

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
2. 7. 2014 ROČNÍK X
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

14

SERIÁLY

LETNÍ LITERÁRNÍ PŘÍLOHA:
současná americká povídka

nový román Milana Kundery
eseje George Orwella
revoluční melancholie skupiny Planety
třicet let od smrti Michela Foucaulta

Ilustrace Martin Kubát, 2014
ISSN 1803-6635



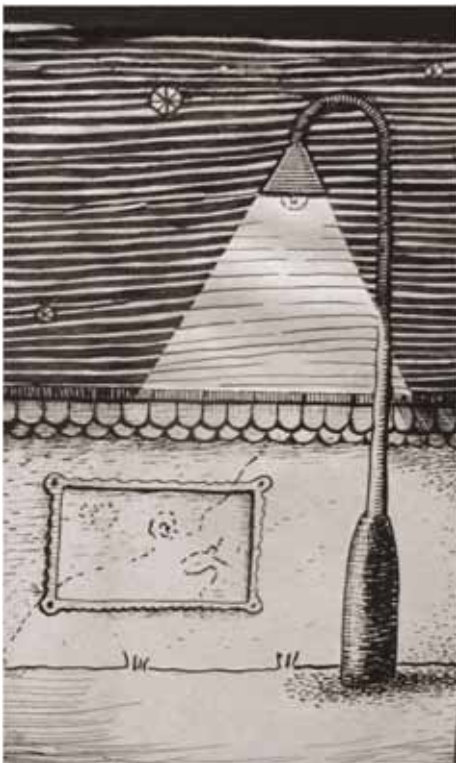
Antikapitalistická pravice?

ONDŘEJ LÁNSKÝ
LUKÁŠ MATOŠKA

Citujme úvodem část snad až antikapitalisticky znějící petice, jež požaduje mimo jiné „účinná pravidla zabraňující koncentraci vlastnictví v oblasti médií a reklamy; garanci nezávislosti dohledových orgánů (mediálních rad) na politické moci; definici střetu zájmů, která mediálním magnátům zabrání zastávat vysoké politické funkce“. Hádali bychom, že k této evropské petiční iniciativě se v tuzemsku přihlásily levicové strany. Připojila se však pravicová TOP 09. Patrně se tak vymezila proti hnutí ANO a jmenovitě vůči osobě Andreje Babiše. Dokonce i novopečené médium Echo24, spojované s Miroslavem Kalouskem, prý chce „být protiváhou oligarchizovaným českým médiím“.

„My hájíme politiku jako takovou. Demokratickou politiku. Nikoli manažerskou antipolitiku,“ těmito slovy se zase od Babiše distancoval předseda občanských demokratů Petr Fiala. Tentýž Fiala, který ještě jako ministr školství po Josefu Dobešovi převzal štafetu v prosazování manažerizace vysokých škol. Můžeme podobné výroky přejít jako farizejské, utilitární. Jistě, nelze přece věřit bývalým koaličním stranám Nečasovy vlády, které realizovaly neoliberální politiku v zájmu korporací, že myslí svůj nynější boj proti oligarchii vážně. Zvažme však i jinou možnost: za těmito výroky se skrývá korektní analýza dané ideologické situace na české politické scéně a potažmo dobře uvážená volba odpovídajících rétorických praktik. Za vším hledej marketing, poznamenal by cynik.

Činovníci pravicové opozice se tváří naoko antimonopolně, ba místy až antikapitalisticky, když nám ustaraně připomínají, že Babišův monopol a koncentrace moci v jeho rukou ohrožují drobné živnostníky a tím i samu demokracii. Překvapivě méně často v posledních měsících od představitelů TOP 09 a ODS slýcháme, co pěli unisono před sněmovními volbami, totiž že Babiš je nepřijatelný jako bývalý agent StB. Že výroky o Babišově minulosti mohou jako bájný



Kresba Eliška Plyš

fénix kdykoli v plné síle povstat z popela, či lépe řečeno z tlumeného brblání antikomunistů, nevylučujeme. Nicméně to spíše vypadá, jako by si pravicová opozice, soudě podle její aktuální rétoriky, velmi dobře uvědomovala, že na antikomunistické rétorice opoziční argumentaci postavit jednoduše nelze. Zamlžovat současné problémy tím, co se dělo za minulého režimu, totiž není možné se stejnou věrohodností donekonečna a stejně tak nelze trvale nadřazovat nespravedlnosti minulosti nespravedlnostem současnosti.

Zatímco tedy pravice změněné situaci porozuměla, levice úpadek přinejmenším dominantní větve antikomunismu ve prospěch levicového výkladu krize využít nedokázala. Řečeno s nadsázkou: pravice pochopila dříve než levice, že antikomunismus je pasé. Sociální demokracie promarnila

okamžik, kdy mohla přejít do ofenzivy například zrušením bohumínského usnesení či formulováním autenticky levicové agendy, a komunisté jako v současnosti jediná parlamentní levicová opozice nyní buď pro jistotu nejsou slyšet, anebo nejsou s to kapitalismus nepokrytě a tvrdě kritizovat. Je to další variace na staré dobré levicové téma zvané „ujel nám vlak“. V nejnovější epizodě tohoto neslavného seriálu, jehož scénář i režii mají v rukou sociální demokraté, je leitmotivem provozování neoliberální politiky s hyperkapitalistou Babišem (skoro) v čele. Pravice, vládní i opoziční, se může smát a taky se směje. Již téměř třicet let má navrch v určování hranic myslitelného v politice.

Příkladem budiž třeba nešťastná finanční ústava, nástroj omezující pravomoci volených zástupců a vlády podle imperativu škrtej a splácej. Jde o jeden z nejnebezpečnějších politických návrhů posledního čtvrtstoletí. Zákon o takzvané rozpočtové odpovědnosti si totiž z pozice statu quo (trhu) podřizuje ztenčující se veřejnou sféru dosud víceméně řízenou zbytkovými formami demokratického rozhodování. Jde o další krok ke generalizaci trhu a jeho imperativů.

Neměla by se levice konečně a jednou provždy vykašlat na to, co pravice zrovna považuje za problém? Vykašlat se konečně na onen nekonečný anti-antikomunismus? Komu vlastně byly adresovány všechny ty polemiky s antikomunisty a kolik antikomunistů obrátily? Nepřesvědčovali jsme jimi někdy spíše jen sami sebe? Zdá se, že levice je dnes v nejlepším případě reaktivní, avšak neschopná sama nastolovat témata. Nejenže se dnes téměř nerozvíjí autonomní levicová imaginace – levice dokonce nehybně přihlíží tomu, jak pole její aktivity zorává pravice, která se pokrytecky trefuje do oligarchů formátu Babiše. Toho přitom do vlády přivedla sama sociální demokracie. Nebyl nakonec právě vyhrocený boj s antikomunismem aspoň v některých okamžicích nejzřetelnějším projevem vyprázdněnosti? Autoři jsou aktivisté sociálních hnutí.

editorial

Všichni se na ně díváme a z jejich sledování se může stát leckdy slušná závislost – i kdyby šlo třeba jen o perverzní noření se do minulosti prostřednictvím Inženýrské odysey, Okresu na severu nebo Detektiva Martina Tomsy, k jejichž sledování je ideální právě začínající hluchá letní sezona. Nové číslo Ádvojky se věnuje fenoménu současných režisérských minisérií, konkrétně dvěma letošním seriálovým hitům: Temnému případu a Top of the Lake. Minitéma na literárních stránkách přibližuje aktuální tvorbu Milana Kundery, tedy především jeho poslední román Svátek bezvýznamnosti, ale také jeho eseje z posledních let. Na společenských stránkách se důkladněji věnujeme arabskému světu a připomínáme si i jedno výročí: před třiceti lety zemřel filosof Michel Foucault. Vzhledem k tomu, že začínají dlouhé prázdninové dny, a s nimi ideálně i trocha volna, připojujeme k tomuto číslu osmistránkovou literární přílohu – poslouží vám k zaplavení letní nudy nebo třeba jako kratochvíle na dlouhých cestách. Tentokrát představujeme dva do češtiny dosud nepřeložené představitele současné americké povídky: Karen Russellovou a Sama Lipsytea. Z jejich próz se mimo jiné dozvíte, jak složité je být nerdem na americkém maloměstě, a dočtete se i o upířském trápení s krví, citronovou šťávou a nesmrtností. A nezapomeňte: Ádvojka není školní časopis, takže vychází i během prázdnin. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Analogický alpinismus. Daumalovo myšlení nemyšlitelného v cestopisném hávu / Pavel Ctibor
- 5 Stalin a poletující pírkó. Zvýznamňování bezvýznamného v novém románu Milana Kundery / Sára Vybíralová
- 8 True auteur. Autorství a režie v „kvalitních“ seriálech / Antonín Tesař
- 15 Jedeme vlakem nazpátek. Planety a jejich revoluční melancholie / Lumír Nykl
- 18 My, snaživí mimozemšťané. Mr. Bean, Yves Rossy a pan Hulot ve světě neomezených možností / Jan Štolba
- 27 Mluvit jasnou řečí. Eseje George Orwella / Matěj Metelec, Lukáš Rychetský
- 30 Černé labutě nad Irákem. Dědictví al-Káidy, nebo výsledek západní politiky? / Marek Čejka

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
16. ČERVENCE 2014

Alda Merini

I dnešní den
bude součástí
příběhu

I dnešní den bude součástí příběhu mého života ale nebyl to dnešní den jaký jsem si přála když jsem byla dívka dnes je jiné dnes bez křiku bezhlasé a šedé jako fontána dnes je dnešní den už včerejší jen v mém vězněném dechu: ach rozlehlé mlhy jak ráda bych vložila kroky dovnitř nebe které uzavře všechno všechno nepřátelství osudu.

Báseň v překladu Hany Sedalové
vybral Petr Borkovec

Pohodlí temné sítě

Mytologický nihilismus seriálu Temný případ

Cyklus Temný případ je celosvětově nejdiskutovanějším televizním seriálem letošního roku. Zřejmě oprávněně. Přes řadu kritických výtek ho můžeme považovat za velmi naléhavou zprávu o celkové rezignaci současné společnosti na aktivní roli v utváření svého osudu. Zbývá mytologizovaná krajina vykořisťování.

JAN BĚLÍČEK

Úvodní znělka seriálu *Temný případ* (True Detective, 2014) z produkce kabelové televize HBO může vyvolat nepříjemný dojem, že máte co do činění s kýčem. Temné county podkresluje propracovanou animaci, v níž se prolétají a mísí záhadné symboly, stereotypické výjevy ze života „drsného“ amerického Jihu a to vše koření obrazy jako vystřižené z vlhkých snů industriálních gotiků, v nichž se prolíná odlidštěnost a chlad technologií s erotickými S/M detaily. Ani po úvodní sekvenci to však z čistě analytického a kritického pohledu nebude lepší. Seriálem prezentovaný svět je pubescentně temný a právě díky tomu i přitažlivý, za změní symbolů a literárních odkazů převzatých z gotických románů a duchařských historek se kromě budování atmosféry žádný další význam nerýsuje.

Také příběh dvou detektivů, kteří se navzdory autoritám a nepochopení odhodlávají vyrazit do boje se zlem a nespravedlností, není tím, co by nás mohlo nějak ohromit. Spokojenému buranovi a chlapákovi s vírou v Boha a smyslem pro pořádek Martymu Hartovi je přidělen podivínský, precitlivělý parťák, nihilista Rust Cohle, který má v tváři vepsán nedávný prožitek tragické události. Ti dva jsou hlavními postavami příběhu a ten je zase přehlídkou etud ze života dokonalých bílých mužů, jimž ženy tvoří sexy kulisy nebo v lepším případě hrají role obětí, které je možno chránit. Připočteme-li k tomu fakt, že většina rozehraných motivů je buď dovedena k banálnímu vyústění nebo v příběhu mizí do ztracena, můžeme se oprávněně ptát, co je na tomto seriálu tak výjimečného, že je označován za největší dílo současné televizní zábavy. Hrubá odpověď zní asi takto: Jakkoli můžeme jednotlivé složky díla považovat za neoriginální a povrchní, všechny dohromady tvoří společensky závažný celek, který navíc diváka zasáhne svým vizuálním zpracováním.

Horor do každé rodiny

V literatuře amerického Jihu, kam je děj seriálu umístěn a odkud pochází také scenárista Nic Pizzolatto, můžeme sledovat poměrně dlouhou tradici žánru hororu. K ní se hlásili i „seriózní“ autoři, jako Flannery O'Connorová nebo Truman Capote, využívající ji coby nástroj závažných společenských sdělení. Poselství je přitom zahalené do „duchařského“ hávu proto, aby oslovilo co největší počet čtenářů různých společenských vrstev.

Ostatně někdejší spisovatel Pizzolatto v rozhovorech často vysvětluje, jak se proměnil jeho vztah k literatuře a proč se uchýlil k televizní tvorbě. Nástup kvalitní televizní produkce a seriálů typu *Špína Baltimoru* (The Wire, 2002–2008) nebo *Rodina Sopránů* (The Sopranos, 1999–2007) kolem přelomu tisíciletí ho prý přinutil připustit si, že současná televize sytí jeho hlad po fikci mnohem lépe než literární tvorba. Také ze scénáře k *Temnému případu* je často patrné, že jej napsal spisovatel, nikoli rutinér televizní zábavy. I když je mu často vytýkána pseudofilosofičnost, plytkost a strojenost, dialogy Harta a Cohlea diváky přitahují a činí *Temný případ* výjimečným.

Pizzolatto se navíc domnívá, že televize je médiem, které bourá třídní rozdíly. K jejímu sledování totiž není bezprostředně nutná trpělivost, kultivovanost ani patřičné vzdělání, jak je tomu podle něho u literatury. Stačí si prostě jen sednout před obrazovku a sledovat odvíjení fikce.

