pozic ve společnosti. Na Radiu Wave byla nedávno k poslechu audioverze knihy *Feministkou snadno a rychle* (2023) od socioložek Lucie Jarkovské a Kateřiny Liškové neboli Dua docentky. Česká televize zase v sekci iVysílání nabízí ke zhlédnutí minisérii *Potížistky*, která představuje ženské hrdinky a průkopnice z různých oborů. Zato v oborových komorách, stále vedených převážně staršími muži, nejspíš stále nepochopili, o co jejich kolegyním vlastně jde. Příkladem je situace, kdy se uskupení Architektky snažilo vést s vedením České komory architektů diskusi o genderové otázce a rovných příležitostech, načež představenstvo komory zavedlo novou kategorii v České ceně za architekturu – Cenu Aleny Šrámkové udělenou za projekty, na kterých se zásadním způsobem podílela žena.

Co to vypovídá o kondici tuzemské architektonické scény v době, kdy na vysokých školách architektury a příbuzných oborů studuje více žen než mužů? A jak se v těchto podmínkách daří architektkám budovat kariéru? Nejen tomu se věnuje kolektivní publikace *Ženy v architektuře* s vysvětlujícím podtitulem *Kritická studie a genderové analýzy českého architektonického prostředí po roce 1945*.

Rovnost stále uniká

Knihy je výstupem výzkumného projektu *Architektura (ž.)*, který probíhal v letech 2021 až 2024. Publikaci předcházela vznik stejnojmenné webové databáze, jež shromažďuje informace o významných ženách v oboru architektury a dějin architektury v druhé polovině 20. století (viz rozhovor v A2 č. 4/2024). Za koncepcí projektu stojí Klára Brůhová a Helena Huber-Doudová, které jsou zároveň editorkami publikace. Na jejím obsahu se ale podílela i řada dalších badatelek. Jednotlivé eseje jsou psány v intencích kritické teorie, ale závěry si nenárokují normativní platnost, spíše jde o dekonstrukci obvyklých představ o objektivitě vědeckého zkoumání a snahu definovat pozici žen v architektonickém procesu a vzdělávání. Autorky se snaží upozornit na problematiku kánonu po staletí

utvářeného bez ohledu na gender jako analytickou kategorii.

Publikace obsahuje sedm esejů s následujícími – výmluvnými – názvy: *Mlčení o genderu*, *V zajetí „bezženské“ historie?*, *Rovnost*, *která stále uniká*, *Stále především ženami*, *Nedokončená emancipace*, *Feministická profesní skica* a *(Ne)viditelné architektky*. Texty doplňuje bohatý obrazový materiál přibližující díla tuzemských architektek.

Pátání po ženách

Petra Hlaváčková ve svém příspěvku poukazuje na to, že historii oboru psali především muži, a tak v ní zcela chybí ženská zkušenost a gender jako konstruktivní prvek. Klára Brůhová upozorňuje na problematiku kánonu a jeho domnělé objektivitu. Vybízí, abychom ho nenahlíželi jen skrze exponované „tvůrce-hrdiny“ a začlenili do něj i osobnosti žen, které často na projektech spolupracovaly. Architektura totiž není jen dílo samotné, ale měli bychom do ní zahrnout i specifické podmínky jejího vzniku. Absenci informací o tvůrčinách a autorkách Brůhová dokazuje analýzou sylabů vysokých škol architektury. Mery Pepchinskí, jediná zahraniční autorka, pak zkoumá možnost uplatnění žen v architektuře v rozděleném Německu. Zatímco ve Spolkové republice očekávali, že žena bude zejména pečovat o domácnost, na východě se vydali cestou profesní rovnoprávnosti žen a mužů.

Denisa Nečasová zkoumá dobový tisk a to, jak konstruoval významy, které pak ovlivňovaly normativní myšlení i pozici žen v architektuře. Karina Hoření a Barbora Vacková osvětlují, že se architektky po náročné práci v projekčních ateliérech musely vypořádávat s druhou směnou v domácnosti. Socialismus sice nabízel ženám pevná stabilní místa a také určitou kolektivní péči o děti, problém druhé směny to však zcela nevyřešilo. Zároveň je ovšem třeba všimnout si i spolupráce manželských či partnerských párů. Helena Huber-Doudová nastiňuje pozici žen v hlavních projektových ústavech včetně toho, jak se jim dařilo či nedařilo, stoupat v pracovní hierarchii na pracovišti. Zároveň je však nutné mít na mysli, že pojem architektonického díla se mění v čase a v závislosti na společenském vývoji a na tomto základě se

proměňují i očekávání a role spojené s prací v oboru. Na závěr se Šárka Malošíková detailněji zaměřuje na několik autorek, kterým se podařilo uspět a dostat se do všeobecného povědomí, jako jsou Helena Jiskrová, Alena Šrámková nebo Věra Machoninová. Poukazuje přitom na specifika architektonické praxe, kde o získání zakázky nerozhoduje pouze talent a nasazení zpracovatelů, ale také jejich sociální kapitál.

Poučení z historie

Nastíněná zjištění (získaná mimo jiné prostřednictvím výzkumných rozhovorů a dotazníků) asi mnohé z nás nepřekvapí – a netýkají se pochopitelně jen žen v oborech architektury a stavitelství. Je však dobré si všechna úskalí a specifika připomenout a analyzovat je. Jen tak lze nastínit alternativy, které povedou k potřebné změně. Tuto funkci publikace bezesporu plní. Zároveň její dvoujazyčná podoba svědčí o ambici zapojit se do širší diskuse o poválečném vývoji ve střední Evropě. Co ale z historické zkušenosti vyplývá? Především to, že jsme se moc neposunuli. Obor stále ovládají muži, kteří nastavují podmínky dle zažitých výkonnostních stereotypů, do kterých ženy především v období mateřství těžko zapadají. Běžnou praxí se pak stává spolupráce s partnerem ve vlastním malém studiu. Návraty do větších kanceláří, které mají šanci dosáhnout na větší zakázky, jsou velmi problematické, protože žena po mateřské se v hierarchii kanceláře obvykle rapidně propadá.

Nedostatečná inkluzivnost je bezesporu i generační záležitostí – stále přetrvává étos devadesátých let, kdy se rodil sociální kapitál, ze kterého řada aktérů čerpá dodnes. Drobné pozitivní změny nastaly, ale je potřeba postavit se za další zlepšení. Naše předchůdkyně sice své role nakonec zvládly, ale zároveň často uváděly, že okolnosti braly jako nutnou danost, v čemž bohužel vidíme předobraz dnešní situace. Nepřehlížet nerovnosti – tak se jeví hlavní poučení z historického výzkumu autorek *Žen v architektuře*.

Autorka je architektka a umělkyně.

Helena Huber-Doudová, Klára Brůhová (eds.): Ženy v architektuře / Women in Architecture. UMPRUM, Praha 2024, 416 stran.

Udávání Egona Bondyho

Vodrážkovu vítězství nad mýtem i nad literaturou

Edice dokumentů Egon Bondy a StB je zatím asi nejrozsáhlejší publikací o spolupracovníkovi někdejší Státní bezpečnosti. O politické policii represivního režimu se z ní mnoho nedozvíme, zato ukazuje mnohé o neschopnosti porozumět literárnímu textu. A také, že proklamovaná demytizace může sklouznout k mytickému myšlení.

ONDŘEJ SLAČÁLEK

Před zhruba pětadvaceti lety předal Martin Machovec torzo objeveného estébáckého spisu týkajícího se básníka a filosofa Egona Bondyho historikovi Petru Blažkovi. Očekával, že jej odborně zpracuje. Letos spis vyšel doplněný o řadu zpráv a dokumentů z jiných spisů pod názvem *Zbyněk Fišer / Egon Bondy a Státní bezpečnost*. Uvádí ho bizarní, bezmála třísetstránkový text Mirka Vodrážky. Je nadepsaný „studie“, ale žánrem udání je tak prorostlý, že bude snad nejlépe číst ho jako jakési soustavné udávání udavače, jako metaudání.

Promarněná šance

Je třeba říct, že Blažkovi s Vodrážkou se podařilo shromáždit doklady, které devastují obraz Egona Bondyho, jak byl v různých prostředích pěstován. Ukazují ho jako velmi výkonného spolupracovníka StB a zručného manipulátora. Interpretace jeho chování se jim ale rozpadá pod rukama ve snaze ho co nejvíce usvědčit z pokleslosti.

Vodrážka příznačně cituje Knížákovu kritiku Bondyho *Invalidních sourozenců*: „Kdyby té knihy bylo půl, mohla by aspirovat na novou bibli, takhle je to – bohužel jen slátanina.“ Vodrážkův text by na „novou bibli“ aspirovat nemohl ani v polovičním rozsahu. Kdyby ho ale byla polovina, zbavil by se alespoň nejnesnesitelnějších projevů upovídanosti, opakování informací i citátů, snobského odkazování na každého druhého filosofa, který v posledních padesáti letech stihl vyjít v českém překladu, a možná i části toho nejupatlanějšího moralizování. A kdyby býval svou úvodní „studii“ zkrátil na desetinu, mohla by to být dobrá kapitola do *Intelektuálů* (1988, česky 2001) Paula Johnsona – trocha intelektuálního bulváru, trocha moralizování nad tím, že lidé, kteří mluví o velkých myšlenkách, jsou zároveň psychopatičtí sobci zneužívající své bližní.

Při jiném pojetí přitom mohlo jít o silný text. Bondyho jako psychopata a histrióna manipulujícího se svým okolím už vylíčila ve svých pamětech Marie Klečacká-Beyly; Vodrážka a Blažek nám mohli ukázat, jak s takovým člověkem pracovala tajná policie. Jenže právě StB je v úvodním textu paradoxně málo. Vodrážka se tolik soustředí na zlobné žalování na Bondyho (a na poněkud narcistní polemické usvědčování těch, kdo s ním kdy ve věci Bondy nesouhlasili), že mu ze záběru vypadává i režim a jeho represivní složka. Je to promarněná šance – z dosud patrně nejrozsáhlejší edice dokumentů o spolupracovníkovi StB se o samotné politické policii moc nedozvíme.

Machistické čtení

Vodrážka prozrazuje totální metodologickou bezradnost přejímáním jazyka pramenů. Okruh kolem Jiřiny Šiklové, který si nechal od Bondyho přednášet o čínském maoismu, označuje bez uvozovek jako „pravicové intelektuály“. Těmi jistě byli pro StB, která za „pravici“ označovala kdeco, skutečně se tak ale chápali oni sami? Anebo je tak chápe Vodrážka? A proč? Z estébáckých dokumentů přejímá často i styl – v pasážích bezbřezé hromadících informace. Opravdu není jasné, proč bychom měli číst o všech vojenských medailích Bondyho otce...