Obětovaná krajina

Jížanská krajina Louisiany, jíž dominují impozantní a zlověstné přírodní scenerie a do nich zasazené ruiny ropných rafinérií a textilních manufaktur, v kostce reprezentuje historii, ale také aktuální konflikty americké společnosti. V ponurých táhlých záběrech louisianské krajiny se zrcadlí zlověstná předtucha ekologické katastrofy, ale i drastická proměna společenského uspořádání Spojených

v němž jsou ekonomicky nebo fyzicky slabí jedinci ztraceni. Semlela je zlověstná kola osudu, která se skrývají někde za hranicí viditelného světa.“ Podobná prohlášení samozřejmě svádějí i k religiózním úvahám – zvláště manicheistické interpretace, které seriál zplošťovaly na grandiózní a efektní příběh o souboji dobra a zla, se v tisku objevovaly velmi často. Seriál však tímto způsobem demonstruje především obrovský posun, který za posledních několik desetiletí nastal ve vnímání politické dimenze veřejného života: odstup politické reprezentace a finančních elit od života běžných lidí je už tak markantní, že máme tendenci životní podmínky považovat za božskou danost, s níž není možné nic udělat, leda se s nimi smířit. Zdevastovaná a částečně opuštěná krajina Louisiany tuto situaci

životního pocitu bytosti vržené do světa odcizené práce, v němž už dávno přišel o utopickou dimenzi myšlení. Svoji světlou budoucnost si projektuje do minulosti, do zlaté éry blahobytu, a ani ho nenapadne usilovat o její obnovení: dobře už bylo.

Důležitou roli v příběhu hraje bezpochyby fakt, že detektiv Rust Cohle přichází do státu Louisiana poté, co je sem převelen z Texasu. Louisiana jako symbol nehostinné, zapomenuté části Spojených států funguje v americké literatuře jako „nejslabší článek federace“, a tudíž hraniční místo, z něž je možné znovu budovat reflexi Spojených států jako celku. Cesty tragické postavy vydědence Cohlea musí zákonitě směřovat do Louisiany, kde kolem sebe vidí potvrzení vlastních temných myšlenek. Novodobá mytologická



Temný případ demonstruje posun, který nastal ve vnímání politické dimenze veřejného života. Foto hbo.com

států. V jisté hyperbole můžeme za obsah těchto záběrů považovat kolektivní truchlení po zlatých časech, v nichž růst ekonomických nerovností tlumily intervence sociálního státu a hospodářství bylo bez přestání na vzestupu.

V souvislosti se seriálem občas zazní i pojem environmentálního historika Briana Blacka „krajina obětí“. Black jím označoval první americká ropná pole v jižní Pensylvánii. V zájmu rozvoje federace a především jejich hlavních obchodních center byl obětován kus území a s ním i životní prostor mnoha lidí a biologických druhů. Louisiana však nebyla obětována pouze těžarskému a textilnímu průmyslu, ale je také spojována s jednou z největších přírodních katastrof novodobých amerických dějin, hurikánem Katrina. Přestože jeho jméno v seriálu ani jednou nezazní, je těžké si při sledování *Temného případu* na léto roku 2005 nevzpomenout. Tehdejší politická reprezentace při pomoci regionu zcela selhala a nepřímo dala obyvatelům Louisiany najevo, které federální státy považuje za významné, a které nikoli.

Zamořená, zbytkem Spojených států zapomenutá krajina se stala příhodnou scenerií *Temného případu*, v jehož ději sledujeme defilé nesplněných přání, zklamání očekávání a ztráty víry v nalezení uspokojivého pozemského života. Ten se naopak proměňuje v koloběh vykořisťování, ekonomického a sexuálního zneužívání. Pizzolatto k tomu v rozhovoru pro server BuzzFeed řekl: „Myslím si, že *Temný případ* zobrazuje svět,

tlumočí dokonale. Je bytostně propojená se zoufalým osudem místní chudiny a rýhy na jejím povrchu jsou přímým důsledkem politických, společenských a ekonomických rozhodnutí (nikoli božích záměrů).

Dobře už bylo

Tak jako v Ecově *Foucaultově kyvadle* (1988, česky 1991), sledujeme i v *Temném případě* symbolicky přetíženou realitu, v níž není těžké propadnout do víru paranoidního běsnění. Na rozdíl od Ecova románu však postavy, a společně s nimi i divák, nehledají smysl a souvislosti v kulturních artefaktech, ale v odlidštěné a mrtvé postindustriální krajině. Logicky jej pak nacházejí v zászvěti, náboženských mytologiích a konstruktech. Hledání smyslu existence v mimosvětské realitě libovolného typu se stává náhražkou nenaplněného života. Méně odhodlaní jedinci však už žádný smysl nehledají, spokojí se s drogami, alkoholem, sexem nebo různými formami násilí.

Možná, že právě v tomto bodě se horor, sociální drama a nihilismus propojují. Naznačuje to silná scéna výsledku ženy, která strávila život těžkou manuální prací: její tělo je poškozená fyzická schránka, její mysl je intoxikovaná antidepresivy a medikamenty. Záběr na její zjizvené prsty na rukou opět asociuje přelet nad zvrásněnou krajinou jižní Louisiany, krajinou zneužitou a odhozenou. Sledujeme bezvýchodnost situace louisianské pracující chudiny a divák se s realitou, kterou mu seriál předkládá, ztotožňuje. Zapadá do jeho

cesta nihilisty Cohlea do „srdce temnoty“ má za cíl názorně a působivě (ve smyslu působení na diváka) prokázat, že temná síť nečinnosti, kterou kolem sebe detektiv vystavěl, je jen sofistikovanou obhajobou pasivního způsobu života. To, že samotné setkání s nejzazším zlem má v seriálu lacině brakové ztvárnění, vyplývá ze snahy převést ony neviditelné zdroje utrpení na viditelnou rovinu, vyvrátit alibistický fatalismus a vrátit na scénu člověka jakožto aktivního činitele, bytost utvářející Dějiny.

Temný případ (True Detective). Stanice HBO. USA, 2014. Vytvořil Nic Pizzolatto, režie Cary Joji Fukunaga, hrají Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghanová ad.

Analogický alpinismus

Daumalovo myšlení nemyslitelného v cestopisném hávu

Francouzský básník a spisovatel René Daumal je českému čtenáři znám jako člen skupiny Vysoká hra a také díky svému přátelství s Richardem Weinerem. Próza Hora analogie patří k jeho nejznámějším dílům, přestože žánr románu zcela nevyhovuje jeho metafyzickým ambicím.

PAVEL CTIBOR



Horál Sogol vybízí v Daumalově knize k výstupu na vrchol nemyslitelného Foto Guido Mannaerts

Symbolickou „Horou analogie“ byl pro výtvarníka Karla Malicha Kamenecký kopec u Holic, pro Ladislava Klímu či jeho alter ego Sidera v novele *Slavná Nemesis* byla takovým místem skála kdesi v Alpách, zvaná Jelení hlava. Pojem „analogický alpinismus“ se dotýká lidské možnosti usilovat o dosažení nedosažitelného, čemuž Klíma říká myšlení nemyslitelného, respektive myšlení desetitisíciny milimetru. Tato mohutnost lidského intelektu, značným procentem lidí ovšem nikdy neatakovaná, nachází svůj obraz ve zdolávání špatně přístupných přírodních útvarů, na jejichž vrcholcích se posléze ocitneme sami – odtud ono přirovnání k alpinismu. Vertikála se jako vhodný příměr nabízí nejnutečnější, nemusí se ale nutně jednat jen o zdolávání vrcholů hor. Zrovna tak by byl vhodnou analogií pokus o spuštění na dno Mariánského příkopu v Tichém oceánu. Podobné poselství ostatně obsahuje i horizontální obraz odolávání mimořádně drsným klimatickým podmínkám v poměrně rovinaté krajině náhorních plošin, jako je praktikoval provokativní mudrc v Tibetu, známý jako Blázen pouště Tsong.

Jak se to má s *Horou analogie* (Le Mont Analogue, 1952), posmrtně vydanou nedokončenou knihou francouzského „parasurrealistického“ spisovatele René Daumala?

Pletiva vrstevnic

Na začátku příběhu jsme svědky návštěvy hlavního hrdiny, adepta výpravy za neproveditelným či nemyslitelným, v pařížském bytě „horského vůdce“ jménem Sogol (neboli Logos). Od téhle chvíle se dějí věci, které přinášejí větší či menší, ale vždy rozpoznatelnou, a tím trochu rušivou, kontaminaci historických reálií, mytologické symboliky a čiré fascinace neuskutečnitelným. Daumal nebyl příliš zkušeným ani zručným pisatelem tak rozsáhlých literárních útvarů, jakým je román, a tak mu zpočátku zřejmě nebylo dost jasné, že se prostřednictvím četných analogií se staršími mýty zamotá do pletiva vrstevnic na mapách a na ryzí vznět inspirace, o který šlo především, nakonec nezbude dost tvůrčích sil.

Ovšem taková přísnost možná není zcela namístě, protože samotná snaha vyjádřit aspirace lidského nitra na vyjádření nevyjádřitelného formou „příběhové“ knihy je nutně paradoxní a de facto odsouzená k neúspěchu. Daumal byl při psaní *Hory analogie* každopádně poučen cestopisnou literaturou, jistě včetně verneovek. Líčení peripetií při zlézání Hory je přerušováno četnými popisy technických fint, které účastníci expedice vymysleli a které se vtělily do zvláštních cestovatelských pomůcek. V tom se zpracování látky příběhu blíží žánru sci-fi a „chlapecké“ dobrodružné četbě. Čtenářky budou touhle stránkou věci asi trochu frustrovány. Naštěstí Daumal na mnoha místech nechává zaznít svůj humor, jiskřící zejména tam, kde je metodika jedné oblasti bádání přenášena, často i násilně, na oblast jinou. Ale právě v tom je jeho síla.

Mozkový mechanismus selhává

Osobně mám nejraději Daumala tam, kde popisuje a analyzuje, co se s ním děje – tyto texty nalezneme například ve výboru *Vysoká hra* (1993). O něco méně jsem si ho oblíbil tam, kde sprádá úvahy – tuto polohu představuje například výbor esejů *A mlčení rozhání temnoty* (2010; recenze v A2 č. 5/2011). A nejméně úchvatný mi připadá tam, kde se pouští do vyprávění příběhů, což je ovšem základní linka *Hory analogie*. Proto za sebe řadím tuto knihu k Daumalovým nejslabším. Vrcholným místem současného vydání, které navíc kromě ústředního textu přináší Pojednání o analogickém alpinismu, dopis Very Daumalové coby předmluvu k prvnímu francouzskému vydání románu a doslov Jakuba Hlaváčka, je tak v doslovu citovaný výňatek z Daumalova dopisu nejmenovanému příteli, v němž popisuje jednu svoji horskou túru vykonanou v Alpách. Popis prokládá postřehy podobnými tomuto: „V těchto výškách mozkový mechanismus selhává. Vyvozuji z toho, že na vysokých vrcholcích je myšlení substanciální, nebo není vůbec. Pokud na někoho myslíme, pak celá hlšina neuspořádaných emocí zmizí a vůči oné osobě zůstane jen prostý a jasný cit. Rozumím, proč stoupenci Šivy kontemplovali na horských vrcholcích.“

Ale i v textu samotného nedokončeného románu jsou pozoruhodné a poetické postřehy: „Oheň, který živí touhu a osvětluje mysl, plápolal vždy jen velice krátce a zbytek času byl vyplněn úsilím o oživení vzpomínky na jeho žár.“ Nebo: „Znali jsme ji všichni, tu prašivou bestii intelektuální chamtivosti.“ Načež Sogolův hlas upomíná ostatní spolupoutníky, že je nutno „přibít tu prašivou bestii na vrata a bez ohlednutí odejít“.

Půvab nedokončeného

Dnešní horolezec sice už nemusí používat „mačky, jejichž řemínky stahují nohu, brání oběhu krve a napomáhají tak tvoření omrzlin“ (na soudobé boty se mačky připínají důmyslnějším způsobem), avšak přenesený, duchovní smysl Daumalových pouček svou platnost neztrácí. Symbolický je v tomto ohledu kontrast citovaných onomatopoických zpěvů domorodých horalů a rozveklé básně nazvané Žalozpěv smolařských alpinistů, kterou složil odřeknuvší účastník expedice Alfonse Camard. I tato báseň je ale velmi vtipná a svěží a přibližuje nám všední strasti posvátných putování s nemalou dávkou ironie.

Text *Hory analogie* zůstal nedokončen, autor předčasně zemřel v roce 1944, a právě tato okolnost zřejmě činila román od prvního vydání atraktivnější, než kdyby byl dohotoven. Ale snad je to dobře – pozvánky na cestu do výšin metafyziky by neměly mít regulérní zakončení, nanejvýš něco na způsob „nekončné drážky“, jak se dělává u vinylových gramodesek.

Na závěr ještě poznámku. V současném vydání *Hory analogie* v pražském nakladatelství Malvern mi především hodně citelně chybí sebemenší zmínka o tom, že próza byla v překladu Ladislava Šerého již jednou kompletně zveřejněna, a to ve zmíněném výboru *Vysoká hra*, vydaném o dvacet let dříve v nakladatelství Torst. Proč tomu tak je? Netuším.

Autor je fyzik a příležitostný literát.

René Daumal: Hora analogie. Přeložil Ladislav Šerý. Malvern, Praha 2013, 136 stran.

Stalin a poletující pírkó

Zvýznamňování bezvýznamného v novém románu Milana Kundery

Milanu Kunderovi letos vyšla ve francouzštině kniha *La fête de l'insignifiance*, tedy **Svátek bezvýznamnosti**. Jakoby v neurčitém prostoru loutkového divadla autor v této próze uvádí na scénu Stalina i postavy vymyšlené jinými postavami a oslavuje humor, bezvýznamnost a bezdůvodnost, jež chápe jako základní lidská práva.

SÁRA VYBÍRALOVÁ

V eseji *Díla a pavouci*, který jako jeden z mála textů přeložených autorem do češtiny otiskl v roce 2007 časopis Host, se Milan Kundera jako teoretik přiklání k modernímu „myšlenému románu“ postavenému do opozice k románu „popisnému“, který vychází z realistické tradice a klade si za cíl zprostředkování absolutní iluze. Myšlený román se naopak realistického zobrazení vzdává a na scénu zbavenou kulís přivádí myšlenky v čisté podobě. V duchu postulátů tohoto nedávného eseje se nese i poslední román Milana Kundery *La fête de l'insignifiance* (Svátek bezvýznamnosti), vydaný v roce 2013 nejprve v italském překladu a letos i ve francouzském originále.

Loutkohra z doby pupíků

Ne náhodou se jedna z kapitol knihy jmenuje Loutkové divadlo. Kundera je obdivovatelem rozmarných klasicistních románů. V jejich duchu se postavy, označené vždy pouze jednoslovně, ať už křestním jménem, příjmením či přezdívkou, v jeho nové knize zdánlivě bezcílně potulují abstraktním prostorem, který jen několik skoupých topografických zmínek určuje jako současnou Paříž. Setkávání i procházky městem jim poskytují příležitost k úvahám, debatám a vzájemnému poučování. Některé vložené příběhy, jakým je třeba bajka o Stalinovi a Kalininovi, se přitom z původního narativního rámce osvobozují, jejich protagonisté se osamostatňují a vstupují do základního děje.

O postavách víme právě jen tolik, kolik potřebujeme: tak například Alan bydlí v garsonce a má zde skříň, na níž může položit lahev armagnaku, Karlova matka je nemocná, Ramon je starý, Caliban býval herec, ale teď pracuje v cateringu a už jen pro zábavu hraje stále stejnou roli Pákistánce nerozumějícího francouzsky. Netušíme, jak postavy vypadají, kolik je jim let, zda jim jejich mediativní nicnedělání umožňuje důchod, renta či prostě status románové postavy. Kunderovy postavy si nenárokují svébytnost, jsou buď subjekty či objekty myšlenek.

Rozmarný dojem podtrhují i názvy kapitol, z nichž některé mají bizarní britkost frázi

z jazykových učebnic: „Alan a Karel často myslí na své matky.“ Klasicistní román připomínají i lakonická shrnutí děje, uvozující každou kapitolu. Jednotlivé „loutky“, uvozené jako v divadelním programu kapitolou nazvanou Postavy se představují, se pohybují ve skicovitě scénografii parků a večírků, citují filosofy a činí různá prorocká prohlášení o současnosti, definované jako „doba pupíků“ či doba „postžertovná“. Román symbolicky začíná i končí v archetypálním prostoru pařížské Lucemburské zahrady – jakémsi velkoměstském Edenu. Park vyhrazený odpočinku, tedy činnosti stojící v protikladu k efektivitě a významu, a plný bezcílného přecházení, zbytečného klábosení a náhodného setkávání je rájem bezvýznamnosti, poslední oáza lehkomyšlnosti v příliš vážné době.

Pod stropem se vznáší peříčko

Když v závěrečné kapitole rozpoznáme ve dvou návštěvnicích Lucemburské zahrady, důstojném patriarchovi v loveckém a nenápadném starším pánovi, který potřebuje na záchod, Stalina a Kalinina z vloženého vyprávění, uzavře se další rovina Kunderova románu. Různé úrovně narace splynou a hrdinové vytvoření autorem se setkají s hrdiny vybájenými samotnými postavami – ale se stejnou snadností je možné zkonstruovat skutečnost jejím vyslovením i v mimorománové realitě. Téma konstruování skutečnosti její afirmací je Kunderovi blízké. Podobné motivy se objevují už ve *Směšných láskách* (1970) či znovu v *L'Identité* (Identita, 1998), kde Jean-Marc vytvoří pro svou přítelkyni Charlottu postavu platonického korespondenčního ctitele, aby jí zalichotil a potěšil ji, ale sám pak propadne žárlivosti.

Ve *Svátku bezvýznamnosti* najdeme jinou variaci na dané téma. D'Ardello, jedna z postav, z neznámého důvodu a takřka proti své vůli zalže známému, že mu diagnostikovali zhoubný nádor. Je pak nucen se zaplétat do dalších lží a předstírání a při každém setkání si připomínat, že by měl působit tragicky, a stává se tak vězněm choroby, kterou ve skutečnosti netrpí. Podobně Alan, postižený nutkavou

potřebou reagovat defenzivně, v sobě každou další zbytečnou omluvou akumuluje pocit viny.

Skutečnost je totiž na svém vyslovení závislá. Právě vyslovení vnáší do bezvýznamnosti význam. Když ve druhé polovině románu spisovatel nejenom zmíní, že „pod stropem se vznáší peříčko“, stává se bezcílně poletující smítko ústředním bodem večírku. Majestátní královna slavnosti La Francková nakonec za přihlížení všech chytí pírkó na ukazováček „jako dirigent při posledních taktách velké symfonie“.

Pozitivní nihilismus

Podle propagační anotace nakladatelství Gallimard se Kundera ve svém posledním románu snaží „osvětlit ty nejvážnější problémy, a přitom nevyslovit jedinou vážně míněnou větu“. Specificky absurdní humor, kořenící i místa, která by se bez něj mohla obejít, se do textu otiskuje jako autorský filigrán. Kunderovy žerty jako vždy balancují mezi směšností, tragičností a nesmyslností – jako v krátkém exemplárním příběhu sebevražedkyně, která se chce zabít skokem z mostu, přestože umí dobře plavat, a protože se jí to nedaří, utopí aspoň odvážlivce, jenž jí připlavал na pomoc. Humor nastoluje další otázky, místo aby přinášel úlevu, a svou nesmyslností podkopává základy sebedestruktivní vážnosti. Závěr: smát se hlouposti a smát se i sobě samému. Postava z Kunderovy kresby na přebalu knihy si vyjmula oko z důlku a drží ho v ruce. Snad aby se mohla dívat sama na sebe. Co je ale ještě k smíchu a co už ne, to nikdy přesně nevíme.

Východiskem i cílem humoru je přesto dobrá nálada a hledání tohoto ideálu tvoří jednu z linek knihy. „Jedině z výšin všeobjímající dobré nálady můžeš shlížet na nesmrtelnou lidskou hloupost a smát se jí,“ prohlašuje Kundera ústy jedné ze svých postav. Klíč k dobré náladě nachází spisovatel nakonec právě v bezvýznamnosti a svobodě, kterou přináší. „Vdechujte, přáteli, tuto bezvýznamnost, jež nás obklopuje. Je klíčem k moudrosti, klíčem k dobré náladě,“ uzavírá základní otázku moudrý Ramon. Odmítnout význam a významovost, jednat občas zcela bezdůvodně je základním lidským právem. Karel si tak v duchu vytváří loutkovou hru „jen takový žertík, hloupost“, kterou ani nepíše: „Jen si ji představuji, ale co mám dělat, když mě nic jiného nebaví?“

Lucemburská zahrada však není jen oázou bezvýznamnosti, ale také jakýmsi výstavištěm historie. Uprostřed zahrady, obklopeny ševelením dneška, stojí jako dokonalá metafora zvýznamňování sochy francouzských královen. Když do parku v závěru dorazí Stalin a Kalinin, každý z nich na ně zaútočí po svém: Stalin, jako lovec a dějinná pohroma, na sochy vystřelí a zničí nos Marii Medicejské. Kalinin, ztělesnění bezvýznamnosti a neokázalého utrpení, mučený problémy s prostatou, udělá něco ještě horšího: francouzské královny pomůže. Bezvýznamnost má navrch.

V humoristickém románu *Candide* provede Voltaire čtenáře ironickou karikaturou světa, aby jim v závěru předal jasné poselství: v odpověď na metafyzické nejasnosti a všechny boly světa stačí „pracovat na své zahrádce“. Skromná, vytrvalá, každodenní práce je tím jediným nezpochybnitelným nositelem smyslu. Kundera dochází k jinému závěru: východiskem mu je jakýsi pozitivní nihilismus vyjádřený uvědomělou láskou k bezvýznamnosti, již „je třeba nejen uznat, ale i milovat, naučit se ji milovat“.

Autorka je romanistka.

Milan Kundera: La fête de l'insignifiance. Gallimard, Paříž 2014, 144 stran.



Komar a Melamid: Dívka a Stalin, 1992–93

Utajovaný Milan Kundera

Hrabalovské výročí zastínilo životní jubileum jiného kanonického autora české literatury. Tvorba Milana Kundery už několik desetiletí uniká českému čtenáři. Klíč k jejímu pochopení však nespočívá v zdánlivě skrytém a utajovaném spisovatelově životě, nýbrž v jeho esejistickém díle.

JAKUB ČEŠKA

Milan Kundera před více než čtyřiceti lety v rozhovoru s A. J. Liehmem přiznal, že datum jeho narození prvního dubna má pro něj metafyzický smysl, který spočívá v jistém způsobu žertu jako životním principu. To, že jej kdysi na konci čtyřicátých let zaměnili s Janem Trefulkou, jej zachránilo před vyloučením ze studia na vysoké škole. V této odpovědi je sice patrná jistá nadsázka, to však není důvod k tomu, abychom ji nebrali vážně. Také dnes si můžeme všimnout různých záměn, jakkoli ovšem většinou již nevznívají v autorův prospěch. Jejich princip spočívá v nepoznání a v nutkavé četbě. Původně jednoduchou záměnu (Milan Kundera a Jan Trefulka se přátelili už od obecné školy, v Praze spolu bydleli na kolejích na Letné a byli často vídání společně, odtud plyne snadnost záměny) můžeme chápat jako počáteční zkušenost, z níž se později zrodí centrální motiv Kunderovy poetiky.

Záměna vyplývá z toho, že se snadno mýlíme, přesto je však téměř nemožné se ze svých omylů vymanit. Nepoměr mezi rezistencí omylu a snadností a samozřejmostí četby – do toho, s čím se potýkáme, promítáme téměř bez váhání určitý smysl – plyne z její neověřitelnosti. Smysl tudíž nemůžeme vyvrátit, nýbrž pouze zpochybnit nějakým kontrastním vyprávěním (zamilovaní o tom vědí své). Z čehož plyne nejenom to, že jsme druhými považováni za někoho jiného, než kým jsme, nebo spíše za koho sami sebe považujeme, nýbrž také to, že světu vnucujeme něco, čím není. Proto také nemůžeme nikomu nic vyčítat, leda že bychom si chtěli stěžovat na to, že jsme lidmi.

Sémantická slepota, která plyne z nevyvratitelnosti smyslu, se stala jedním z hlavních vypravěčských principů. Tato výchozí situace – iluze jako fundament lidské zkušenosti – vede k jistému druhu ironie. Výčet postav, které jsou zajatci určitého osobního vyprávění, by nebral konce. Ovšem k tomu, abychom mohli mluvit o určité tyranii smyslu, zaslepení a podobně, je zapotřebí jistého odstupu. Proto také ironii a pohlcenost vlastním zaslepením můžeme reflektovat teprve v románu, tedy dialogickém žánru. Nelze se pak divit, nebude-li Kundera v důrazu na zkušenost románu počítat poezii, tedy žánr monologický, do svého literárního odkazu.

Bezdětní hrdinové

Umělecký vývoj nelze převrátit. Těžko si představit, že by autor po dialogické a ironizující zkušenosti románu hodlal prosazovat idyličnost lyriky. Zároveň je však zjevné, že bez předchozí specifické Kunderovy lyriky by jeho romány vypadaly jinak. Zde je namístě připomenout, že Kundera je dvojdomý autor, neboť kromě umělecké tvorby získal proslulost také jako esejista – díky ranému *Umění románu* (1960), věnovanému Vančurově epice, nebo pozdějšímu stejnojmennému souboru *L'art du roman* (Umění románu, 1986) a knize *Les testaments trahis* (Zrazené testaments, 1993), k nimž je třeba v 21. století připočíst tituly *Le rideau* (Opona, 2005) a *Une rencontre* (Setkání, 2009).

Není sice nutné, abychom k pochopení Kunderovy umělecké tvorby znali jeho eseje, přesto nám poskytují stabilizující interpretační klíč, který nás uchrání jak možných omylů, tak i případného opomenutí některých důležitých prvků. Všiml by si někdo kupříkladu již v románu *Žert* (1967), že sympatičnost Kostky plyne z jeho ambivalentního vztahu k partnerství, v němž hodlá zachovávat staromládenecké zvyklosti? Nebo toho, že hlavní postava Ludvík Jahn musí být s téměř logickou nutností bezdětný? Podobně se Jaroslav, další z protagonistů *Žertu*, nemůže stát hlavním hrdinou, neboť je právě tím, kdo je zrazován svým synem,

a představuje tak jednu z prvních postav, na níž je ilustrováno zrazené dědictví.

Z tematiky dítěte se postupně vyvine víceznačný motiv, neboť dítě je příznakem nového, a proto také nejistého a nezaručeného světa. Přitom se Kundera v pozdějším eseji věnovaném Márquezovým *Sto rokům samoty* a zařazeném v esejistickém souboru *Une rencontre*, zaměřuje na fakt, že hrdinové velkých evropských románů jsou bezdětní. Zároveň se však autor nespokojuje pouze s tímto konstatováním, nýbrž také odkrývá jeho význam: nemají-li hlavní hrdinové děti, bude jejich smrtí román definitivně uzavřen. V otázce bezdětnosti tudíž zaznívá nárok na definitivní význam vlastního života. Není zde místa být jen na stručný přehled veškerých linií, po kterých se Kunderova románová tvorba s ohledem na tematiku dítěte ubírá, ovšem již v této drobné zmínce můžeme zaznamenat setrvalou přítomnost specificky budované tematiky, která se navrácí v určitých variacích. Zcela neobvyklou a novou podobu získává fertilita v posledním románu *La fête de l'insignifiance – Svátek bezvýznamnosti*, 2013 [viz recenze na předchozí straně], kde za rozpačitostí a nelibostí jednoho z hlavních hrdinů, s níž pozoruje při červnové ranní procházce Paříží obnažené ženské pupíky, začne prosvítat přízračnost rození, jež na nás okem pupíku upírá svůj nečitelný pohled. Jako by romány specifickým způsobem odpovídaly na dílčí esejistické pasáže, aniž by jejich odpověď byla vyčerpávající a mohli jsme se zcela dobrat jejího konce.