Zlobnými slovy, která jako by vypadla z minulorežimního pohoršování se nad „asociály a příživníky“, charakterizuje Vodrážka subkulturu kolem Bondyho a jeho lásky Honzy Krejcarové. Udavačům z jejích řad přesto uvěří každé slovo, které najde v estébáckém spisu. V intencích toho, jak se Bondy a Krejcarová nestarali o své děti, moralistně čte Bondyho verše jako „Nemyslete si, že vám někdy budu děti vychovávat / tu další generaci otroků / nebo si dokonce na auto vydělávat / pro další rozvoj blahobytu a pokroku.“ Neschopnost odlišit autora a lyrický subjekt a svou potřebu moralizovat přitom Vodrážka vydává za feministickou kritiku, což lze přičíst k četným projevům zmatení

a intelektuálně machistické arogance, jimiž už dříve do debat o českém feminizmu přispěl.

Na důvěře v udání pak Vodrážka konstruuje jeden ze svých nejskandálnějších „objevů“ – údajné Bondyho „fašistické období“. Úporně opakuje, že Bondy byl po několik let politickým fašistou, když to ale má doložit, ukazuje se, že vychází z dost vágních tvrzení několika udavačů. Doplnjuje to vzpomínkou Bondyho samotného, že si prošel „fascinací“ fašismem, a protože asi sám cítí, že to nestačí, přidává další doklad – Bondyho básničku: „Všecko co je fašistické / je mi velmi sympatické.“ Tu od Vodrážky jako doklad Bondyho „fašismu“ přebírají i někteří hloupější recenzenti. Nedochází jim, že tak od něho přejímají především jeho zarážející neschopnost vyrovnat se s literárním textem. Skutečně si myslí, že by takto rýmoval fašista? Interpretovat politické myšlenky se Vodrážkovi obecně moc nedaří, zejména způsob, jakým čte Bondyho marxismus (a také marxismus Petra Uhla), je skutečně na úrovni estébáckých dokumentů.

Když chtěl Petr Blažek vyzdvihnout píli svého spolupracovníka a jeho ponor do tématu, zdůraznil na jedné z veřejných prezentací knihy, že Vodrážka „naskenoval“ celé Bondyho dílo. Myslím, že touto pochvalou výmluvně charakterizoval jeho metodu. Vodrážka namísto čtení a interpretace opravdu především „skenuje“ a „naskenovaný“ text mu podivně srůstá – právě tak, jako mu srůstají Bondyho udání a udání na Bondyho. Jeho básně tak čte bez humoru a ironie, která v nich je obsažená.

Otázky zůstávají

Osou studie je především soustavné trumfování lidí, kteří zatím neměli v rukou tolik archivních materiálů jako autor, a tudíž si Bondyho spolupráci domýšleli na základě toho, co o něm dosud věděli. Vodrážka s pomocí masy archiválií, na jejichž zpracování jsme až dosud čekali, a s využitím dovedného vytrhávání citací z původních kontextů dělá hlupáky a mýtotvůrce z řady lidí, od editora Martina Machovce přes Petra Plácáka a Františka Stárka až po Petra Kužela, Michaela Hausera a okrajově také autora těchto řádků. Všichni jsme se podle Vodrážky tak či onak provinili produkcí bondyovského „parazitního mýtu“ a úvodní studie je dobrá příležitost nám to vrátit. Nedochází mi, že tím marní prostor, kde mohl říct něco podstatného, k vyřizování polemických účtů.

„Mým tématem je mýtus, mohl jsem napsat třeba o Babišovi,“ opakuje při různých příležitostech Vodrážka, který při křtu knihy šaškoval s lahvemi „kunderovice“ a „bondyovice“. Tím vším dává především najevo, že mu případy spolupráce s tajnou policií podivuhodně

splývají, přesně v duchu nerozlišujícího mytického myšlení.

Neustálým zdůrazňováním „mýtu“, který prý vymítá ve jménu „pravdy“, opakuje Vodrážka poněkud pateticky gesto z počátků řecké filosofie. Je příznačné, že nejvýraznější představitel tohoto přístupu, Platón, je spojen nejen s násilím rozumu nad společností a sněním o vládě, která bývá dnešními měřítky označována za totalitní, ale také s nedůvěrou až nepřátelstvím vůči umění a velmi plochým, moralistním čtením uměleckých děl. Dává to smysl. Kritika „mýtu“ ve jménu „pravdy“ je často prostě jen nechotou uznat, že existují různé cesty k různým pravdám. Vodrážka toto násilí rozumu sice dokáže popsat na Bondyho filosofických textech, ale u sebe ho nevidí. A tak jsme konfrontováni s trapně naivním a neuvěřitelně jednorozměrným čtením básnických textů. „Naskenovaný“ materiál z mnoha dekád Vodrážka prochází jako důkazní materiál a zesměšňuje Bondyho i další autory, pokud jsou mezi jejich tvrzeními napříč lety i desetiletími rozpory nebo nepřesnosti. Když Bondy věnoval jednu ze svých klíčových básní, Pražský život, památce Závěše Kalandry, povozí se Vodrážka na tom, že ani „nevěděl“, že byl popraven v červnu (konkrétně 27. června), a ne v červenci. Sám není ovšem schopen udržet koherenci ani u základních tvrzení. V roce 2015 pateticky psal Martinu Machovcovi: „Podle ovoce je poznáte! A ovoce Bondyho života a díla je chiasmaticky pokažené.“ Dnes se na Machovcovu výtku, že se pod vlivem jeho dehonestace nebude Bondyho dílo číst, naopak tváří, že díky jeho knize se budou Bondyho texty číst více, ovšem s vědomím, co byl autor zač...

Těžko říct. Vodrážkovi, podobně jako Klečacké-Beyly, se daří znechutit čtenáři Bondyho jako osobu. Zůstávají tu ale otázky – čím to, že pozdější udavač dokázal ve svých básních tak geniálně vystihnout stalinismus a jeho prózy jako *Šaman* nebo *Invalidní sourozenci* k nám dodnes tak intenzivně mluví? Čím to, že se člověk s tak pokřiveným charakterem a morálkou zapsal do paměti řady lidí jako starostlivý člověk s péčí o druhé? Čím to, že právě Bondy ve svém filosofickém díle předjal současné problémy s umělou inteligencí (jakkoli navrhl zcela nepřijatelné řešení) a ve svém *Cybercomicsu* imaginativně popsal důsledky oligarchizace?

Někdo si bude radši číst Bondyho udání. Každému, co jeho jest.

Autor je politolog a publicista.

Mírek Vodrážka, Petr Blažek: Zbyněk Fišer / Egon Bondy a Státní bezpečnost. Muzeum paměti XX. století, Praha 2025, 880 stran.



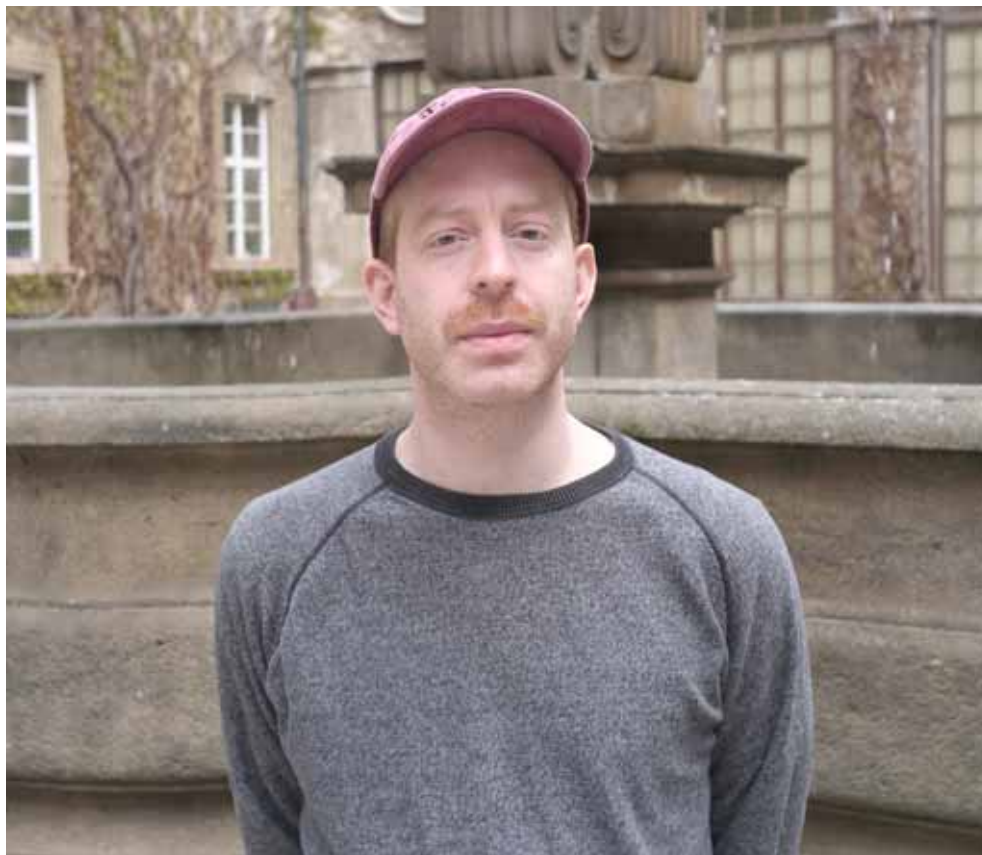
Ilustrace Alexey Klyuykov

Kultura je univerzální potřeba

S Kryštofem Hanzlíkem o překonávání bariér v cestě za uměním

Několik nadšenců ze spolku Snížit kulturu práh se před třemi lety rozhodlo, že usnadní přístup ke kultuře lidem, jimž jejich životní situace kulturní vyžití z různých důvodů neumožňuje. Jednoho ze zakladatelů spolku jsme se zeptali, jaké má unikátní program výsledky.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ



Kryštof Hanzlík. Foto z osobního archivu

Snažíte se zprostředkovat kulturu těm, kdo se k ní sami nedostanou. Kolika lidem jste už umožnili návštěvu nějaké akce a o jaké skupiny lidí jde?

Od loňského května proběhlo téměř dvě stě návštěv kulturních akcí a bylo vydáno kolem pěti set volných vstupů. Výraznou skupinu návštěvníků tvoří lidé na ulici, v substandardním bydlení nebo v sociálním bydlení, což jsou klienti azylových domů, služeb sociální rehabilitace, nízkoprahových denních center nebo i terénních programů pro osoby bez domova. Dále jde například o klienty ambulantních služeb pro lidi s duševním onemocněním a ty, kteří se léčí ze závislosti. Díky zapojení věznic v Jiřicích a Drahonicích umožňujeme přístup ke kultuře také vězněným. Do budoucna bychom chtěli zpřístupnit kulturu i dalším cílovým skupinám, jako jsou mladí lidé opouštějící ústavní výchovu, lidé s mentálním znevýhodněním nebo osamělí senioři. Zkrátka všem, kdo mají ztížený přístup ke kultuře. Překonávání bariér v cestě za kulturou nicméně zasazujeme do kontextu sociální práce, a proto si klademe podmínku, aby lidé, kteří chtějí využít našich služeb, spolupracovali se sociální službou.