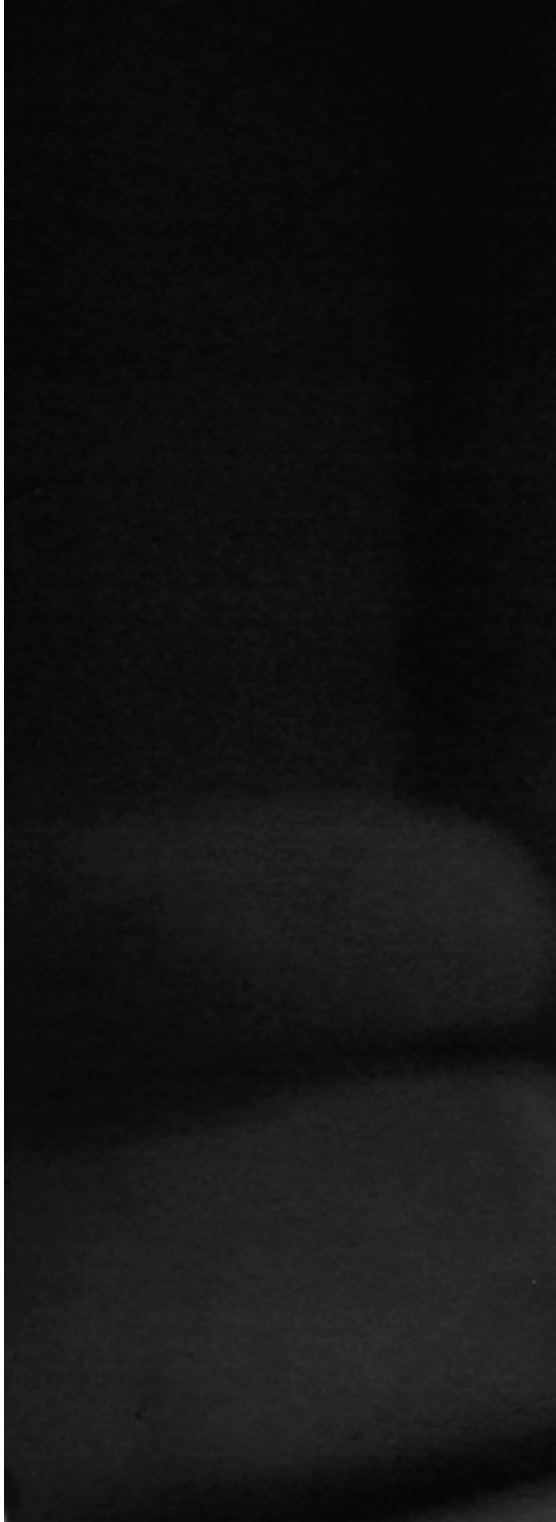
Praktikující teoretik

Kundera je jak ve svých románech, tak i ve svých esejích autorem reflexivním a reflektujícím, zároveň však také přímočarým. Sám sebe charakterizuje jako praktikujícího teoretika a odmítá přistupovat na hru samouúčelného teoretizování – a to již v raném polemickém eseji o moderní poezii *O sporech dědických* z roku 1955 a později také například v *L'art du roman*. V rané práci o Vančurově poetice nalézá nové možnosti epiky v její lyrizované podobě. Dramatické napětí, které mělo dříve svůj původ ve spletitych historických událostech, se přesouvá do nitra postav. Jeden z klíčů k poetice Kunderových románů tedy spočívá ve specifickém pojetí postavy, která jedná teprve tehdy, pokud to, s čím se setká, jistým způsobem rezonuje se stavem jejího nitra. Můžeme si tedy povšimnout, že lyrika tvoří jeden z fundamentů Kunderova románového světa.

Ovšem podobně jako je Kunderova epika lyrizovaná, je Kunderova lyrika epizovaná. V jeho tvorbě můžeme tedy již od počátků sledovat reflektované a cílené usilování o umělecký tvar. Kundera nepředstavuje ani v nejmenším typ intuitivního tvůrce, nýbrž naopak autora, který reflektuje tvůrčí postupy a uvědomuje si jejich účinek a jejich možnosti. Patrně také proto můžeme charakterizovat jeho dílo jako koncentrické, zaměřené na několik centrálních témat, jež se navzdory svému vývoji vyznačují také určitými konstantami. Právě tato soustředěnost díla nám říká něco podstatného o náležitém kontextu pro jeho interpretaci – interpretační klíč nemůžeme najít nikde jinde než v díle samém. Tedy ani ve společenském, ani v politickém kontextu, a to přesto, že jednotlivé romány jsou situovány do konkrétních historických událostí (ovšem až na poslední román *La fête de l'insignifiance*, který představuje v tomto ohledu zcela ojedinělý případ).

Život mimo dohled osudu

Uvedme jeden z klíčových románů z raného tvůrčího období, v němž Kundera pojmenovává specifický typ lyriky: *Život je jinde*. Vznik románu je datován rokem 1969, nakladatelskou premiéru má v říjnu 1973 v pařížském

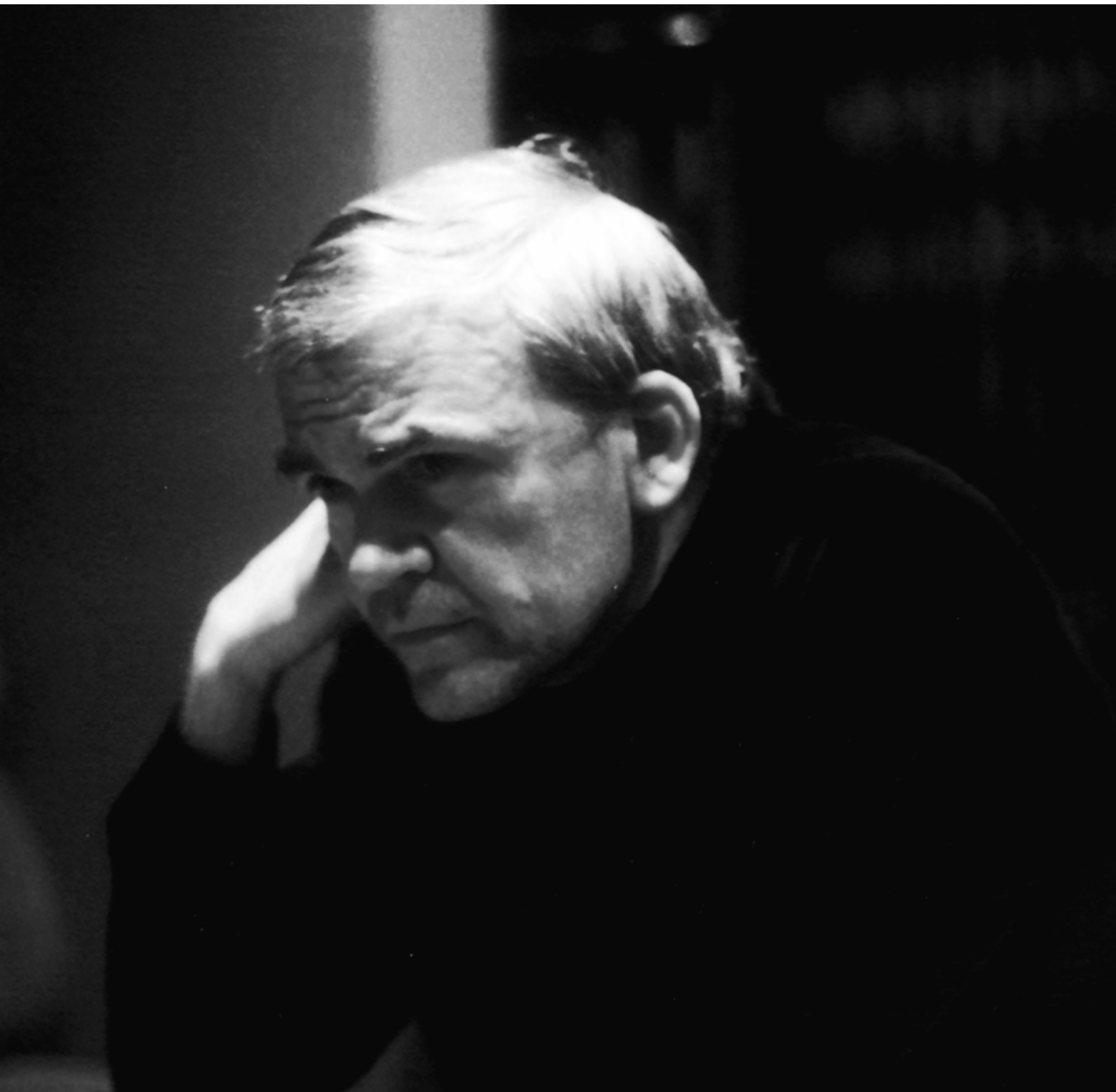


Milan Kundera v roce 1980. Foto archiv PNP

Gallimardu, prvně česky vychází roku 1979 v Torontu v Sixty-Eight Publishers, po roce 1989 nebyl česky oficiálně vydán. Tento román je sice situován do čtyřicátých a padesátých let 20. století, přesto však nejsou jeho ústředním tématem historické události, nýbrž specifický lidský fenomén. Kundera jej chápe jako určitý typ lyrismu. Původní název románu zněl *Lyrický věk*, jelikož ale nakladatel nedůvěřoval tomuto abstraktnímu názvu, autor jej nakonec změnil na výsledný *Život je jinde*. Původní titul, jeho proměnu a ústřední téma románu připomíná Kundera v doslovu pro americké a italské vydání z roku 1986 a těmto okolnostem je věnován také komentář Françoise Ricarda k definitivnímu vydání Kunderova díla z roku 2011.

Na základě Ricardova komentáře si můžeme zpřítomnit spisovatelův životní kontext: potlačení pražského jara a nástup normalizace představují zásadní obrat v jeho životě i kariéře. Na počátku roku 1970 je vyloučen ze Svazu československých spisovatelů, vyhozen z FAMU, přijde o možnost publikovat a knihy, které byly do té doby vydány, jsou staženy z knihkupectví a z veřejných knihoven. V rozhovoru z roku 1984 s anglickým spisovatelem Ianem McEwanem se Kundera svěřuje, že situace, v níž se tehdy jako zakázaný autor ocitl, mu zároveň přinesla

Po pětáctyřiceti letech „lyrického věku“



pocit naprosté svobody. Zbaven svých čtenářů, byl od nich také osvobozen. Jelikož pro sebe ani pro svou zemi tehdy neviděl žádnou budoucnost, nepocítoval žádný závazek, žádný dluh – nic, co by měl vzít v úvahu, kromě sebe a svého umění. Třebaže už byl ve Francii vydán román *Žert* a později začaly být publikovány také *Směšné lásky*, a to i v dalších nekomunistických zemích, zahraniční publikum zůstávalo neviditelné, příliš vzdálené a abstraktní na to, aby mělo na tvorbu románu nějaký vliv.

Z této stručné parafráze Ricardova komentáře je patrné, v jak – paradoxně – svobodném ovzduší se rodí Kunderova „fenomenologie“ lyriky. Přitom je třeba zdůraznit, že centrální téma „lyrického věku“ v podobě, v jaké je autor rozpracoval, nebylo popisem nějakého již známého fenoménu, nýbrž tvůrčím vyzdvížením nového tématu. Autor každopádně na lyriku v její zaslepenosti, nepůvodnosti a nezralosti, jež má být maskována vznešenou životní pózou, vrhá nesmiřitelný pohled. Teprve po románu *Život je jinde* můžeme bezpečně sledovat dříve sice latentně přítomný, ovšem nepojmenovaný fenomén. Kunderův koncept „lyrického věku“ můžeme zařadit mezi jeho převratné objevy. V již zmíněném doslovu Kundera upozorňuje na transhistorický rys lyrického postoje,

který je podle něj virtuálně přítomen v každém mladém člověku všech epoch a všech režimů, a týká se tedy každého z nás. Z toho je patrné, že tématem sledovaného románu není nějaká historická událost, nýbrž určitý obecný společenský jev, který se v dějinách vyskytuje opakovaně.

Román jako kamufláž života?

Dalším z rysů, na který Ricard upozorňuje, je Kunderův důraz na fiktivnost románového světa, která jej udržuje v bezpečné vzdálenosti od autobiografie. Co je trapnějšího a impertinentnějšího než konfesijnost? Ricardův důraz na literárnost Kunderova románového světa, z něhož nevede žádná přímá cesta k autorovu životu, nás zároveň upozorňuje na odlišnosti části české recepce od recepce francouzské. Zatímco Ricard klade důraz na imanenci literárního díla, v české literární kritice a publicistice býváme svědky opačného postoje. Někteří kritici se dokonce domnívají, že mohou dílo životem kádrovat, a román považují za jakousi kamufláž života.

Proč ale tato literárněkritická, a spíše publicistická, linie životní pravdy zcela přehlíží fakt tvorby, uměleckého vývoje, důraz na slovesnost literárního díla, kontext evropské literatury a poezie a společně s nimi autorovy reflexivní pasáže v románech a v neposlední

řadě také romanopiscovy eseje, ať již jsou zaměřeny na vlastní poetiku nebo na tradici evropského románu? Překvapuje to zvláště u autora, který záměrně prosvětluje svůj románový svět tak, aby v něm nezůstalo nic skryto. To je také případ posledního románu *Svátek bezvýznamnosti*, v němž ovšem, jak se zdá, Kundera radikálním způsobem překračuje meze své dosavadní poetiky. Navzdory detailním vysvětlením a komentářům upřesňujícím význam není jasné, co ona racionální a paradoxně také snová románová stavba vlastně znamená. Tímto románem Kundera nečekaným způsobem vymaňuje své dílo z tyranie smyslu, a to přesto, či právě proto, že inscenování smyslu je jedním z jeho hlavních konstrukčních prostředků.

Naše domácí čtení se rozchází s interpretací, která je zacílena na poetiku literárního díla, především v případě již zmíněného románu *Život je jinde*. Patrná je snaha o interpretaci, která zcela pomíjí tematické linie románu, jeho narativní formu a v neposlední řadě také centrální téma, a to patrně pouze proto, aby se jím – těžko říct proč – vlamovala do autorova života. *Život je jinde* je přelomovým románem ve dvojím ohledu. Jednak jde o první román, který vyšel dříve francouzsky než česky, jednak se v tomto románu zrcadlí, jak jsme mohli vidět, odlišné interpretační

zvyklosti, které do jisté míry stigmatizují českou kulturu. Koncept „lyrického věku“ tak může dobře posloužit k diagnóze současnosti, a to navzdory tomu, že počítáme čtyřicátý pátý rok od jeho vzniku.

Příliš pozdní lyrika

Lyrik upírá na svět káravý a mírně popuzený pohled. Jeho postoj se kromě normativity, říkající světu, čím by měl být, vyznačuje nedůvěrou a do jisté míry také sebeobelháváním. Nedůvěra se týká světa, sebeobelhávání toho, kým jsem. Lyrik si hodlá prosadit svou, neboť se leká všeho, co není součástí jeho zorného pole. Pravda je z jeho pohledu jedna a vyvěrá z lyrického vyprávění. Cokoli, co by se jí přičilo, chápe básník jako poskvrnu, jakýkoli cizí hlas musí být silou imaginace očištěn. Dnes jsme svědky purifikačních strategií legitimizačních vyprávění, které se, obdobně jako lyrická zaslepenost, drží v bezpečné vzdálenosti od sebeironie. Právě na fenoménu „lyrického věku“ můžeme velmi dobře pochopit četná nedorozumění, která se týkají Kunderova díla. Omyly totiž nejsou rozhodující měrou způsobeny tím, že nemáme Kunderovo dílo kompletně k dispozici v češtině, nýbrž způsobem, jakým je hodláme číst. Pochopitelně nejde o konkrétního čtenáře, nýbrž o specifickou prezentaci Kunderova díla v médiích, v jimiž prezentované četbě je literatura vydávána za život. Představa utajovaného života Milana Kundery přitom neplyne ani tak z toho, že by před námi autor něco tajil, nýbrž z chápání literatury jako falšování života.

Tento esej začal motivem záměny plynoucí ze specifického kontextu četby, jež je příčinou sémantické slepoty. Zaměňování Kundery za někoho, kým není, má svůj původ v nejistotě a ukvapených soudech. Takto ovšem přistupujeme k bohatému, soustavně prosvětlovanému a komentovanému dílu s nedůvěrou, která vězí v ignorování románové zkušenosti. Tím si ale uzavíráme cestu k narativní románové hře, v níž není nikdo držitelem pravdy. Utajení provázející Kunderu tudíž nespočívá v nějakém dobře ukrytém tajemství, nýbrž prostě v tom, že se bráníme číst jeho dílo způsobem, jakým bylo napsáno.

Snad stačí změnit perspektivu a konečně zahrnout nároky banálního a banalizovaného života, v němž dříme ustrašenost a nepříznaná lyričnost a jímž překřikujeme literaturu. K čemu jinému nás zve romanopisec než k cestě uměním románu? Nejenže můžeme zakoušet osvobodivou sílu tvorby, ale také pozvolna narovnávat pokřivený vztah, v němž bývá Milan Kundera neprávem vydáván za dlužníka.

Autor je literární teoretik.

True auteur

Autorství a režie v „kvalitních“ seriálech

V tomto čísle A2 se věnujeme současným televizním seriálům. Zaměřujeme se přitom především na dva z nich: první sezonu cyklu *Temný případ* (v produkci televize HBO) a koprodukční minisérii *Top of the Lake*. Společný je jim především důraz na režijní a autorské aspekty.

ANTONÍN TESAŘ

Letošní seriálový hit číslo jedna *Temný případ* (True Detective, od 2014) lze asi sotva chápat jako nějak výraznou revoluci v současné takzvané quality TV, která má za sebou už minimálně patnáctiletý kontinuální vývoj. Přesto lze odvysílanou první sezonu tohoto cyklu považovat za významný příklad určitého širšího posunu, kterým v posledních několika letech „kvalitní“ seriálová produkce prochází. Asi nejlépe ho charakterizuje článek Jeremyho Mecklera a Petera Valellyho *The New Auteurism: True Detective, Top of the Lake and Avant Garde Television* (Nové autorství: *Temný případ*, *Top of the Lake* a avantgardní televize), publikovaný na serveru Joyless Creatures. Zatímco odkaz k avantgardě v titulu článku je velmi nadsazený, s autorským principem oba uvedené seriály souvisí úžeji, i když ani zde nejde o zcela přesnou charakteristiku. Do zmíněného trendu ale můžeme řadit například i minisérie *Mildred Pierceová* (Mildred Pierce, 2011; recenze v A2 č. 19/2013) Todda Haynese nebo *Southcliffe* (2013) Seana Durkina.

Kdo je kdo v titulcích?

Autorství není v případě televizního seriálu obvykle spojováno s pozicí režiséra tak jako ve filmu. Režiséři se totiž u většiny delších seriálů liší díl od dílu a jejich tvůrčí vklad bývá minimální. Autorství se tak pojí spíš s profesemi, které udržují kontinuitu napříč jednotlivými epizodami i sezonami. Připisuje se většinou osobě showrunnera, který je zodpovědný za každodenní provoz natáčení seriálu, nebo creatora, který vytváří základní koncept daného titulu, postavy, fikční svět a vývoj vyprávění (showrunner je někdy v titulcích uváděn jako executive producer, tedy výkonný producent, creator jako writer). Za autorské lze pak v silnějším smyslu považovat ty seriály, jejichž showrunner je zároveň také jejich creator. To platí například pro oba nejuznávanější cykly stanice AMC, seriály *Mad Men* (od 2007; recenze v A2 č. 13/2012) a *Perníkový táta* (Breaking Bad, 2008–2013; recenze v A2 č. 22/2013), jejichž tvůrci Matthew Weiner a Vince Gilligan jsou nejen creatory a výkonnými producenty, ale v řadě epizod figurují i jako scenáristé nebo režiséři. Naproti tomu například u seriálu *Boss* (2011–2012) v produkci HBO je Gus Van Sant uveden jako jeden z výkonných producentů a režisér pilotní epizody, ale ne jako creator, a Agnieszka Hollandová vystupuje v titulcích některých epizod seriálu *Spína Baltimoru* (The Wire, 2002–2008) pouze v pozici režisérky.

Z tohoto pohledu se ukazuje, že *Temný případ* má autory dva: creatorem a scenáristou všech epizod je spisovatel Nic Pizzolatto, režisérem všech dílů je Cary Joji Fukunaga, známý také jako tvůrce filmů *Sin Nombre* (2009) a *Jane Eyre* (2011), a na postu výkonných producentů figurují oba. V případě *Top of the Lake* (2013) okupuje Jane Campionová pozice režisérky, creatorky, scenáristky i výkonné producentky, ovšem pokaždé ve spolupráci s někým dalším, a podobná je i pozice Todda Haynese v titulcích *Mildred Pierceové*. Sean Durkin je pak v *Southcliffu* dokonce veden pouze coby režisér. Z tohoto pohledu jsou ovšem uvedené seriály ještě méně autorské než řada starších cyklů.

Šestiminutová provokace

U zmíněných nových seriálů v čele s veleúspěšným *Temným případem* je však zásadní poměrně dramatická proměna aspektů, na které je kladen důraz. Značná část nejuznávanějších titulů kvalitních seriálů od *Sopranových* (The Sopranos, 1999–2007) po *Perníkového tátu* totiž stavěla především na komplexním epickém vyprávění a hereckých výkonech. Jakkoli se jednalo o filmařsky

precizní díla, styl zde sloužil zejména jako funkční prostředek pro vyprávění příběhu. Jedinou alternativní ambicí představovala snaha stavět na odív nákladnou výpravu – například v podobě historického military fetišismu v *Bratrstvu neohrožených* (Band of Brothers, 2001) nebo ve ztvárnění fantazijního světa románů George R. R. Martina *Hra o trůny* (Game of Thrones, od 2011).

Nelze se pak divit, že diváci zvyklí na sevěřená, pečlivě zkonstruovaná vyprávění starších seriálů celkem oprávněně kritizovali poslední dvě epizody Pizzolattova a Fukunagova



Top of the Lake předvádí uhrančivou přírodní krajinu. Foto bbc.co.uk

seriálu, ve kterých se definitivně ukázalo, že řada rozehraných motivů či dějových linek nakonec zůstane nedořešená či přímo opomenutá, finální odhalení se vynořuje odnikud jako čiré zjevení a také Cohleovy metafyzické úvahy končí víceméně bezradným pokrčením ramen. Podobně neuspokojivé je ale i *Top of the Lake*, sledujeme-li cyklus jako konvenčně vystavěné procedurální drama. Vyprávění se soustřeďuje kolem konfliktů výrazných postav obývajících společný prostor a komplikovaný proces vyšetřování kriminálního případu zůstává v pozadí. Pizzolatto v *Temném případě* zase na první místo kladé různé evokace metafyzických úzkostí. Každopádně v obou seriálech je přístup tvůrců mnohem lyričtější než u precizně vysoustružených narací *Perníkového táty* nebo třeba dánské procedurální krimi *Zločin* (Forbrydelsen, 2007–2012; recenze v A2 č. 4/2013).

S touto tendencí souvisí také mnohem větší důraz na styl. *Temný případ* i *Top of the Lake* předvádějí uhrančivou mizanscénu spojenou především s výraznou přírodní krajinou, která je v obou vyprávěních také silně tematizována. *Temný případ* navíc v často velebeném komplikovaném šestiminutovém záběru na konci čtvrté epizody vyloženě exhibuje, když ukazuje, co je možné si v současné televizní tvorbě dovolit. Použití takto extrémně dlouhého záběru lze dokonce chápat jako provokaci vůči zažitě praxi současného mainstreamového filmu, jenž se naopak drží principu velkého počtu velmi krátkých záběrů. Paradoxně jedním z důvodů, proč hollywoodští a obecně mainstreamoví filmaři dnes častěji stříhají a používají více detailních záběrů, je právě malá velikost televizní obrazovky, s níž musí předem počítat kvůli distribuci svých filmů do televizního programu a na nosiče určené pro domácí promítání. Zmíněný záběr tak představuje bezmála jakýsi manifest emancipace televize jako média, které si může dovolit být nejen vizuálně sofistikovanější, ale také spektakulárnější než filmy určené primárně pro velké plátno.

Čtyřicet vteřin slávy

Stanice HBO navíc na slavný šestiminutový záběr navázala v letos odvysílané deváté epizodě čtvrté sezony *Hry o trůny*. Ta obsahuje zhruba čtyřicetivteřinový záběr; během nějž kamera v kruhovém pohybu postupně sleduje rozsáhlou bitvu. Co do komplikovanosti a elegance se záběr rozhodně nedá srovnávat s uvedenou pasáží z *Temného případu* – pohyb kamery nemá zdaleka tak komplikovanou choreografii, i když je poměrně nápaditě synchronizovaný s pohybem několika figur v obraze. Ještě více než u Fukunagy je

zde znát, že hlavním smyslem celého záběru je předvést, s jak velkým prostorem a jak komplikovanou synchronizací herecké akce a kamery dokáže současná televize pracovat. V člancích o uvedené epizodě bylo také zaslouženě vyzdvihováno jméno jejího režiséra Neila Marshalla, což je mimochodem původně filmový tvůrce, známý díky snímkům *Pád do tmy* (The Descent, 2005) nebo *Soudný den* (Doomsday, 2008).

Pokud se až dosud v souvislosti s quality TV mluvilo především o návratu kvalitních scénářů, nyní se zdá, že ambiciózní televizní stanice chtějí působit také jako prostor pro realizaci stylistických postupů, které jsou v kinematografii nestandardní. Otázku, zda může televize konkurovat filmu, je tak nyní možné klást i na úplně novém poli. Přesto je třeba zdůraznit, že všechny zde uvedené seriály s výraznou režii se stále ještě pohybují ve směru vytyčeném tradicí hollywoodského stylu. Meckler a Vallery se v citovaném článku trochu naivně ptají: „Kdy uvidíme televizní ekvivalent něčeho jako *Post Tenebras Lux*?“ Zatím ovšem nic nenasvědčuje tomu, že bychom se takového ekvivalentu vůbec někdy měli dočkat.

K tomu lze dodat, že režisérům – na rozdíl od scenáristů – televize nenabízí oproti filmům vlastně nic nového. Scenáristům umožňuje epičnost i epizodičnost seriálů rozvíjet vyprávění způsoby, které jim celovečerní film neposkytuje. Dlouhé záběry, výrazná mizanscéna nebo i vyložené filmařské experimenty v duchu *Post Tenebras Lux* (2012; recenze v A2 č. 7/2013) však nejsou něčím, co by v seriálové tvorbě získalo novou kvalitu nebo potenciál. Dobře je to vidět i na tom, že „režiséřské“ seriály jako *Top of the Lake* nebo *Mildred Pierceová* mají obvykle formát minisérie, tedy uzavřeného příběhu vyprávěného na ploše několika epizod. A stejně tak je to patrné na zmiňované epizodě *Hry o trůny*: Neil Marshall tu sice měl svou hvězdnou (necelou) minutu, ale sérii přesto nadále pevně drží v rukou její výkonní producenti a creatoři David Benioff, D. B. Weiss a George R. R. Martin.

Vody, co se neprojasní

Temný svět seriálu Top of the Lake

Mezi nejvýrazněji autorské seriály posledních dvou let patří minisérie Top of the Lake novozélandské režisérky Jane Campionové. Netypická procedurální krimi se dotýká velmi tekutých a unikavých otázek, které zrcadlí „těžká voda“ jezera tvořícího centrum fikčního světa. Vodní perspektiva se však projevuje i na stylistické rovině.