S jakým úspěchem získáváte partnerské kulturní instituce? Setkali jste se už s odmítnutím?

U menších kulturních institucí typu studiových divadel nebo klubových kin se dá očekávat o něco větší spřízněnost s naší misí kulturního „prahoborectví“. Zapojila se ale například i síť Aerokin. U větších institucí může domluva narazit na nedostatek vůle lidí ve vedoucích pozicích nebo i na formálně-právní problémy. Jedna instituce po nás například požadovala, abychom ručili za všechny případné škody způsobené návštěvníky. Za to jednak nemůžeme přebírat zodpovědnost, jednak se tím vytvářejí návštěvníci druhé kategorie. Setkali jsme se i s argumentem, že příspěvkové organizace nemohou ze zákona poskytovat vstupy zadarmo, což ale není pravda. Mezi spolupracujícími institucemi je ostatně třeba Divadlo v Dlouhé.

Naprostou většinu zapojených institucí tvoří divadla a kina. Prague Philharmonia občas uvolní lístky na své koncerty v Rudolfinu, z galerií a muzeí jsou zatím zapojené pouze Kunsthalle Praha a Muzeum literatury – v této oblasti bychom ale určitě rádi svou

působnost rozšířili. Studio ALTA uvolnilo pro klienty sociálních služeb vstupy na taneční lekce. Pole nezorané pro nás zatím představuje spolupráce s hudebními promotéry a kluby – trochu s tím váháme i z toho důvodu, že pro většinu našich cílových skupin se jedná o poměrně rizikové prostředí.

Váš program je unikátní v tom, že využívá průvodce z řad veřejnosti. Pokud se jím někdo chce stát, co pro to musí udělat?

Je to jednoduché – napíšete nám něco o sobě a o tom, proč se chcete zapojit, a pak už je potřeba jen absolvovat krátké zaškolení, v rámci něhož vám vysvětlíme, jak fungujeme, a poučíme vás o zásadách práce s lidmi se sociálním znevýhodněním a hranicích vaší zodpovědnosti v roli průvodce.

Jaké zkušenosti máte s vězni?

Z naší zkušenosti lidé ve výkonu trestu často a vášnivě čtou. A jako diváci nebo posluchači jsou velmi vnímaví.

Společnost si často neuvědomuje, že pobyt ve vězení a s ním spojená deprivace vedou spíše k další recidivě než k reintegraci vězněných do společnosti. Jedním ze vzácných pokusů o humanizaci vězeňství v Česku je Otevřená věznice v Jiřicích, kde mají vězni výrazně volnější režim, věnují se řadě volnočasových i pracovních aktivit a důraz je zde kladen na poradenství a posilování osobní zodpovědnosti. Tento přístup má výsledky – recidiva je zde jedenáctiprocentní oproti zhruba 70 procentům v konvenčních českých věznicích. Věříme, že přístup ke kultuře je jedním z nástrojů, které k tomu mohou přispívat.

Co si myslíte o stereotypu, podle něž lidi bez domova nebo ve výkonu trestu kultura nezajímá, protože mají jiné starosti?

Máme za sebou tři roky „manuálního“ pilotování projektu a jedenáct měsíců je v provozu aplikace SKP, která umožňuje navyšovat počet návštěv a posouvat projekt k systémovému řešení. Představu o nezájmu o kulturu u zmíněných skupin zpochybňuje už samotné množství návštěv realizovaných s naší pomocí. Život na ulici nebo omezení na svobodě je obrovský zásah do vnitřní integrity člověka a má hluboké psychologické dopady. Apatie a uzavření do sebe jsou běžnou obrannou reakcí. Když se ale správným způsobem

pracuje s podporou a aktivizací těchto lidí, často se ukáže, že socializace a účast na kulturním životě je univerzální lidskou potřebou.

Vaši aplikace si všimli na Ukrajině, kde by ji rádi spustili v poněkud jiném formátu. O co přesně jde?

Aplikaci SKP pro nás naprogramoval start-up Contember a jedná se vlastně o rezervací systém, do něhož mají přístup zástupci kulturních institucí, pracovníci sociálních služeb a dobrovolnictvo. Kulturní instituce do něj zadávají vstupy na vybrané události, pracovníci sociálních služeb z nich pak se svými klienty vybírají a vstupy rezervují, případně mohou v aplikaci zaškrtnout, že je potřeba doprovod.

Na Ukrajině by vaše aplikace měla zprostředkovávat kulturní akce především invalidním válečným veteránům. Kdo se tam projektu ujal?

Jeden z členů našeho týmu pracuje zároveň jako asistent ukrajinské umělkyně Žanny Kadyrové [viz A2 č. 7/2024], která je aktivní také jako koordinátorka materiální pomoci obráncům a komunitní organizátorka. Její dílo Nástroj, varhany vytvořené ze spadlých ruských raket, které poprvé představila na 60. benátském bienále, je v současné době umístěno v hale lvovského nádraží. Ukrajinští i mezinárodní hudebníci tam hrají pro veřejnost, uprchlíky a také válečné veterány, z nichž velká část je soustředěna na tamních protetických a ortopedických klinikách. A právě v této souvislosti vznikl nápad využít naši aplikaci přímo na Ukrajině. Kulturní oddělení lvovské radnice v omezené míře volné vstupy na kulturu pro válečné veterány už poskytovalo, chyběl však systém, který by pomohl navýšit jejich počet a zapojit dobrovolnictvo. Ve Lvově tedy aplikaci bude provozovat přímo radnice. V Kyjevě ji zase využije legendární techno klub K41, který své prostory poskytuje jako kryt, komunitní a vzdělávací centrum i jako místo pro fundraising na obranu Ukrajiny.

Je šance, že se projekt Snížit kulturu práh rozšíří z Prahy do zbytku republiky?

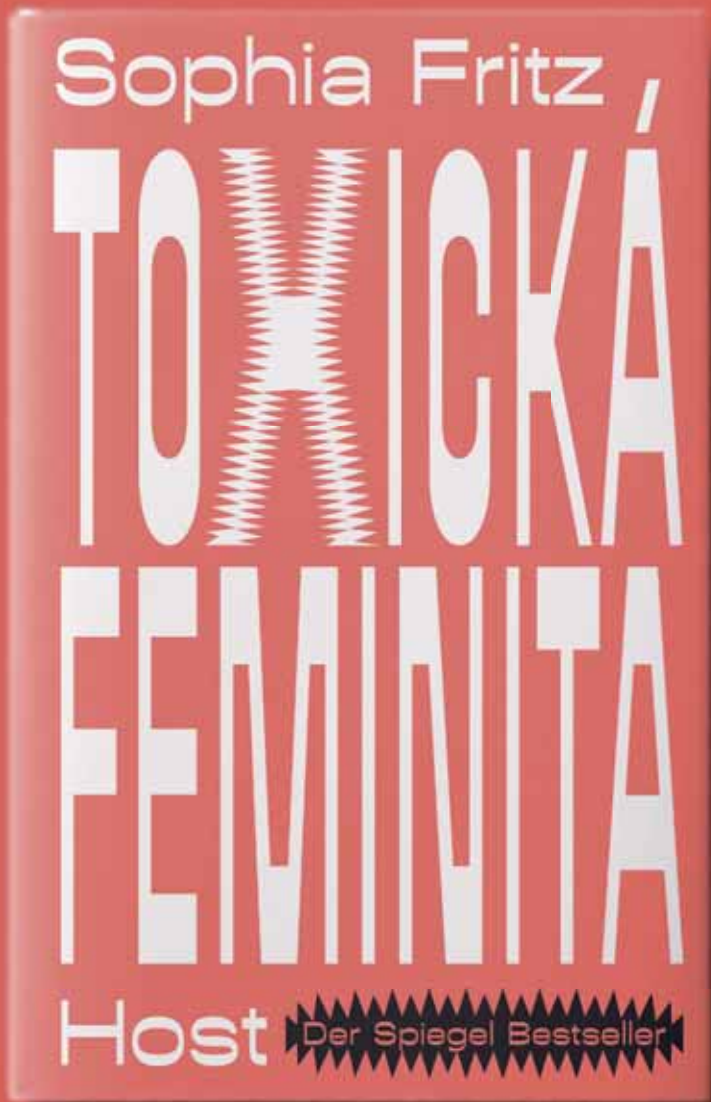
Systém je plně replikovatelný a použitelný kdekoli v Česku i v zahraničí. Smysl nám dává vydat se cestou místních variant aplikace. V tuto chvíli jednáme s Plzeňským krajem a městem České Budějovice, které mají na rozdíl od nás tu výhodu, že nejspíš získají na správu systému, oslovování institucí a služeb a jejich koordinaci vyhrazené grantové prostředky.

Kolik členů váš spolek má? A je vůbec udržitelné činnost spolku rozšiřovat?

Jsme čtyři a nově navíc máme i fundraisera, která nám pomáhá prostřednictvím crowdfundingové kampaně vybrat peníze na další programátorské práce a na spuštění SKP na Ukrajině. Kromě jednoho půlúvazku nepobíráme žádnou finanční odměnu. Provoz jsme schopni zajišťovat i díky lidem, kteří nám pomáhají za symbolické či nulové částky. Pochopitelně bychom ale byli mnohem dál, kdybychom se projektu mohli věnovat naplno.

Kryštof Hanzlík (nar. 1987) vystudoval sociologii, v současné době je doktorandem na Klinice adiktologie 1. lékařské fakulty Univerzity Karlovy a Všeobecné fakultní nemocnice. Profesně se zabývá výzkumnou a metodickou činností v oblasti závislostí a drogové politiky a sociální prací s osobami bez domova nebo lidmi ohroženými ztrátou bydlení.

hostbrno.cz



NENÍ MOŽNÉ BÝT
PROSTĚ JEN ŽENOU
BEZ PŘÍVLASTKŮ?

Sophia Fritz nekompromisně
popisuje stereotypní podoby ženství
a ukazuje, v čem jsou pro ženy,
ale i pro muže a celou společnost
zraňující a škodlivé.

HOST

FESTIVAL

ALFA ŽENY

25. — 27. 4. 2025
Stará radnice Ostrov
& Letohrádek Ostrov

Festival inspirace zaměřený na ženy
podnikající v kulturních a kreativních
odvětvích v Karlovarském kraji.

Celý program najdete na 4kagentura.cz/alfa-zeny

Rozdíly mnohým vyhovovaly



László Andor. Foto emerging-europe.com

Po nástupu Donalda Trumpa čelí Evropská unie výzvám, na které není příliš připravena. S maďarským ekonomem a bývalým eurokomisařem Lászlem Andorem jsme mluvili o krajní pravici, problémech dvojí Evropy, ale také o českém zaostávání za sousedním Polskem.