ANNA STEJSKALOVÁ
TOMÁŠ STEJSKAL

Prostředí je důležité. Má moc proměnit nejen atmosféru, ale celý charakter vyprávěného příběhu. Detektiv, který přijíždí do malého městečka, kde „sovy nejsou tím, čím se zdají být“, patří k nejzákladnějším stavebním kamenům, ba klíše televizního žánru crime mystery. Ceněná televizní série *Top of the Lake*, odehrávající se v nehostinné divočině u jezera Wakatipu poblíž novozélandského města Queenstown, se nicméně zvyklostem žánru poněkud vzpírá. Postava detektiva pohlcovaného nejen případem, ale především prostředím, v němž se odehrává vyšetřování, patří k ústředním vypravěčským postupům žánru mysteriózní detektivky. Pro televizní seriály to platí přinejmenším od *Twin Peaks* (1990–1991), série, která byla předobrazem současné „kvalitní televize“ a které režisérka Jane Campionová právě v *Top of the Lake* skládá poctu.

Na Zélandu hadi nejsou

Že v australských a novozélandských kopcích či vodách dlí „věci mezi nebem a zemí“, víme už z Weirova „lyrického hororu“ *Piknik na Hanging Rock* (Picnic at Hanging Rock, 1975). Také Robin, protagonistka *Top of the Lake*, přijíždějící do městečka Laketop ze Sydney navštívit umírající matku, ví o temných koutech rodného kraje své. Když je přizvána k vyšetřování případu pravděpodobně znásilněné a velmi brzy nato i pohřešované dívky Tui, netuší, co vše z hlubin jezera i z hlubin její minulosti vyplave na povrch ani co všechno v něm zůstane navěky pohřbeno.

Svět, jemuž vládne zločinecký klan Matta Mitchuma a zkorumpovaní policisté, v mnohém připomíná žánrová americká městečka prolezlá starými křivdami a pokřivenými vztahy. Také biblické odkazy dávají příběhu univerzální ráz (Mattův pozemek je, ve světle nastávajících událostí vcelku ironicky, pojmenovaný Paradise). Historka o srdci démona, které tluče na dně jezera, nás pak zavádí do zcela specifického světa, v němž je obtížné oddělit dobro od zla a najít onoho příslověčného hada v ráji, protože, jak poznamenává jedna z postav, „na Zélandu hadi nejsou“. „Z těžké vody se nikdy nestane lehká; temná voda se nikdy neprojasní,“ píše ve *Vodě a snech* (1942, česky 1997) francouzský filosof Gaston Bachelard. Sedmdesát kilometrů dlouhé jezero v *Top of the Lake*, obklopené

skalami a hustým lesem, je temnou vodou par excellence. Skrývá tajemství městečka Laketop a určuje osudy hrdinů. Voda je přitom odjakživa spojena s ženským principem, například Bachelard zdůrazňuje paralelu vln a kolébání mateřské náruče. Dvanáctiletá Tui v jednom z úvodních záběrů na břehu jezera ovšem nekráčí vstříc mateřské náruči. Vodní hladina a ledová hloubka zde spíše než konejšivé bezpečí představují zkušenost smrti. V téhle vodě nikdo nepřežije. Až na dvě ženy, které se z vln jezera dokázaly vrátit.

Intelligence těla

Les, chata, jezero, hory, ráj, to všechno jsou symboly, které nabývají ambivalentních významů, a podobně ambivalentní charakter mají i postavy. Seriál je někdy kritizován za příliš černobílé rozdělení mužského a ženského světa, ženy jsou údajně vyobrazeny jako veskrze silné, laskavé a moudré, kdežto muži jako šovinističtí vidláci, které nezajímá nic než drogy, sex a lov a v neznámých ženách vidí „lesby nebo feministky“. Je to opravdu tak jednoduché? Robin rozhodně není veskrze kladná hrdinka, aspoň ne zpočátku. Přijíždí sice za nemocnou matkou, ale zanedbává ji a také dlouholetého snoubence vodí tak trochu za nos. Ženy v komunitě Paradise jsou možná vlídné, ale po pár měsících zjevně touží po mužích, od nichž utekly, s chorobnou a sebedestruktivní vášní.

Top of the Lake nevelebí „girl power“, pouze ukazuje ženy, jež se snaží jít za svým a jež zažily utrpení, ať už vlastní či cizí vinou. Tento motiv se objevuje opakovaně – je zde jasná paralela mezi vztahem Robin a její matky, Robin a její dcery, Tui a jejího syna. Robin a Tui jsou sestry biologicky i metaforicky – obě byly mnohočetně znásilněny, obě porodily dítě ve věku, kdy samy ještě byly dětmi. Ale Tui vybojuje, co sestra nezvládla. Dokáže ochránit své dítě před ostatními a řídit se „inteligencí svého těla“. Uniformovaná holčička s čivavou se změnila nejdrív v lovkyni na koni a pak v šelmu, která řve ze smutku a před útokem nelidsky syčí.

Jedním z nejelegantnějších triků Campionové je odvyprávět napínavou detektivku, v níž se ve skutečnosti po celou dobu nevyšetřuje žádný zločin. Zločiny, které se mimoděk během děje stanou, zůstanou až do samého závěru nevyšetřovány a nevyšetřeny. Ve

fungování městečka hraje zásadní roli drogový byznys, nad kterým všichni přivírají oči, a po celou dobu tušíme, že se tu dějí i jiná zvěrstva. Vlastně až v závěru série aspoň částečně nahlédneme do míst, která by měla zůstat zraku veřejnosti skryta. Tam, kde běžné detektivky začínají, Campionová končí. V žádném případě však nejde o otevřený závěr s výhledem na další sérii. Jde naopak o děsivé finále, k němuž není co dodat.

Hranice neexistují

Dalším poměrně atypickým prvkem je způsob, jakým se tematizují rodinné a sociální vazby. Nejde jen o variaci na téma cizince v cizím městě, v níž se ženská postava ocitá ve svrchované mužském světě. Robin je ostatně s historií kraje svázaná, a to velmi bolestně. Mnohem spíše než na kriminalistické praktiky se *Top of the Lake* soustředí na odhalování ryze soukromých traumat, která však v malé uzavřené společnosti nevyhnutelně přerůstají do veřejného života. Kromě pošramocených rodinných vazeb jednotlivců seriál postupně a pozvolna ukazuje i tři různé komunity: mužskou, ženskou a dětskou. Místo protikladu mužského a ženského pohledu na svět tu máme hned tři různé, krajně odlišné světy, přičemž žádná z postav (včetně machistického drogového bosse a násilníka Matta, „new age vědmy“ GJ, velící nesourodé skupině nešťastných žen v Paradise, a dívenky Tui, kolem níž se soustředí místní mládež) nepatří zcela jednoznačně jen do jediného z nich.

Zmiňovaná „vodní“ perspektiva díla se projevuje i na stylistické rovině. Pozvolné přechody mezi scénami dokreslují klidné tóny piana, celý seriál provází důraz na taktilní kvality, na detaily čerstvě uvařeného jídla, nahého těla pod drsným svetrem či nohou s potrhanými punčochami. A plynule v sebe přecházejí i jednotlivé epizody. Protagonistou jedné z nejprocítěnějších scén je tak paradoxně Matt užívající si s partnerkou extázi. Za explozi senzorických vjemů nepochybně nemůže jen výměna amfetaminů za jejich poněkud rafinovanější verzi. A naopak, Robin dokáže zcela „nežensky“ v baru pobodat muže láhví s uraženým hrdlem.

Voda se tak může snadno stát mužským, penetrujícím elementem – jak ukazuje historka místních halamů o dokonalém zločinu pomocí rampouchu, který roztaje a nezačne otisky. Jenže jak víme od Baudrillarda, dokonalý zločin by existoval pouze, kdyby „nebylo vnějších okolností“. Campionová se naopak cele věnuje „vnějším okolnostem“. Její minisérie, s níž se přesně deset let poté, co získala za *Piano* (The Piano, 1993) coby první žena v historii Zlatou palmu v Cannes, vrací na výsluní, není ani tak detektivkou, jako spíše meditací o tom, co je rozdílné a co společné, co je vzdálené a co blízké. O tom, že jasné hranice neexistují. V jejím světě sice existuje vina a trest, ale nejde o záležitosti, které by se mohly vyřešit na poli kriminalistiky.

Autorka je bohemistka a anglistka, autor filmový publicista.

Top of the Lake. Stanice Sundance Channel, BBC Two a UKTV. Austrálie, USA, Velká Británie, Nový Zéland, 2013. Vytvořili Jane Campionová a Gerard Lee, režie Jane Campionová a Garth Davis. Hrají Elisabeth Mossová, Peter Mullan, Holly Hunterová ad.



Uniformovaná holčička Tui se změnila v lovkyni na koni. Foto brutstatt.de

V pavučině znaků

Město v londýnských detektivkách

Předním televizním seriálům v současné době dominuje detektivka či procedurální krimi. Trojice cyklů z produkce BBC nabízí nejen tři různé variace na tento žánr, ale také rozdílné pohledy na město Londýn, v němž se odehrávají.

JAN KOLÁŘ

V titulkových sekvencích tří detektivních seriálů, *Sherlocka* (od 2010; viz A2 č. 3/2014), *Ripper Street* (od 2012) a *Luthera* (2010–2013), které v posledních několika letech souběžně produkuje britská BBC, se opakuje stejné schéma. Tváře protagonistů zachycené v portrétních fotografiích v nich vystupují z koláží sestavených ze záběrů londýnských ulic a dominant – jako by zahloubané výrazy vyšetřovatelů mohly získat patřičný význam jen na pozadí kulis, v nichž bojují se zločinem. A jako by zároveň jen město samo, shrnuté pomocí série statických záběrů do podoby ikonické zkratky, mělo právo reprezentovat zástup stírajících se protivníků, s nimiž se muži zákona v každém dílu utkávají. Přesto jde pokadě o jiné město.

Zašifrovaný prostor

Když Gilbert Keith Chesterton označil detektivní román za „Iliadu moderního světa“, zdůrazňoval tím mimo jiné i alegorický charakter detektivek. Stejně jako mohla zbroj bojovníků před Trójou odkazovat k uspořádání světa a jejich střety reprezentovat válku odehrávající se mezi olympskými bohy, mají i gesta, tváře, věci a místa v detektivních příbězích především povahu indexů, symptomů a stop.



Pokud je klasická detektivka „městskou Iliadou“, představuje Luther nekonečnou městskou Odysseu. Foto bbc.co.uk

Význam čehokoli, na co detektiv během svého pátrání po původcích zločinu narazí, roste s možností, že jde o stopu, která nakonec povede k odhalení pachatele. Detektivky jsou říší znaků, v níž „každá cihla je živým hieroglyfem, deskou popsanou babylonským klínopisem“. Nejde v nich o to, co se stalo (neboť to je zřejmé), ani o to, co se děje (to je také zřejmé) – záleží jen na tom, jak skrze nepodstatnou přítomnost odhalit, co se za ní skrývá.

Chestertonova obrana detektivek předznamenává naratologickou definici Tzveta na Todorova, který v klasickém detektivním vyprávění identifikuje souslednost dvou příběhů (zločinu a vyšetřování), přičemž je důležité, že zatímco v případě prvního z nich je kladen důraz na jeho obsah, v případě druhého na způsob podání. Příběh zločinu se v detektivkách často odbude prostým konstatováním, že byla nalezena mrtvola, atraktivita vyšetřování naproti tomu zcela závisí na způsobu jeho konstrukce, nikoli na jeho výsledku.

Sherlock oba zmíněné rysy klasické detektivky – tedy znakovost a důraz na syžet vyprávění – dovádí do krajnosti, protože je obohacuje o nespočet metaúrovní. Příběhy

vytvořené scenáristickým týmem soustředěným kolem Stevena Moffata nabízejí divákům nejen atraktivní pátrání po zločincích, ale především rozkoš z nového zakódování původních Doyleových zápletek přenesených do 21. století. V *Sherlockovi* síť nových interpretací překrývá původní znaky, vlastnosti postav i události získávají nový význam, a vzniká tak hustá intertextová tkanina, jejíž zábavnost spočívá v tom, že donekonečna odkazuje k sobě samé.

Analogickou transformaci ovšem v *Sherlockovi* prochází i samotný Londýn – namísto temného města mlh, které svou beztvarostí v Doyleových knihách podemílá viktoriánskou iluzi řádu, je v seriálu opět prezentována jen různorodá pavučina znaků. Město v něm vystupuje takřka výhradně buď v podobě útržků map či výstřižků z bedekrů. Honičky, do nichž se Holmes s Watsonem během jednotlivých případů zapojují, jsou spíš než úprkem v ulicích vizualizovány prostřednictvím topografických schémat a rytmizovány nezbytným sledem opakujících se londýnských ikon – od červených telefonních budek a černých taxíků až po průčelí Buckinghamského paláce a horizont, jemuž střídavě dominují Tower Bridge, Millennium Wheel a Swiss

z procedurálních detektivek typu *CSI: Las Vegas* pouze mírou brutality a technologickými možnostmi, jež nabízí chemická laboratoř z roku 1888. Anachronické přenesení současných žánrových postupů do minulosti dodává celému seriálu svérázně utopický charakter. Nejen na úrovni policejních praktik, ale i v zápletkách jednotlivých případů a zejména ve způsobu, jímž je v *Ripper Street* zobrazováno prostředí východního Londýna, se znovu a znovu vrací témata sociálního a technologického pokroku.

Whitechapel je na jedné straně zobrazována jako čtvrt chudoby, alkoholismu, prostituce a zoufalství, ale zároveň jako místo radikálních urbanistických a společenských změn. Vraždy se prolínají s přestavbou chudinských čtvrtí, budováním metra, přílivem přistěhovalců a bojem za toleranci vůči národnostním, náboženským i sexuálnímu menšinám. Síť ulic, v nichž řádl Jack Rozparovač, je prezentována jako zdroj utopického myšlení – jen z nedostatku se může zrodit touha po změnách, kterou bohatá společnost nezná. Kouzlo *Ripper Street* však zároveň spočívá v tom, že optimistickou vizi o „světlych zítřcích“ a „dějinách, jež vytvářejí ti podrobení“, problematizuje neustálými regresy a zcela protichůdným průběhem osudů hlavních postav. Reid i jeho kolegové jsou bez výjimky traumatizováni svou minulostí a odsouzení provádět stále stejné chyby. Pokrok je možné vidět z odstupu sto třiceti let, životy lidí, kteří stáli u jeho zrodu, nicméně budou vždycky sestávat jen z bláta, krve a vzpomínek. *Ripper Street* tak ilustruje klasický paradox utopií. I ty, jež se podaří zrealizovat, se nutně minou s individuální perspektivou lidského života.