MATĚJ METELEC

V letech 2010 až 2014, tedy před brexitem a uprchlickou krizí, jste byl evropským komisařem pro zaměstnanost, sociální věci a rovné příležitosti. Jak jste tehdy viděl budoucnost Evropské unie?

To období se z dnešního pohledu jeví optimističtější, než ve skutečnosti bylo. Nezapomínejte, že ještě před brexitem tu byla finanční krize, která vedla k velmi vážné krizi Evropské unie. Česko nezasáhla tak hluboce, protože nebylo a není součástí eurozóny. O té si lidé původně mysleli, že bude v době krize bezpečnějším prostorem, ale opak byl pravda. Proto si Česko, ale také Polsko nebo Maďarsko v krizi vedly o něco lépe a také se jich tolik netýkala polarizace, jež zasáhla země eurozóny. Krize, která je v letech 2010 až 2014 zasáhla, však byla nejen finanční a ekonomická, ale také sociální, protože v mnoha státech stoupala nezaměstnanost a rostla chudoba, a nakonec se stala i politickou.

Dá se mluvit o tom, že v roce 2008 vstoupila EU do krizové etapy, která pak jen měnila svůj tvar a k jejímž projevům lze počítat i brexit?

Myslím, že existuje souvislost mezi ekonomickou krizí a brexitem, protože tehdejší britská vláda premiéra Camerona a ministryně financí Osborna se rozhodla uplatnit v Británii to, čemu říkáme politika škrtů. A prosazovala ji velmi tvrdě, ačkoli ji k tomu nikdo nenutil a byla to výhradně její vlastní iniciativa. Nicméně posléze z ní Cameron a Osborne začali obviňovat Evropskou

unii a také migranty coby obětní beránky. Je pravda, že migrace do Británie byla vysoká, ale počet migrantů ze zemí mimo EU si Britové regulovali zcela sami a nikdo jim neříkal, jak to mají dělat. A v rámci vnitroevropské migrace bylo výhradně jejich rozhodnutím otevřít lidem z nových členských zemí hranice okamžitě – třeba Německo nebo Rakousko čekaly sedm let. Jakkoli si později Britové stěžovali na přistěhovalce z Polska, britská ekonomika z nich v mnoha oblastech výrazně profitovala. To byl zvrácený aspekt debat o brexitu: Britové si stěžovali na něco, z čeho ve skutečnosti těžili.

Jestliže je EU od roku 2008 konstantně zmítána tou nebo onou krizí, lze mluvit o době mezi lety 2004, kdy došlo k přijetí nových zemí, a rokem 2008 jako o zlaté éře?

Rozhodně to byly dobré časy. Až do ekonomické krize byla v Evropě velmi vysoká míra ekonomického růstu. Zpětně ale můžeme vidět, že se tehdy mělo udělat mnohem více pro udržitelnost a také pro sociální soudržnost v nových zemích. Mluvil jsem s několika polskými politiky, kteří byli ve vládě před rokem 2008, a ti vesměs říkali: Byli jsme příliš lehkovážní, mysleli jsme, že z vysokého ekonomického růstu budou mít prospěch všichni, že bohatství nakonec prokape i k těm znevýhodněným, že nemusíme aktivně řešit chudobu. Mezitím rostla jak sociální nerovnost, tak nerovnost mezi různými regiony. Posun k populistické pravici, který od doby velké krize sledujeme, je do značné

míry důsledkem zanedbávání těchto nerovností. Populisté začali slít nejdříve v oblastech, které z tehdejšího růstu moc neměly.

Staré a nové členské země i po více než dvaceti letech dělí takzvaná mzdová železná opona. Vnímá to EU jako problém a dělá dost pro to, aby jej vyřešila?

Rozdíly trvají, protože mnohým vyhovovaly. V postkomunistických zemích, jako jsou Polsko nebo Maďarsko, ale také baltské země, se politika nízkých mezd a nízkých daní stala obsesí. Panovala představa, že tato kombinace je zaručeným receptem na ekonomický růst. Ve většině těchto zemí to byl prostředek k přilákání zahraničních investic. V devadesátých letech, v době ekonomické transformace, byly zahraniční investice považovány za nezbytné pro ekonomický růst. A co měli zahraniční investoři rádi? Nízké daně a nízké mzdy. Tato kombinace byla však zároveň zaručeným receptem na sociální problémy. To si EU uvědomovala jen pomalu, protože zpočátku si i ti, kdo na unijní úrovni vnímali pay gap jako problém, všímali jen pracujících, kteří odcházeli na Západ, kde sice dostávali na místní poměry nízké mzdy, ale stále třikrát vyšší než v zemích, odkud přišli. Neviděli už ale, že když na Východě poroste produktivita, ale mzdy budou stagnovat, znamená to problémy. Trvalo to až do roku 2019, kdy komise vedená Ursulou von der Leyen přišla s legislativním návrhem regulovat minimální mzdu na evropské úrovni.

S Lászllem Andorem o evropských krizích

V roce 2022 došlo ke shodě na metodě, která by měla udávat normy pracovního trhu a Unie přijala direktivu stanovující adekvátní minimální mzdu v jednotlivých státech.

Podobný problém představuje dvojí kvalita potravin. Kumulace těch neřešených rozdílů vyvolává dojem, jako by EU přehlížela, jak velké politické problémy může způsobit, když se občané nových zemí mohou cítit jako druhořadí Evropané... Ten problém má dvě stránky. K tomu, aby mohli obyvatelé Česka nebo Slovenska říct, tato káva je horší než ta, která se pod stejným označením prodává ve Vídni, je potřeba sesbírat velké množství důkazů. A je snadné namítnout, že to není pravda, protože je tu množství trhů, různých balení i produktů. Na druhou stranu spousta lidí v Bruselu, nebo řekněme v západní Evropě, byla přesvědčena, že tyto rozdíly vyřeší samotný trh: až to kupní síla lidí v postkomunistických zemích dovolí, budou si moct koupit stejně kvalitní výrobky jako ti ze západní Evropy. Ve skutečnosti však často šlo nikoli o kupní sílu, ale o místní legislativu na ochranu spotřebitele, která se nesmí bát jít proti zájmům nadnárodních společností, což je velmi obtížné. A netýká se to jen ochrany spotřebitelů, ale také třeba možnosti zakládat odbory. V evropských pobočkách řady japonských nebo korejských společností se tomu brání. Pokud východoevropské země přistupují v rámci vstřícnosti k těmto firmám na to, že odbory nemohou být zakládány, vytvářejí rovněž postavení druhořadých Evropanů.

V posledních letech Čechy zneklidňuje, že je Polsko v řadě oblastí překonává. V čem spočívá polský hospodářský zázrak? V ekonomice žádné zázraky neexistují, všechno má nějaký důvod. V sedmdesátých letech se tehdejšímu polskému prvním tajemníkovi Edwardu Gierekovi podařilo dosáhnout poměrně vysokého růstu. Stalo se tak díky velkým půjčkám, Polsko se velmi zadlužilo a pak přišla Solidarita a stanné právo. V osmdesátých letech byla země v dlouhé depresi a hluboko pod svým potenciálem. V devadesátých letech zažili Poláci tvrdou šokovou terapii, zároveň se jim však podařilo umořit značnou část zahraničního dluhu a získat zahraniční investice. Pokud je tu nějaký prvek zázraku, pak spočívá v tom, že po roce 2008 Polsko téměř nezažilo ekonomickou recesi. Téměř milion Poláků odešel pracovat do zahraničí, ale země dokázala získat potřebné pracovní síly migrací, zejména z Ukrajiny.

V Polsku se také promyšleně a strategicky využívaly fondy EU – v porovnání třeba s Maďarskem, kde se začaly budovat dálnice způsobem, jenž se nazývá public-private partnership, což bylo nákladné a má to podíl na špatném finančním stavu země. Poláci si počkali a na stavbu dálnic využili fondy EU. V Česku se příležitost vykročit k prosperitě promeškala v době Nečasovy vlády, která místo aby využila nabízejících se příležitostí, pořád jen mluvila o šetření. Myslím, že Česká republika dlouho věřila, že je mezi postkomunistickými zeměmi premiantem, měla pocit, že tomu tak bude navždy, a zapomněla investovat do lidského kapitálu. V Česku je například nízká úroveň chudoby, ale přehlíží se, že velmi mnoho lidí žije jen těsně nad její hranicí.

S nástupem Donalda Trumpa čelí Evropa tomu, že se bude muset obejít bez tradičního spojení a garanta bezpečnosti, s jehož

existencí byl spojen proces evropské integrace. Je na to připravena? Myslím, že to může zvládnout, pokud to bude nutné. Jen velmi málo lidí si to přeje, ale pokud Spojené státy skutečně přehodnotí svou další roli ve světě, Evropané se tomu budou muset přizpůsobit. Zvlášť když je zřejmé, že Trumpa a jeho administrativu názory evropských spojenců nezajímají. Je však očividné, že ta transformace bude velmi tvrdá a bolestivá. Což se mimochodem netýká jen EU. „Zvláštní vztah“, který spojoval Velkou Británii se Spojenými státy, bude, pokud vůbec přežije, odlišný. Od dob Margaret Thatcher byla Británie politicky i finančně skoro jedenapadesátým státem USA. Nyní se Britové budou muset rozhodnout, co je pro ně důležitější.

Je řešením evropská armáda, o které se nyní mluví? Doposud se EU spoléhala z hlediska obrany na NATO. Možná se ale v blízké budoucnosti bude muset naopak NATO spoléhat na EU v tom smyslu, že Unie bude muset najít cestu, jak alianci financovat. A pak se bude muset rozhodnout, jakou armádu chce mít. Budou její součástí atomové zbraně? V tom případě bude muset Evropa koupit americká nukleární zařízení na svém území. Tím chci říct, že v Evropě pravděpodobně nepotřebujeme víc atomových zbraní, ale musí se změnit vlastník těch stávajících – pokud budou Američané ochotni se jich zříct. Jestliže si je však budou chtít ponechat, nedává smysl, aby Evropa budovala paralelní nukleární síly, to by bylo absurdní.

Další otázkou je, zda by se měla znovu zavést povinná vojenská služba, pokud jsme přesvědčeni, že jsme opravdu ohrožení. Například Finsko ji nikdy nezrušilo. Problém je, že vnímání ohrožení se může v různých zemích výrazně lišit. V baltských zemích nebo v Polsku, kde po ruském útoku na Ukrajinu v roce 2022 distribuovali jódové tabletky, bude zcela jiné než v jižní Evropě. V Itálii nebo ve Španělsku se málokdo bude obávat, že tam vpadnou Rusové. Evropa dokázala afektivně reagovat, když byla vystavena symetricky vnímané krizi, jakou byl covid. Jak může vypadat asymetrické vnímání krize, jsme viděli po roce 2008: problémy, které mělo Řecko, se netýkaly severních států, a tak pro celoevropské řešení EU neudělala nic. Klíčovou otázkou bude, čím vnímání je to správné. Nejsem si jistý, jestli Putin, který nedokáže aktuálně zcela kontrolovat ani okupovaná ukrajinská území, může příští týden vpadnout do Polska. Ale Poláci se toho nejspíš skutečně obávají. Podle mého názoru je racionální pracovat na kolektivní bezpečnosti, ale to bude vyžadovat také kolektivní financování. A když přijde na toto téma, evropské státy se vždycky ptají, jaký bude národní a jaký evropský podíl. Jisté je, že pokud se Američané stáhnou, měli by vojenské kapacity, a zvlášť ty, jejichž úkolem je bezpečnostní reakce, být více europeizovány.

Pak ovšem může dojít k tomu, že budeme řešit například v Africe nebo na Středním východě situaci, kdy bude potřeba tam vyslat evropský vojenský kontingent. Takové situace mohou nastat, například do oblasti Rudého moře před rokem vyslalo své lodě i Německo. Ale na to není evropská finanční architektura vůbec připravená. EU nemá nijak obří rozpočet, je to asi procento evropského HDP. Španělský ministerský předseda Pedro Sánchez v únoru řekl, že má-li Evropa čelit Trumpovi, měl by se zdvojnásobit. Je však zřejmé, že pokud by měla Evropa pokrýt svou vlastní obranu, zdaleka by to nestačilo. Dokážou-li členské státy dávat na obranu dvě procenta svého HDP a stejnou

částkou by přispěl evropský rozpočet, pak by to mohlo teprve dávat smysl.

V podstatě ve všech evropských volbách v posledních letech rostl význam krajní pravice. Co se stane, když bude tento trend pokračovat a krajní pravice vyhraje i v zemích evropského jádra? Můžeme očekávat dezintegraci EU? To je velmi praktická otázka. Viděli jsme to v posledních letech v řadě zemí, od Itálie přes Rakousko a Nizozemsko až po Švédsko. Tam, kde se tyto kulturně konzervativní strany dostaly k vládě, často ve spojení s umírněnou pravíci, zařízly nejen kulturně progresivní politiku, ale velmi často také politiku sociální. To znamená omezování práv odborů, práva na slušné bydlení, podpory pro chudé. Lze očekávat, že podobnou politiku budou prosazovat i v dalších zemích, kde se jim povede dostat do vlády.

Pokud ale mluvíme o Německu a Francii a potenciálním vítězství krajní pravice, je to daleko širší otázka. Nejde totiž jenom o to, co by prosazovala v domácí politice, ale co by to znamenalo z hlediska EU. Původním cílem francouzské, ale také italské krajní pravice bylo zrušení či opuštění eura a na odpor proti němu se ustavila také německá AfD. Její vzestup poháněl takzvaný welfare šovinismus, tedy představa, že bohaté země si mají udržet svůj sociální stát a jeho výdobytky, kdežto ty chudší mají tvrdě pracovat. Šéfka strany Alice Weidel otevřeně mluvila o „dexitu“, tedy odchodu Německa z EU. To si může dovolit díky poměrnému volebnímu systému v Německu. Marine Le Pen ve Francii by pro zisk prezidentského mandátu musela získat nadpoloviční většinu hlasů, a tak je ve své rétorice opatrnější – musí být přijatelná i pro umírněnou pravici.

Pokud si však představíme katastrofický scénář, kdy máme krajně pravicovou vládu v Německu a krajně pravicovou prezidentku ve Francii, podle mého by to znamenalo začátek konce Evropské unie. Nebo přinejmenším toho, co bylo její podstatou. Patrioti pro Evropu, europarlamentní frakce, kterou založili čeští, rakouští a maďarští politici, říkají, že nejsou proti EU, ale chtějí jí dominovat. Pro Čechy a Maďary je myslím důležitá finanční autonomie, ovšem Rakušané jsou v eurozóně – jejich deklarovaný nepřitelem je migrace a zelená agenda.

Viktor Orbán v mnoha směrech ukázal cestu dalším iliberálním demokratům. Proč se Maďarsko stalo lídrem v posunu evropské politiky ke krajní pravici?

Dá se říct, že v posledních patnácti letech bylo Maďarsko laboratoří krajně pravicové politiky. Jejím významným rysem byla „autokratizace“ – Orbán se dokázal velmi rychle stát autokratem. V roce 2010 získal dvoutřetinovou většinu, díky čemuž se mohl zbavit staré ústavy a zavést novou. To zabetonovalo jeho mocenskou strukturu a na další dekádu a půl se stal doslova nenahraditelným. V zásadě ovládl všechny orgány, které za normálních okolností kontrolují nebo doplňují exekutivu, jako je centrální banka nebo ústavní soud.

Důležité je ptát se, jak mohl Orbán získat většinu, která mu umožnila měnit volební pravidla tak, aby ji už neztratil, a proč se stal tak bezskrupulózním. Odpověď na první otázku zní, že mnoho lidí netušilo, že volí autokratickou vládu. Měli za to, že volí umírněnou konzervativní pravici. Důvodem Orbánova autoritářství je snaha napravit všechno, co podle něj proběhlo v devadesátých letech špatně. Tedy hlavně otevření Maďarska, kvůli němuž byly všechny oblasti tamního hospodářství ovládnuty zahraničním kapitálem. Tím přišly vniveč ambice

mnoha místních představitelů střední třídy, kteří doufali ve vlastní vzestup, ale ve výrobě, finančnictví, médiích a tak dále narazili na představitele zahraničních společností. Jádrem Orbánova projektu je tedy ekonomický nacionalismus a přesun majetku do maďarských rukou. Ostatní témata, jako třeba migrace, slouží jen k odvedení pozornosti. Orbán sice používal až hysterickou protiimigrační rétoriku – ale do Maďarska ve skutečnosti skoro nikdo emigrovat nechtěl. Jakmile se však stal nějaký útok v Německu nebo ve Francii, státní média o tom mluvila, protože tím Orbán dokazoval, že Západ je kvůli přílivu migrantů v úpadku, před nímž jedině on dokáže zemi ochránit.

Je šance, že by se Maďarsko v dohledné době vymanilo z moci Fideszu?

Orbán použil řadu nástrojů, aby tomu zabránil. Například se měnil počet volebních okresů, zejména v Budapešti. Pomohl mu rovněž maďarský volební systém, který upřednostňuje velké strany, hlavně tedy tu největší. Také vždycky našel cestu, jak rozdělit a kontrolovat politickou opozici. Což dává smysl, protože z logiky volebního systému je nutné proti držiteli moci postavit sjednocenou sílu s důvěryhodnými lidry a programem, který dokáže přitáhnout většinu opozičních voličů. To se zatím nepovedlo, při všech volbách od roku 2010 vznikly nové strany, prohrály a zase zanikly. Teď to vypadá, že jsou lidé tímto modelem natolik znechuceni, že budou ochotni se sjednotit za jedinou osobou. Tou je aktuálně Péter Magyar, bývalý člen Fideszu a předseda pseudostrany Respekt a svoboda (Tisza). To je ale také velmi riskantní, protože té jedné osobě se může něco stát, a co potom?

László Andor (nar. 1966) je maďarský ekonom a politik. V letech 2010–2014 byl evropským komisařem pro zaměstnanost, sociální věci a začlenění. V posledním desetiletí vyučoval ekonomii a ekonomickou politiku na univerzitách v Budapešti, Berlíně, Bruselu a Paříži. V současnosti působí jako generální tajemník think tanku Nadace pro evropská progresivní studia (Foundation for European Progressive Studies, FEPS).

Prorok antihumanismu

Temný akcelerationismus Nicka Landa

Rané texty akcelerationistického filosofa Nicka Landa si nekladly menší cíl než rozvrátit osvícenskou a humanistickou tradici. Kyberpunkové vize, filosofické polemiky i polosrozumitelné interpretace zachycují svět zachvácený živelným technologickým rozvojem, jež lidé už nejsou schopni zabrzdit.

JAKUB VANÍČEK

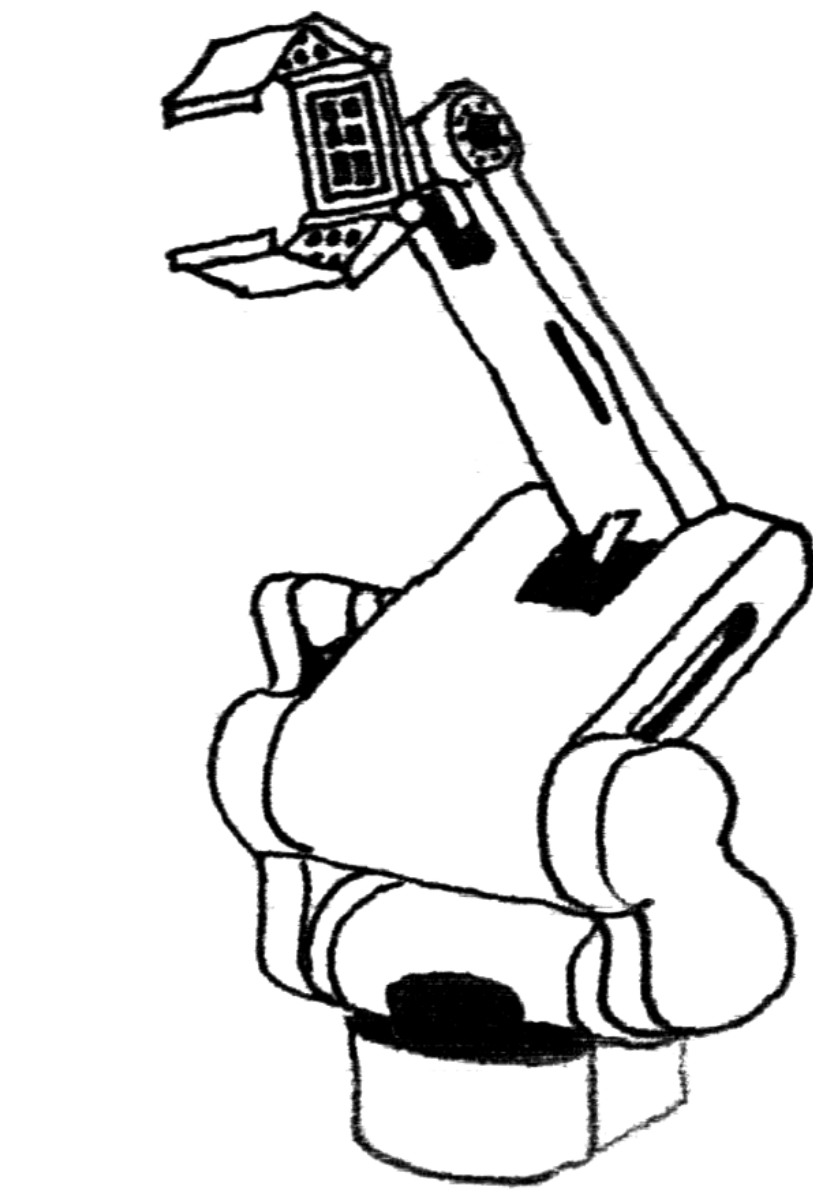
Jsou dobří akcelerationisté, a jsou zlí akcelerationisté. Jsou lidé, kteří stále ještě věří v sílu osvícenství a v rozumné uspořádání společnosti, a proti nim stojí ti, kdo spoléhají na temné stránky rozvoje moderních společností a upínají pozornost k problematickým bodům inovací jako k záruce jediného skutečného rozvoje společnosti. Ti první své antipody osočují z extremismu. A naopak: podle druhých mohou první za to, že společnost uvízla v pastí regulací a neproduktivní mizérie.