Moderní Odysseus

Hrozivá představa, že právě tento příšerný svět, který obýváme, je pravděpodobně ten nejlepší z možných, stojí i v jádru deziluzivní perspektivy seriálu *Luther*. Nelze-li rozlišovat mezi utopií a dystopií, může být i ta sebevednější ulice kolbištěm pro zápas příšer. *Luther* ostatně spíš než klasickou krimi připomíná „sekularizovanou“ verzi superhrdinského vyprávění. Policejní detektiv John Luther nečelí obyčejným zločincům, jedním z osobních pohnutek, ale ztělesněným nočním mýrám, jež vystupují z hloubi někdy skutečné, někdy fiktivní historie Londýna. Především město samo tak v *Lutherovi* funguje jako spouštěč vyprávění – jednou prostřednictvím netvorů, které zplodí (jeden z Lutherových protivníků vraždí v masce legendárního londýnského monstra Skákavého Jacka), jindy tím, že změní svou povahu (jako tehdy, když se Luther snaží dopadnout dvojčata, která ve své fantazii promění prostor East Endu v mapu RPG hry a její obyvatele v protivníky, jež je třeba zlikvidovat). Zároveň samo město představuje Lutherova nejhroživějšího antagonistu. Nepřítele, který se jako jediný opakovaně vrací, zatímco postavy se beze stop ztrácejí, a kterého není možné porazit. Podoby jednotlivých čtvrtí, jimiž Luther prochází, se různí – vždy však mají charakter živoucích bludišť bez zjevného centra, překrývajících se periferií bez výrazných orientačních bodů, anonymních bloků domů, v nichž se není možné zabydlet a z nichž lze odejít jen do míst stejně bezútěšných. Toto prostředí neslibuje katarzi, jen zklamání.

Pokud je klasická detektivka „městskou Iliadou“, představuje *Luther* se svými nahraditelnými a postupně mizejícími postavami nekonečnou městskou Odysseu. S ohledem na motivy bloudění a bezdomovectví tento příběh sedí i na zbývající dva seriály. Všechny vzájemně tak odlišné seriálové podoby Londýna spojuje jediný rys: nemožnost nalézt v nich domov.

Autor je filmový publicista.

Výraz vnitřní nutnosti

Sebrané spisy Jana Grossmana

Editor Petr Šrámek připravil kompletní dvousvazkové vydání textů významného českého režiséra, dramaturga a kritika. Jan Grossman byl klíčovou osobností intelektuálního života po druhé světové válce, během normalizace byl trpěným režisérem, přesto mnohé z jeho tehdejších inscenací dodnes patří k milníkům tuzemské divadelní kultury.

JAN JIŘÍK

Monumentální dvousvazkové souborné vydání textů Jana Grossmana, editorsky pečlivě připravené Petrem Šrámkem, je na české poměry skutečně výjimečné. Soubor *Mezi literaturou a divadlem* na více než třinácti stech stranách nabízí čtenáři kompletní psané dílo tohoto předního kritika a divadelního režiséra. Oba svazky má navíc ještě doplnit třetí díl s literárněhistorickými a teatrologickými komentáři, studií a bibliografií. V celku se de facto jedná o Grossmanův intelektuální životopis. Nejde však jen o to, jakým způsobem Grossman spoluutvářel

a kriticky reflektoval české umění druhé poloviny 20. století, kniha totiž díky historickým přesahům odráží mnohem širší pole české moderní kultury a intelektuálního života po druhé světové válce.

Orten, Halas, Brecht

Soubor začíná Grossmanovým vstupem na kritickou scénu v závěru války, těžištěm jsou texty z šedesátých let, která byla obdobím Grossmanovy největší kritické a teoretické aktivity. Během sedmé a osmé dekády minulého století se Grossman nemohl veřejně

na poli kritiky vyjadřovat, a z té doby tudíž pochází minimum textů. Články z počátku devadesátých let, tedy z posledních roků jeho života, mají spíše charakter reflexivních drobníček. Přesto si Grossmanovo psaní jako celek zachovává kontinuitu, založenou především na schopnosti analytické reflexe naší i evropské kultury a moderního umění.

Dvousvazková edice je rozdělena do jedenácti oddílů, v nichž Šrámek řadí veškerou Grossmanovu psanou tvorbu, ať už z novin, sborníků či divadelních programů, v podstatě chronologicky, jakkoli občas přihlíží i k tématu. Zásadní je pátá až devátá část, které jsou vyhrazené literatuře, divadlu a filmu – připomeňme třeba stále živé doslovy k ortenovským, halasovským nebo brechtovským vydáním.

Epické divadlo

Právě Bertolt Brecht byl Grossmanovi jakýmsi celoživotním intelektuálním soupeřem. Jako brechtlián se Grossman poprvé představil v roce 1957, kdy vyšlo speciální číslo časopisu *Divadlo* věnované právě Brechtovi. Studie *Theorie a tvorba* začíná sice negativní definicí Brechtova epického divadla, tato negace však slouží především pro vytvoření jakési platformy, díky níž se Grossman mohl vymezit vůči tehdejšímu teatrologickému mainstreamu, konkrétně proti takzvanému Stanislavského systému.

Grossman chápal Brechtovo epické divadlo jako protiklad k sentimentálnímu divadlu českému. Právě omezení citovosti a věcnost sdělení měly vést k intenzivnějšímu prožitku u diváka, který podle Grossmana neměl být jen jakousi loutkou, jejíž emoce ovládají herci ze scény, ale skutečným partnerem, díky jehož kritickému a analytickému prožitku se teprve pojmenovává představovaná realita. Grossman při četbě Brechta navíc navazoval na tehdy polozapomenutou domácí strukturalistickou tradici. Postřehy ze své studie dále rozvíjel nejen v dosloveh českých vydání Brechtových her z přelomu padesátých a šedesátých let, ale i ve své pozdější režijní tvorbě.

Myšlení na pomezí

Grossman se však v té době nezabýval pouze režijním divadlem. Soubor obsahuje několik výjimečných hereckých portrétů, například Karla Högera, Ladislava Peška nebo Marie Vášové, a také reflexi divadel malých forem, která čtenáři poskytne jedinečný kritický pohled na celou českou divadelní kulturu šedesátých let. Závěrečné dvě části sebraných spisů pak shrnují sporadické texty z období normalizace, kdy se Grossman kvůli účasti na ilegální premiéře Havlovy *Žebrácké opery* v režii Andreje Kroba stal personou non grata, a dále zmíněné drobné texty z polistopadového období. Už v závěru osmdesátých let se Grossman jako režisér opět mohl vrátit na svou první scénu, do Divadla Na zábradlí, a od kritického psaní jej odváděla divadelní praxe.

Název souboru pochází z posledního režisérova rozhovoru z roku 1992. Je to popisný, výstižný titul. Nikoli však jen díky slovům „literatura“ a „divadlo“, ale hlavně kvůli předložce „mezi“. Grossman totiž dokázal ve své kritické tvorbě spojovat nejrůznější obory myšlení o kultuře a společnosti a také svým životním gestem a razancí vyjadřoval mezní situaci intelektuála 20. století. Toto bytí a myšlení na pomezí je zřetelné již v jeho prvních poválečných textech. Grossman se záhy zbavil dobové rétoriky a obecných soudů a dal se do kritického zkoumání uměleckých děl jakožto osobitých výrazů vnitřní nutnosti. Podobných osobností bychom mnoho nenašli.

Autor je teatrolog.

Jan Grossman: Mezi literaturou a divadlem I., II.
Torst, Praha 2013, 736 a 604 stran.



Grossman vstoupil na kritickou scénu v závěru války. Foto archiv nakladatelství Torst

HIS **VOICE**

soudobá kompozice
alternativa
post-jazz
elektronika
world music
improvizace
industrial
noise

recenze
informační servis
CD přílohy

dvouměsíčník
cena 69 Kč
předplatné 330 Kč

www.hisvoice.cz

Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO

Vladimír Houdek *Kanoucí šíře*

15 05 — 31 08 2014

Markus Copper *Kursk*

29 05 — 17 08 2014

Galerie města Ostravy

Multifunkční aula Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2993

Ostrava – Vítkovice
Po–Ne, 10–18 h, Vstup volný
www.plato-ostava.cz



OSTRAVA!!!



Moravskosleský kraj



Mediální partneři



Projekt je realizován díky dotaci statutárního města Ostrava

Národní divadlo

OPERNÍ SEZONA 2014/2015

NÁRODNÍ DIVADLO

Zdeněk Fibich
PÁD ARKUNA
Premiéry: 9. a 10. 10. 2014
Dirigent: John Fiore
Režie: Jiří Heřman

Alois Hába
NOVÁ ZEMĚ
Pouze jediné uvedení:
12. 12. 2014
Dirigent: Petr Kofroň
Režie: Miroslav Bambušek

Modest Petrovič Musorgskij
BORIS GODUNOV
Premiéry: 26. a 29. 3. 2015
Dirigent: Petr Kofroň
Režie: Linda Keprtová

Leoš Janáček
Z MRTVÉHO DOMU
Premiéry: 14. a 16. 5. 2015
Dirigent: Robert Jindra
Režie: Daniel Špinar

Jan Klusák
FILOKTÉTÉS
Premiéra: 23. 5. 2015
Dirigent: Marko Ivanović
Režie: Jiří Nekvasil
Koprodukce s NDM Ostrava

STÁTNÍ OPERA

Richard Strauss
SALOME
Premiéry: 23. a 26. 10. 2014
Dirigent: Heiko M. Förster
Režie: Mariusz Treliński
Koprodukce s Teatr Wielki –
Opera Narodowa Varšava

Arrigo Boito
MEFISTOFELES
Premiéry: 22. a 24. 1. 2015
Dirigent: Marco Guidarini
Režie: Ivan Krejčí

Engelbert Humperdinck
**JENÍČEK A MAŘENKA
– DĚTI Z MARINGOTKY**
Premiéry: 23. a 24. 4. 2015
Dirigent: Martin Leginus
Režie: Matěj Forman

Giuseppe Verdi
MACBETH
Premiéry: 11. a 13. 6. 2015
Dirigent: Jiří Štrunc
Režie: Martin Čičvák

STAVOVSKÉ DIVADLO

Wolfgang Amadeus Mozart
KOUZELNÁ FLÉTNÁ
Premiéry: 5. a 7. 2. 2015
Dirigent: Zbyněk Müller
Režie: Vladimír Morávek

NOVÁ SCÉNA

Dmitrij Šostakovič
**ANTIFORMALISTIČES-
KIJ RAJOK / ORANGO**
Premiéra: 17. 12. 2014
Režie: Sláva Daubnerová

Jan Kučera
RUDÁ MARIE
Premiéra: 30. 4. 2015
Dirigent: Jan Kučera
Režie: Viktorie Čermáková

Proti strnulosti výstav

Jak překonat kurátorské stereotypy?

K nejnovějším tendencím na české umělecké scéně patří zájem o mladé autory, reflexe institucionálního rámce a snaha překročit či reinterpretovat tradiční formát výstavy. Místo obvyklých expozic se setkáváme s kurátorskými výzkumy a experimenty s prostorem a časem instalací.

VÁCLAV JANOŠČÍK

V roce 1976 se uskutečnil významný projekt dnes již legendární newyorské galerie PS1. Kurátorka Allana Heissová tehdy sezvala přes sedmdesát umělců do prostoru opuštěné školy na Long Islandu. Pod příznačným názvem *Rooms* se zde objevila konceptuální díla, videa, performance a intervence například Richarda Serry, Nam June Paika, Michaela Ashera, Daniela Burena nebo Bruce Naumana. Výstava se stala kanonickou v prvé řadě díky své práci s prostorem. Umělci reagovali na původní prostředí, které se nesnažili přiblížit galerijnímu prostoru. Jednotlivé místnosti tak spíše než prostor pro díla samy představovaly určitou instalaci anebo materiál pro tvorbu umělců. Gordon Matta-Clark například vyřezával tvary a otvory do samotné budovy. Podle teoretičky umění Rosalind Kraussově tato expozice definitivně potvrdila přesun umění od modernismu k postmediální tvorbě, který se uskutečňoval pod povrchem amerického umění minimálně po celá sedmdesátá léta. Dílo již není určeno specifickým médiem, není bezpečně odděleno od společenské reality svou estetickou autonomií. Umělec opouští galerii a vstupuje do prostoru naší zkušenosti, využívá formy i témata, která jsou vlastní našemu životu. Rozvoj konceptuálních přístupů i zcela nových myšlenek a témat by přitom měl vést spíše k přiblížení a otevření se než k příslovečné nesrozumitelnosti současného umění.

V květnu tohoto roku proběhla v opuštěné budově v Cihelné ulici v Praze výstava s totožným jménem – *Pokoje*. Obě události nemůžeme dost dobře stavět na stejnou úroveň, přesto jejich podobnost nespočívá jen v názvu. Není třeba rozebírat samotnou výstavu, jejíž pojetí i kvalita kolísaly pokoj od pokoje. Už svou koncepcí akce vypovídá o vzrůstajícím zájmu o současné nejmladší umění, ale také o vůli institucí se mu otevírat.

To donedávna nebylo nijak samozřejmé. Událostí, které svědčí o přirozené mezigenerační výměně umělců a kurátorů a o snaze hledat nové umělecké i výstavní formy, ovšem u nás v nedávné době proběhlo více – jakkoli mnohé z nich zapadly kvůli svému nezávislému charakteru anebo hustému uměleckému provozu, na který samy reagojící.