A pak jsou také autoři, kteří vytvořili koncepci budoucího světa, aby se později postavili na stranu těch, kdo touží po rozvratu západní společnosti všemi dostupnými prostředky. Tak by asi bylo možné ve zkratce charakterizovat i Nicka Landa (viz A2 č. 6/2016), jehož myšlení představuje soubor *Meltdown a jiné texty 1987–2007*, vydaný slovenským nakladatelstvím Sol Noctis. Jde o překlad anglického výboru *Fanged Noumena* (2011), jehož editory jsou Landovi žáci Robin Mackay a Ray Brassier. České vydání doplňuje předmluva překladatele Ivana Šebesty alias Sebastiana Jahiče. Ten se Landovi věnoval už dříve a na rozdíl od obou anglických editorů se pokouší jeho myšlení zachytit v teritoriu současné politické situace. Že nepůjde o jednoduché zhodnocení, je zřejmé – tím spíše, že tento pokus podniká vydavatel kontroverzních publikací, který pro jistotu čtenáře upozorňuje, že ani on, ani nakladatelství se s Landovými konsekvencemi nijak nezotožňuje.

Pokrok bez lidí

Nicka Landa předchází pověst spisovatele, který v interakci s tím nejhorším, co bylo schopno vyprodukovat Silicon Valley, vymyslel koncept pokroku bez lidí. Je však nutné podotknout (a pro obeznámené s Landovým dílem zopakovat), že texty zahrnuté do výboru dobou svého vzniku spadají do etapy před vydáním Landova spisu *The Dark Enlightenment* (Temné osvícenství, 2013), který pravděpodobně ovlivňuje i nynější politické síly v USA. V aktuálně vydané knize není nic z toho, co později učinilo Landa předním stoupencem neoreakcionářských hnutí. Daleko spíše než o politický manifest jde o ukázkou psaní, které se nechává vést sebou samým. Na jedné straně zde najdeme víceméně typickou akademickou studii o Kantově myšlení, na straně druhé umělecké performance.

Landova analýza Kantova myšlení je vedena směrem ke koloniálnímu podmanění alterity: „Jeho první *Kritika* koresponduje s přivlastňovací ekonomikou či komodifikací, druhá s imperiální jurisdikcí a třetí s vedením války na okrajích globálního systému, jež dosud vzdorují svému podřízení se trhu a administraci.“ Kantův kategorický imperativ je pro Landa monologem kolonialistického rozumu. Dokážu si představit, že akademický filosof při čtení tohoto textu upadá do zoufalství; a stejně tak se najde čtenář, jemuž budou taková tvrzení silně konvenovat s historickými milníky moderních imperiálních společností. Tak nebo onak, jako vstup do Landova



Ilustrace Františka Iblůva

uvažování je tento text vybrán na jedničku – a to především proto, že jeho rozvratný potenciál je formulován v žánrových hranicích filosofické studie a zároveň jsou zde patrné náběhy k pozdějším Landovým úvahám.

Kyberpunk

Výbor ovšem Nicka Landa představuje nejen jako svérázného myslitele, ale i jako literáta pohybujícího se na linii mezi interpretací a básnickou tvorbou. Jak kniha postupuje, způsob, jakým Land zpracovává svá témata, se stává autonomním uměleckým projevem. Terminologie, již částečně převzal z díla Deleuze a Guattariho, se vrství v labyrintických formulacích. Land se cyklicky vrací k některým teoretickým koncepcím (nejčastěji asi k tělu bez orgánů, které je podle něj nejpřílehavějším obrazem kapitalismu), ale do své jazykové hry vtahuje i citace z dnes už kultovních románů a filmů a využívá jejich interpretace k tomu, aby postupně budoval představu světa zachváceného nezakroceným technologickým rozvojem, jež už není schopna zastavit žádná lidská aktivita. Některé eseje se tak stávají pandámem ke kyberpunkovým románům a jsou zahaleny v atmosféře známé z kultovních filmů tohoto žánru. Jejich autor tak může připomínat šíleného filosofa, který ze sebe chrlí koktejl polosrozumitelných obrátů a násilných, antihumánních tvrzení.

Zůstaneme-li u naší vlastní skutečnosti, jež se čím dál úžeji váže k AI technologiím, můžeme si pisatele představit nikoli jako proroka, který zahlédl cosi z budoucnosti, ale i jako světotvůrce. Vzhledem k nynějšímu rychlému rozvoji digitálních nástrojů a postupnému dosahování digitální singularity či obecné strojové inteligence, se jeho popis (anebo spíše vize?) kapitalismu a technologií jeví jako o dost přesnější, než jak je známe z textů naivních akcelerationistů blouznících

o všeobecně prospěšných technologických inovacích směřujících k sociálně citlivějšímu uspořádání společnosti.

Ve smyčce kontroverzí

Ačkoliv Land občas připomíná, že si chce udržet politicky nestrannou pozici, jeho popírání přínosů humanistické politiky z něj činí z pohledu západní tradice nepřijatelnou postavu. Jeho fascinace technologií neuhýbá ani před nezamýšlenými důsledky, které „odsunou lidstvo na druhou kolej“ a stanou se tak vehikulem skutečné technologické i společenské inovace. Tento jeho současný postoj, kolem něhož se utahuje smyčka kontroverzí, je ovšem dobré korigovat postuláty rozestětými v nově přeloženém výboru. S největší pravděpodobností úzce souvisí i s žánrovým rámcem jeho psaní, jakkoli některé pasáže mohou navazovat dojem programového manifestu.

A pokud by se mělo říct, že Land poskytuje intelektuální zázemí pro lidi spojené s digitálními korporáty a nabízí jim „kyberfeudální“ řešení nebo že jeho úvahy mohou vést k dehumanizaci a ospravedlňování autoritářských režimů, pak je zcela namístě připomenout, že jeho svéráznou interpretací těla bez orgánů lze postihnout transformaci politického režimu, do něhož své prostředky vložili oligarchové a jejich téměř všemocné korporace. Proces deteritorializace a následné reteritorializace v taktu abstraktního Stroje byl očividně započat. A to je také nakonec důvod, proč Landa číst, anebo jinak: proč ho studovat. Nikoli kvůli sympatiím či antipatiím, ale pro jeho schopnost psát tak, aby se koncepce propisovaly do naší současnosti.

Autor je nakladatel a antikvář.

Nick Land: *Meltdown a jiné texty 1987–2007*.

Přeložil Ivan Šebesta. Sol noctis, Zvolen 2025, 352 stran.

ULTIMÁTUM

Odvážné ministerstvo

MIROSLAV PATRIK

Podle plánu Fialovy vlády se v letech 2029 až 2036 má stavět první ze dvou nových jaderných bloků v Dukovanech za nejméně 200 miliard korun. Vláda již v červenci 2024 vybrala jihokorejskou firmu KHNP, která má reaktor o výkonu 1 200 megawatt vytvořit, a na konci dubna 2025 se má podepsat smlouva o jeho výstavbě.

Procesně je aktuální stav takový, že Elektrárna Dukovany II po třech a půl letech čekání získala letos v únoru od ministerstva průmyslu a obchodu dvě pravomocná územní rozhodnutí – pro výstavbu jaderného bloku a přeložek silnic II. a III. třídy v jeho okolí. Obou řízení se účastnilo i šest českých a čtyři rakouské spolky a například Děti Země už v polovině dubna proti oběma rozhodnutím zaslaly žaloby. Nicméně podle usnesení Sobotkovy vlády z října 2017 se nejprve musí postavit osm obchvatů obcí a měst mezi Týncem nad Labem a Dukovany, a to včetně Třebíče, aby se velkoobjemové a těžké části jaderného bloku do Dukovan vůbec dostaly.

Slabým bodem tohoto plánu se tak zdá být město Třebíč, kde se místo velkého obchvatu, vedeného převážně po polích a mimo obytné území a přírodně-rekreační část města, narychlo prosazuje nový průtah přes jižní část města. Má stát asi 5,6 miliardy korun, což je třikrát víc, než je obvyklá cena. Výstavba má proběhnout mezi dubnem 2026 a prosincem 2029, aby byl průtah hotový dříve, než se začne stavět jaderný blok. Jenže proti územnímu rozhodnutí z poloviny loňského srpna se odvolaly čtyři spolky a dvanáct občanů. O jejich odvolání by mělo do konce letošního roku rozhodnout ministerstvo dopravy. Avšak Krajský soud v Brně na konci srpna 2024 zrušil rozhodnutí ministerstva životního prostředí a krajského úřadu v Jihlavě o povolení škodlivého zásahu do biotopů dvaceti šesti zvláště chráněných druhů živočichů, takže řízení probíhá znovu. Bez nového rozhodnutí nelze stavbu pravomocně umístit.

Ministerstvo životního prostředí následně na konci letošního března na základě námitek spolků a občanů zrušilo souhlasné stanovisko EIA, které loni v lednu vydal krajský úřad v Jihlavě. U šesti uložených podmínek se totiž zjistilo, že nesplňují požadavky na objektivní a odborné vyhodnocení vlivů silnice na životní prostředí. A opět, bez nového stanoviska EIA nelze průtah pravomocně umístit...

Rozhodnutí je překvapující o to víc, že u silniční stavby tak silně prosazované vládami, krajskými i městskými politiky je takto odvážný postup ministerstva zřídka k vidění. Zrušit stanovisko EIA je totiž prakticky nemožné. Soudy sice už na základě žalob zvládly některá stanoviska EIA změnit, ale nikoliv je zrušit.

Vláda má tedy problém. Její plán na zahájení výstavby nového průtahu Třebíčí přesně za rok je nereálný, neboť chybí povolení ke škodlivému zásahu do cenných biotopů, chybí stanovisko EIA, chybí pravomocné územní rozhodnutí a stavební řízení nebylo ani zahájeno. Stačilo přitom, aby spolky a občané důsledně upozorňovali na nezákonné a zbrklé rozhodování státu. Z přípravy trebičského průtahu tak mnoho nezbylo.



Jiří Riessler, Petra Fraňková
Oneiroboros
Malvern 2024, 71 s.

Druhá kniha spisovatele Jiřího Riesslera a ilustrátorky Petry Fraňkové začíná popisem šedivého světa, který podléhá kouzlům a lze z něj sledovat svět lidí. Žijí v něm tři draci a s nimi i jejich matky, lidské ženy, které byly v různých dobách historie obětovány otevírajícím se portálům. Dění v paralelním světě, připomínajícím sen, se vzpírá běžným zákonům existence, ale neustále se vztahuje k nedostupnému skutečnému světu, v němž je možné zažít dosud nepoznané, třeba emoce, bolest, hlad nebo smrt. Jinotajný text je plný podobenství, fantastických stvoření a rozmanitých historických, náboženských a mytologických motivů. Nejde však o fantasy – s žánrovou literaturou má příběh společné jen dílčí prvky. Spíše se jedná o borgesovský (nebo ajvazovský) ponor do alternativní reality, která funguje podle vlastních pravidel a součástí různých prostředí a kultur v ní vstupují do eklektického děje, jenž se snaží ohledávat vlastní limity. Zároveň můžeme příběh chápat jako povedený imaginativní koncept toho, jak by mohla fungovat realita před životem nebo po něm, případně mimo zákony časoprostorového kontinua. Z sedavého nekonečna se dostaneme i do skutečného světa, kde opět vidíme neměnnost a marnost, tentokrát však vztážené k lidskému údělu. Je to totiž překvapivé i próza reflektující současnost. Ta je tu nepřekvapivě nahlížena z titánského hlediska, v němž se počátek civilizace rovná jejímu zániku. Oneiroboros je neobyčejný literární zjev, který má jedno společné s mytologickým bezčasím: jako by nepocházel z našich končin ani časů.

Karel Kouba



Pavla Horáková
Okno na západ
Argo 2025, 256 s.

V roce 2008 spustila Česká televize jeden ze svých divácky nejúspěšnějších cyklů – Retro. Na tento pořad navázaly tři knihy, nespočet výstav a nakonec nový román Petry Horákové Okno na západ. Ačkoliv původním a autorkou deklarovaným záměrem knihy bylo upozornit na složitost života za pozdního socialismu (v kontextu opakovaných výkřiků o tom, jak byl před rokem 1989 „svět ještě v pořádku“), dopadlo to jinak – Okno na západ je spíš nekonečným výčtem rekvizit, jež běžného občana obklopovaly v druhé polovině osmdesátých let. Horáková se pokouší přiblížit předrevoluční léta pohledem dvou protagonistů z pražského sídliště poblíž letiště, odkud odlétají spoje i na mnohými idealizovaný Západ. Zhruba patnáctiletý David vypráví z vlastní perspektivy, zatímco život jeho sousedky a spolužačky Marty je podáván ve třetí osobě. Oba hlasy však znějí sterilně, jako výklad unavené průvodkyně regionálního muzea: „Politickéjch vtipů koluje strašně moc a jsou dobré. Zajímalo by mě, kdo je vymejšlí.“ Který puberták by taková slova pronesl? Někdy se zdá, jako by se autorka snažila vysvětlit dobu socialismu někomu, kdo strávil posledních sto let v umělém spánku. Čtenář si sice může zavzpomínat na cěčka, verzatilk, ručně pletené kousavé svetry, touhu po pravých džínách a pomfritech z fastfoodu Arbat na Příkopě, ale o vnitřním světě postav se nedozví nic. Takové zobrazení pozdní normalizace nikoho nepostraší. Spíš podobně jako zmíněný televizní cyklus nebo retro týdny v Lidlu buduje další pomník době před listopadem 1989.

Olga Pavlova



Ursula K. Le Guin
Nespoutaní
Přeložil Jakub Němeček
Laser 2024, 464 s.

„Tato kniha je nemastná neslaná, chybí ji zápleтка,“ píše se v lakonické recenzi Nespoutaných na nejmenované internetové knižní databázi. Ačkoli jde o hodnocení velmi nevstřícné, zčásti je oprávněné. Knize skutečně chybí zápleтка, aspoň ve smyslu tradiční výstavby děje směřující od expozice přes krizi ke katarzi. Podobně jako v Levé ruce tmy i zde Le Guin předkládá čtenáři spíše než zápletku situaci, která umožňuje rozehrát konfrontaci radikálně odlišných pohledů na svět. Nespoutaní jsou ale o poznání méně dramatickým dílem, a tak občas působí nikoli jako román, ale jako imaginativní lecke z politické filosofie. Geniální fyzik Ševек se přesouvá z anarchistické společnosti na Anarresu, nehostinném měsíci planety Urras, do urraského kapitalistického státu A-Lo. Hledá větší badatelskou svobodu a možnost myslet mimo schémata kolektivistického Anarresu. Kapitalistická a sexistická společnost v A-Lo jej ale záhy odpuzuje daleko víc než anarreská rigidnost. Ačkoli Le Guin v předmluvě k vydání z roku 2017 napsala, že chtěla vytvořit „anarchistickou utopii“, kniha není utopickým textem v pravém slova smyslu. Prostřednictvím Ševeka americká spisovatelka rozvíjí kritiku kapitalistické i anarchistické společnosti zároveň. Nejutopičtější je nakonec sám hrdina, který věří v anarchistické ideály, ale vidí i jejich stinné stránky a je ochoten vůči nim revoltovat. Nespoutaní by mohli být jistě kratší a jako román občas klopýtají, ukazují však, jak fantastická literatura dokáže rozvíjet politickou imaginaci.

Matěj Metelec



James Hillman
Duše a sebevražda
Přeložil Rudolf Starý
Malvern 2024, 168 s.

Fenomémem sebevraždy se zabývá medicína, právo, sociologie i teologie. Společná je jim tradičně vůle sebevraždám nějakým způsobem bránit – třeba ve Velké Británii byla až do roku 1961 dobrovolná smrt považována za těžký zločin. Pro psychologa Jamese Hillmana, autora publikace Duše a sebevražda, však tento jev nemá objektivní charakter a náš vztah k němu nemůže určovat prevence, nýbrž otevřenost vůči zkušenosti. Sebevražda je totiž výrazem duševního života – ostatně ani nesmrtelnost není pro psyché hotový fakt, podobně jako smrt nemusí představovat definitivní konec. Hillmanova studie klade naléhavé otázky a přináší podnětný materiál k úvahám. Autor odmítá „antipsychologickou“ léčbu v podání moderní medicíny a psychiatrie, které se podle něj vážně prohřešují vůči duši; zajímá ho smysl, nikoli kauzalita. Nemoc a zdraví jsou relativní klasifikace a ustálené vzorce hodnot a cílů bývají problematické. Podle Hillmana platí, že „každá smrt je sebevražda“, a analytik se musí řídit zásadou „neškodit duši“, neboť ta často dobře ví, co chce: „Rozum je možné nahradit strojem, ale duši nikoli.“ Suicidium může být logickým východiskem cesty, nikoli prohrou a katastrofou. V psychoterapii jde o jedince, nikoli o pojem. Hillmanovo pojetí duše a jejich vztahů je podobně jako v jeho dalších knihách velmi subtilní a přesvědčivé, ovšem zdá se, že proces hlubinné analýzy a roli analytika až příliš absolutizuje – existují jistě i jiné nástroje (sebe)poznání.

Jiří Zizler



Z rockera vrahem
(De rockstar à tueur: Le cas Cantat)
Réžie Karine Dusfour, Francie, 2025, 3 epizody
Premiéra na Netflixu 27. 3. 2025

Když Bertrand Cantat, frontman populární rockové kapely Noir Desir, nahlásil, že v hotelovém pokoji leží jeho přítelkyně Marie Trintignant s vážným zraněním, zprvu se zdálo, že jde o nehodu. Milenci se údajně v intoxikovaném stavu pohádali, Cantat herečku několikrát udeřil, ona upadla a zranila se o topení. Zpěvákova přítelkyně nicméně o šest dní později zraněním podlehla a následující vyšetřování odhalilo, že věci se odehrály poněkud jinak. Třídílný francouzský dokument z produkce Netflixu nazvaný Z rockera vrahem postupně rozkrývá pozadí případu a toxickou osobnost slavného zpěváka. Ačkoli název naznačuje, že snímek bude hlavně o Cantatovi, více pozornosti je nakonec věnováno tragickému osudu Marie Trintignant a také rockerově manželce Krisztině Rády. Podobně jako Cantat mlžil ohledně svého násilnického chování vedoucího k smrti Marie Trintignant, i dokument v režii Karine Dusfour vykresluje zpěvákovy povahové rysy jen v náznacích. Cenný není jakožto rozbor uvažování chorobného žárlivce, ale spíše díky zachycení širších souvislostí případu, za který si nakonec Cantat odseděl pouhé čtyři roky. Je děsivé sledovat momenty ze soudní síně, kdy je zřejmé, že zpěvákovi jeho hvězdný status neustále sloužil jako nepřiznaná polehčující okolnost. Tvůrci se tak mezi řádky zamýšlejí nad rolí médií v podobných kauzách i nad limity trestního práva, které stále ještě uznává obstarožní kategorii zločinu z vášně. I tak by ale seriálu o celkové délce pouhých dvou hodin prospěla výrazně kratší stopáž.

Tomáš Stejskal



Kristýna Gajdošová, Barbora Ilíč
Enter the Collective
Galerie TIC, Brno, 9. 4. – 24. 5. 2025

Nevelká místnost v přízemí brněnské galerie TIC je přibližně v polovině přehrazena modelem větrné turbíny, jejíž ostré lopatky se zarývají do bílých stěn. Když ji obejdete, abyste se přiblížili videu, které září na protější stěně, uvnitř konstrukce objevíte monitor, na kterém běží další krátký film. Výstava Enter the Collective se vyjevuje postupně, ve vrstvách a narážkách – obě videa se prolínají tak, že v podstatě tvoří celek. V jakýchsi záběrech ze zákulisí se seznamujeme s autorkami, které cestou po dálnici rozebírají, o čem vlastně bude performance, kterou se vydaly se štábem natočit. Mluví o svém prvním filmu, který konečně bude něčím víc než jen dalším videem do galerie, a o šanci na úspěch, již je potřeba využít. Gajdošová s Ilíč ústy svých alter eg narážejí na téma, které se v prostředí umělecké scény neustále objevuje: jak provokovat a zaujmout, aniž by člověk překročil hranici přijatelného? Bude ironické video, ve kterém si umělkyně při pokusu o antifosilní performanci pomaže obličej uhlím a nechtěně tak divákům připomene blackface, uměleckou komunitou vnímáno jako sebereflexivní humor s narážkou na Vladimíra Turnera, nebo už je to „too much“? Finální krátký film, ve kterém postavy v parukách bloudí nočním polem pod větrnými elektrárnami, může být na první pohled komicky „marný“, nicméně jeho lynchovská nálada odráží pocity skryté za humorem, kterým se snažíme vyrovnat s realitou současného umění. Je však možné udržet si tento záblesk upřímnosti déle než jen pár vteřin?

David Bláha



Jan Mikulášek, Lenka Veverková
Příliš krátká telomera
Divadlo Pod Palmovkou, Praha, psáno z reprízy
11. 4. 2025

Znáte ten pocit, když vám krásná tvář na sociálních sítích tvrdí, že za únavu můžou vaše mitochondrie? Kolik času, peněz a energie je člověk ochoten obětovat za iluzi zpomalení stárnutí? A je skutečně řešením ledová sprcha, adaptogeny a krevní testy na míru, nebo je to jen další forma marketingu, který nás ujišťuje, že bez těchto věcí jsme nedostateční? A jaké hranice při uspokojování lidské touhy po dlouhověkosti, kráse a zdraví jsou schopni překročit farmaceutické firmy a samozvaní léčitelé? Příliš krátká telomera v režii Jana Mikuláška vypráví o lidské marnivosti a moderních způsobech jejího zpeněžení. V ironické koláži se spojují popkulturní odkazy, nadsázka a parodie na současné trendy. Inscenace je krátká, ale o to intenzivnější (při větší délce by rozhodně nefungovala). V rychlém střihu se tu objevuje široká škála postav, od šarlatánů a vlivných guruů po zmatené klienty klinik dlouhověkosti a bezpáteřné vědecké pracovníky. Ztvárňují je herci Barbora Kubátová a Jakub Albrecht. Především Kubátová přitom dokáže skvěle balancovat mezi přirozeným komediálním talentem a jemným realistickým ztvárněním. Mikuláškova inscenace není jen výsměchem trendům, ale i připomínkou toho, jak snadno se zdraví a péče o tělo mění v ideologii a jak rychle se naděje hraničící s naivitou stává zbožím – ať už ve formě drahých doplňků stravy, nebo exkluzivních procedur, které slibují záznaky a ujišťují nás, že tělo není nic jiného než neustále vylepšovaný projekt.

Olga Pavlova



Keeley Forsyth & Matthew Bourne
Hand to Mouth
EP, FatCat Records 2025

Oldhamská zpěvačka Keeley Forsyth, která koncem dubna vystoupí v Praze, narazila na dílo Matthewa Bournea při poslechu pořadu Late Junction na BBC Radio 3. Když zjistila, že žije kousek od jejího domova v severoanglickém Harrogate, poslala mu několik demo nahrávek. Zpátky jí přišly soubory s nahranými instrumentálními pasážemi. Slovo dalo slovo a Bourne se stal společně s producentem Rossem Downsem stálou součástí jejího hudebního projektu. EP Hand to Mouth vyšlo u nezávislého labelu FatCat Records, který vydával například Sigur Rós nebo Animal Collective. Kolaborativní nahrávka Forsyth a Bournea je symbolickou poctou jejich šestileté spolupráci. Její sonický svět je stále hluboce zakořeněný v temné krajině yorkshirských vřesovišť a opuštěných průmyslových oblastí. Klavír a cello v rukou Bournea stejně jako zpěv Forsyth ale působí obnaženěji. Zpěvaččin soprán, ovlivněný operní technikou, v sobě nese znepokojivé bezčasí, které způsobuje, že šest skladeb na EP jako by nemělo začátek ani konec. Ve skladbě Anxietý vytváří Bourne pomocí klavírního tremola zvukově komplexní, pevnou půdu pro rezonantní, hrdelní vokály. Úsporné, ale imaginativní texty Adriana Shawa i samotné Forsyth by se mohly odehrávat v jakémsi opuštěném městě, kde se za orosenými okenicemi míhají obrysy postav, jež touží po lidské blízkosti. „Dívám se, jak sníh maluje sníh / Nebe si najde svou hloubku / Mé prsty jsou proti sněhu / Víím, že se ztrácím,“ zpívá Forsyth v tracku Rain, kde harmonie klavíru a cella odkrývá děsivou a absurdní tvář melancholie.

Julia Pátá

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2025

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 1250 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 329 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 2124 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Byla to fascinující podívaná. Stárnoucí hokejový bard Alexandr Ovečkin letos sázel gól za gólem a celá severoamerická NHL dychtivě čekala, kdy pokoří střelecký rekord legendárního Waynea Gretzkého. Doprovázel to nejbrutálnější kýč, jaký si dovedete představit. Týmový maskot během sezony obsluhoval nafukovací číselník, a jak se blížilo překonání rekordu, k plyšovému orlovi se připojili nejvyšší pohlavíři soutěže i sám Gretzky a osobně na stadionech vyhlíželi zlomový okamžik.

Oslavy nenechaly v klidu strážce morálního pořádku v čele s Dominikem Haškem. Celá maškaráda podle nich prospěla v první řadě Vladimíru Putinovi. Čeští sportovní komentátoři se tak horlivě předháněli v tom, kdo ruskému kanonýrovi víc naloží, až měl člověk pocit, že nestřílí pukem v NHL, ale olovem na Ukrajině. Hlavní příčinou negativních postojů k Ovečkinovi je jeho profilová fotka na instagramu, na níž pózuje s ruským prezidentem. Fakt, že hráč fotografii nevyměnil, novináři interpretují jako jeho souhlas s Putinovou politikou. Ovečkin se sice vyjádřil, že chce mír, a dalším komentářům se vyhýbá, přesto ho mnozí neváhají označit za hlavní ideologický nástroj ruského režimu. Je fascinující, když taková kritika zaznívá ze země, která nákupem ruského plynu nepřímo pomáhala financovat Putinovo válečné tažení.

Ovečkinofobie odhaluje naše pokrytectví, pokud jde o vztah sportu a politiky. Když se

nám to hodí, tvrdíme, že politika do sportu nepatří, jindy ale po sportovcích vyžadujeme jasné politické stanovisko a upíráme jim právo svobodně se rozhodnout, zda se budou k politice vyjadřovat, či nikoli. Škoda, že Hašek nebyl tak angažovaný v době, kdy – pár let po ruské anexi Jižní Osetie – hrával v Rusku. Tehdy ale přece politika na ledovou plochu ještě nepatřila.

Vojtěch Ondráček

Luhačovice jsou proslulé svými lázněmi a minerálními prameny. Vedení města lázeňským službám podřizuje, co může, vydělávat se přece musí. Místní však scházejí na úbytě. Luhačovický zámek ve starousedlické části obce restituovali Serényiové a uzavřeli ho veřejnosti stejně jako zámecký park. A co nestihla zničit šlechta, dokonal lid se svými automobily. Ale lkát nad tím, že v celé obytné čtvrti chybějí přechody pro chodce, by ve světě, který ovládají motoristé, byl pláč na nesprávném hrobě.

To lázně jsou, panečku, jiný svět: lázeňští hosté ukusují poplatky, městští strážníci vesele rozdávají lístky za špatné parkování a všichni se tváří, že jsou ohromně důležití. Moje Luhačovice jsou poněkud jiné než ty, které J. A. Pitínský okouzleně vylíčil v povídkovém souboru Domácí potřeby. I slavný divadelní režisér nicméně v rozhovoru s Janem Němcem (Host č. 2/2025) říká: „Přes všechnu dobrou snahu je to tu takové trochu deklasované, nejisté místo, odkud mladí spíše utíkají. Není tu už taková vroucnost, někde uvnitř je to tu čímsi zkažené.“

Snad aby městečko sevřené v údolí na pomezí Valašska a Slovácka dostalo své poloze „mezi“, spojuje v sobě počátek českého kapitalistického realismu s jeho pozdní fází. V malebných kulisách se v postmoderním duchu odehrávají scény vyložené devadesátkové. Slivovice se už pálí málo, ale pálit se dají i jiné věci. Začátkem dubna dva maskovaní muži během polední pauzy vybilili zlatnictví v centru města, autem frnkli do lesa, zapálili ho (auto, ne les) a zem se po nich slehla. Tož takhle si tam žijou. Není divu, že luhačovický turistický portál vyzývá: „Naplánujte si vaši příští dovolenou. Objevte krásu Luhačovic.“

Otakar Bureš

Před časem se na Ádvojku obrátil jeden čtenář s žádostí o radu, koho volit v podzimních parlamentních volbách. „ODS, TOP 09 a KDU-ČSL prokázaly absolutní neschopnost vládnout či jakkoli reagovat na současné výzvy. ANO je Babiš, děkuju, nechci. Bizár jako SPD, KSČM či Motoristé ani nezmiňuji. Bohužel STAN, Piráti či Socdem jsou pro mě dost diskutabilní. Zelení živoří. (...) Prosím, poradte mi, jakkoli. A když ne koho volit, tak jestli mám někam jít, něco rozbít, něco napsat, něco odnést... nevím.“ Upřímně? Taky nevím. Jediné, co vím, je to, že sám jsem u voleb nebyl drahé let – a ničemu to zřejmě nepomohlo ani neuškodilo.

V knize Václava Magida Malá encyklopedie nepatřičností (2019) jsem nedávno našel text, který by se dal vztáhnout i ke krizi zastupitelské demokracie: „V domácnosti stejně jako ve společnosti je nejučinnějším motorem změny

strategie ‚čím hůře, tím lépe‘ neboli ‚tak špatně, že se už musí něco stát‘. Zdá se vám, že nějaká věc sice jakžtakž plní svůj účel, ale už nefunguje na sto procent? Nebo funguje dobře a jenom se vám nelíbí? Zničte ji úplně, aby už fungovat nemohla! Určitě se pak najde někdo, komu nezbude nic jiného než zajistit její výměnu.“ Text se tváří jako návod, hlavní problém ovšem zůstává: kdo se stane agentem změny a jak ji provede?

Jestli budou nadcházející volby něčím výjimečné, tak podle všeho tím, že nikdy po roce 1989 nebylo do urn vhozeno tolik negativně motivovaných hlasů, kolik se jich dá očekávat letos. Pravděpodobně výrazná většina hlasů pro současnou vládní koalici nebude výrazem souhlasu s tím, jak vládla, ale projevem odporu k Andreji Babišovi. A stejně tak předpokládaný volební úspěch hnutí ANO bude do značné míry výsledkem nespokojenosti se současným kabinetem. Velká část voličů z obou táborů přitom bude volit nejenom proti svým politickým nepřítelům, ale zároveň i proti vlastním zájmům.

Za Ádvojku mluvit nemůžu (a nechci), ale sám za sebe radím všem: neříďte se nenávistí ani falešným pocitem odpovědnosti a nebuďte masochisti. Zkuste tentokrát volit podle svého přesvědčení a bez ohledu na to, že váš hlas může propadnout. A není-li tu strana, se kterou doopravdy souzníte, radši k volbám nechoďte. A když ani tohle k ničemu nepovede, bude načase začít vážně uvažovat o tom, zda něco nerozbít.

Jan Klamm