Princip dočasnosti

Na *Pokojích* je podstatný především způsob práce s prostorem a časem, zároveň však v současném nezávislém výtvarném umění nejde o nic ojedinělého. V poslední době jsme mohli na domácí scéně zaznamenat celou řadu projektů zkoumajících možnosti výtvarného umění mimo tradiční formát. Často se soustředí na nejmladší generaci umělců nebo rovnou na studenty výtvarných škol. Jednou z takových událostí přímo na akademické půdě byl *Vstupní kód*, který se uskutečnil v Galerii Akademie výtvarných umění v dubnu minulého roku. Tato výstava otevřela diskusi o formě prezentace současného umění. Slovy kurátora šlo o „dynamizaci konkrétního místa v konkrétním čase“. Jednalo se tedy o kritickou práci s kontextem instituce i média výstavy: „Dopředu akceptovaný fakt omezené doby trvání výstavy je spojen s vědomím, že platforma nenabude strnulých rysů instituce, že neztratí svůj dynamický princip dočasnosti a výměny.“

Se záměrem reflektovat umělecký provoz přišla loni rovněž pražská galerie K4 s projektem *Endgame*, sérií jednodenních, „vernisážových“ kurátorských konceptů. Výstupem přitom byly nejenom samotné galerijní realizace, ale také katalog a soubor videorozhovorů s jednotlivými vystavujícími. Rozvolnění tradičního média výstavy se v obou případech odehrálo nejen ve snaze ohledávat hlubší spojitosti mezi jednotlivými uměleckými

i kurátorskými přístupy, ale také překonávat jistou izolovanost a obtížnou přístupnost současného umění. Časová kondenzovanost „výstav“ byla vedena potřebou prezentovat více různých tvůrců najednou a poskytnout tak návštěvníkům okamžitý, byť stále velmi selektivní rozhled.

Kurátorský výzkum

Letos už proběhly další dvě akce pracující s formátem krátkodobé výstavy, obě však byly tematicky vymezené. Výstava Terezy Jindrové nazvaná *Pracoviště* se věnovala „umělecké práci a jejímu specifickému vztahu k práci vůbec“. Kurátorka využila postupy, jež se vymykají tradičnímu výstavnímu času, k reflexi povahy tvůrčího procesu právě ve vztahu k reálné době práce. Spíše než angažovaný přístup blízký třeba iniciativě Nulová mzda reflektovala výstava různé motivy samotné umělecké praxe a poukazovala tak na posun „od práce jako námahy k práci jako existenční tíži“.

Podobně projekt *Je ne travaille jamais* (Nikdy nepracuji) Viktora Čecha podle jeho vlastních slov mapuje „okolnosti tvůrčího a ‚pracovního‘ procesu na poli současného umění z pozice kurátora a teoretika“. Opět se tu setkáváme s problematizací hranic média výstavy a úlohy kurátora: „Autor koncepce a kurátor zde sám sebe a svou činnost postavil do uvozovek interpretace, v rámci níž se jako individuální vzorek vložil do laboratorního prostředí experimentálního galerijního prostoru.“ Zatímco Jindrová mapuje přístup jednotlivých umělců ke svému tvůrčímu procesu, Čech se pokouší hledat vlastní kurátorské východisko. V obou případech však jde o určitou formu „kurátorského výzkumu“ – a o experiment s formátem výstavy.

Podobně orientovaný, ale propracovanější je jiný nedávný umělecký projekt Terezy Jindrové. Pod názvem *Nad čarou – jednosměrná zpátky* se uskutečnila výstava v DOXu a vyšla i doprovodná publikace. Předcházela tomu dlouhodobá práce s neúspěšnými uchazeči o studium na výtvarných školách (projekt *Pod čarou*), z nichž někteří byli později přijati. Poměrně systematickým postupem jsou od každého umělce vybrána díla z doby před studiem a z jeho průběhu. Opět jde v širokém slova smyslu o kurátorský výzkum, nyní však s jasnějším rámcem. Zmíněná kniha není jen katalogem výstavy, ale obsahuje také názory na problematiku od mnoha českých umělců a pedagogů.

Na okraji a pod povrchem

Ze stručného shrnutí nedávných kurátorských projektů je zřejmé, že tuzemská výtvarná scéna hledá nové autory, témata i výstavní formy. Patrný je zájem o stále mladší autory, reflexe pozice kurátora a teoretika a chápání výstavy jako média prezentujícího nikoli výsledek tvorby, ale samotný proces uměleckého výzkumu. V neposlední řadě je zřetelná také snaha překračovat tradiční formát výstavy. Tento poslední moment pochopitelně vyplývá i z vnějších podmínek nezávislého provozu umění, především však jde o reflexi výstavních stereotypů a o záměrné kurátorské východisko. Provoz umění se tak otevírá novým postupům nikoli nepodobně, jako tomu bylo kdysi v případě výstavy *Rooms*.

Všechny zmíněné tuzemské výstavní projekty můžeme situovat na okraj současného uměleckého provozu, ať už z hlediska vystavovaných autorů, podmínek produkce či samotného tématu, ale právě tyto zpola skryté události prozrazují hlubší změny. Právě sledováním okrajových tendencí můžeme objevit nový horizont pohledu na současné umění a snad také alternativu k neplodné diskusi o jeho neproniknutelnosti a samoúčelnosti.

Autor je kulturní teoretik.



Pohled do výstavy *Nad čarou – jednosměrná zpátky* v Centru současného umění DOX v Praze. Foto Artdirect.cz

ČR: 69 Kč | Předplatné: 42 Kč | SK: 3,50 € | Předplatné SK: 2,10 € | www.magazin-legalizace.cz

Legalizace®

Magazín, který vám rozšíří zorničky

69,-

CHCETE SE LÉČIT KONOPÍM
NEBO SE JÍM UŽ LÉČÍTE?

Ptejte se svého
lékaře a čtěte
magazín Legalizace

Novinky, odborné studie, návody na léčebné preparáty,
příběhy pacientů, rady lékařů a další informace
ze světa léčby konopím.

Magazín koupíte v síti trafik po celé České republice
nebo si ho můžete předplatit na www.magazin-legalizace.cz



Dobrá čajovna



Samé jedničky v Dobré čajovně

HILLTON Darjeeling – Lot 1/2014

GOOMTEE Darjeeling – Lot 1/2014

GIDDAPAHAR Darjeeling – Lot 1/2014

AEKRO KRÁŽAS

2014

www.kinoaero.cz



11. ročník soutěže amatérských
a studentských krátkých filmů

**Přihlášky posílejte
do 30. 9. 2014**



Jedeme vlakem nazpátek

Planety a jejich revoluční melancholie

Po vydání druhého alba je severomoravská skupina Planety označována za „objev posledních dvou let“. Jisté je, že aktuální nahrávka se svou kvalitou standardům tuzemské indie scény vymyká. Relativní sláva kapely, v jejíž tvorbě se snoubí shoegaze se surrealismem, obrací pozornost také k dosud spíše obskurnímu labelu MámaMrdáMaso.

LUMÍR NYKL

„Své nahrávky neuvádějí na trh, ale zaskakuji ho tvrdým nezájmem.“ Tato slova, zvěčněná v kultovní revue Dezinfetamin na adresu skupiny Fiat Eno, se dají vztáhnout na celou dosavadní historii moravskoslezského

labelu a tvůrčího kolektivu MámaMrdáMaso čili MMM (viz A2 č. 26/2010). Už dávno to není jen podzemní vydavatelství přepalující nahrávky na CD-R ani značka zaštiťující scénu, na níž kapely vznikaly a zanikaly tempem, kterému stačil málokdo. Dokonce i prezentace omezující se na „google images“ a obskurní názvy vysázené v Times New Roman je, zdá se, minulostí.

Druhé album skupiny Planety, nazvané *Nekonečná hudba města zapomeňš* a vydané slezským labelem ve spolupráci s pražskou značkou Silver Rocket, dává mnoho příležitostí sledovat, jaká minulost se vlastně k donedávna periferní scéně váže a jak vypadá v přítomnosti. Kontext, v němž se Planety pohybují, se nicméně netýká jen jejich situovanosti na české hudební scéně či jejich vývoje od soundcheckové hlášky „Maš to nalazene?“ po suverénní hitovku Ztracený a nalezený. Slova z názvu „nekonečná“

a „zapomeňš“ se ukážou být stejně důležitá jako „hudba“ a „město“.

Kytarová muzika, surreálné texty

Každý pokus o charakteristiku Planet odvozením jejich tvorby od jejich domnělých „vzorů“ čelí především riziku interpretační pohodlnosti. V takové situaci postačí slova Jana Krejčí, člena pražských L'Point, který pozval kapelu Vincent Vega, jednu z dalších skupin okruhu MMM, do pořadu Star Guitar v dobách, kdy jste si TV ŮČKO na kabelovce ještě nepletli se Šlágr TV: „Spousta čistě kytarové muziky, spousta špinavé kytarové muziky.“ Po hlubším ponoru do archivu MMM vyvstane hlavně otázka, je-li zvuk Planet, tvořených nyní Orlem, Lenkou a Zácilonou, plnohodnotný i po odchodu Bejbiše, krále freestyleového shoegazu, živého zběsilostí v srdci stejně jako Hradní svíci (nyní hraje v Odeur de Violettes a snad také v Murky Ajar, loni v Black Tar Jesus).

Osobitost skupiny leží z velké části v tematické komplexnosti a zdánlivé neprůhlednosti surreálných textů, podpořených mnohdy podobně surreálním frázováním. Stejně jako na debutu *Peklo, peklo, ráj* z roku 2012 ani na nové desce nechybějí pokoutní nezvalovské odkazy, například ve skladbě Týden divů. Fatální závěr „Hloubí a tíží“ z písně Slo ord je potom výstižným obrazem přesyaceného shoegazeového přístupu skupin z líhně MMM, jako byli například Tremolo nebo Dreams About Tomorrow, kteří nabízelí podobně oddalované slasti zastřených melodií, obkročných riffů a sešlapávaných efektů, s jakými dnes Planety v trochu přístupnější podobě slaví úspěch. Hlavní je však neztrácet se zřetele podobnost kapele z baru Bang Bang v „městečku Twin Peaks“ (přídomek „městečko“ nás příhodně zavádí k českému dabingu, konkrétně k témburu Saši Hemaly).

Koncertní stylizace Planet ale i přes Orlovu akvizici černobílých lakýrek přece jen působí stále trochu neohrabaně. Snad za to může Zácilonova rozhalenka a hvězdičkované pančošky basačky Lenky. Bohužel vizuální stránka věci stejně jako konotace spojené s češtinou zprvu mohou vyvolávat nežádoucí pocity. Po pár taktech je ale zřejmé, že i když občas zazní „koupelnové“ kytarové echo, nejedná se ani o rockabilly s přepájeným kontrabasem, ani o kontrarevoluční sentiment elektroswingové tančírny. Minulá budoucnost Planet není slizká a poddajná

jako gothaj v hospůdce Staré časy, financované koncertem Sabmiller.

Krok vpřed, krok vzad

Nechme stranou, že jediný pořádný rozhovor, který jsem s Orlem kdy vedl, byl o „vzpomínkové akci proti sametové revoluci“, a pokusme se z voleje rozetnout jeho písňové texty těmi akademickými. Slova jako „vrávoráš“, „blábolí“ nebo spojení „kouká a mňouká“ mají sílu jednak díky rytmické sekci, která se neštítí metliček či basových „synkop“, hlavně ale díky Orlově stylizaci „revoluční melancholie“. V té stejnou roli hraje jeho osobní pompézní narcismus jako vzhled do poválečného surrealismu a zájem o průsečky tohoto manifestačního meziválečného směru s Frankfurtskou školou a hlavně s myšlením Waltera Benjamína.

Flaneur, anebo Hudečkův protektorátní „noční chodec“, který vrávorá ulicemi a naráží na spouštěče „nedobrovolných vzpomínek“, ja-ko by měl s vypravěčem současných příběhů *Nekonečné hudby města zapomeňš* leccos společného. Ustavičně „nově nabírá dech“, „obšírně obkružuje věc samu“ a „znovu se navrácí k místu svého východiska“. Revoluční melancholie k nám z desky promlouvá skrze všechny cyklické motivy, textové i hudební. Bloumání v sobě nese setrvačnost a hranice přítomného a minulého se ztrácí v zájmu nového formování přítomnosti. Každá hlasitější zpětná vazba přitom funguje jako slepý odkaz na zavirovaný „webzdarma“ MMM, plný vědomě vyloučené hudby, stejně jednorázové jako trvalé. V textech pak každá loď, vlak, odplouvání, přesezení, mámení a vábení jako by zastupovaly benjamínovský „melancholikův krok vpřed, který je krokem vzad“.

Podobně jako při pohledu na puzlovitý obal desky také při poslechu nahrávky stále zakoušíme hlavně „melancholické umění fragmentarizace“ času, který je vším, jen ne lineární posloupností či prostou přítomností. Bloudící já je „vždy minulé“. Jedeme vlakem nazpátek, míjíme kupy památek devadesátkového rocku a je jedno, jestli stroje, které „táhnou oblohou“, jsou drony NSA nebo dvojplášňáky. Konečně, ona barová scéna z Twin Peaks je i o tom, že „nyněšek je ve skutečnosti nejvnitřnějším obrazem minulosti“. It is happening again.

Autor je stínový kulturní publicista.

Planety: Nekonečná hudba města zapomeňš.

LP, MámaMrdáMaso, Silver Rocket 2014.



Planety. Foto Václav Tvarůžka

hudební zápisník

Hluk pod Alpami

MARTIN ŠENKYPL

Cesta do rakouského Innsbrucku je náročná a otravná, ale stojí za to ji urazit. Když pomínu malebnost podhorského střediska, jež se v zimě stává cílem tisíců lyžařů, je zde ještě jeden důvod, proč se sem vydat. Tím je hudební festival Heart of Noise, který se tu letos konal již počtvrté. Zprvu to byla akce pro pár místních nadšenců, v současnosti jde díky promyšlené dramaturgii a cílevědomosti organizátorů o významnou hudební událost.

Páteř organizačního týmu tvoří lidé pohybující se kolem místního klubu P. M. K. Ten mimochodem nabízí kvalitní hudební program i během roku. V poslední době tam vystoupili například Melt Banana či KK Null. Jednotlivci linku programu nereprezentuje ani

tak slovo noise v názvu, jako spíše žánry ukotvené v temnějších hudebních vodách. Úkroky stranou však nejsou vzácné – připomeňme třeba loňskou účast producentů techna Voices from the Lake. Důležitější než žánrová jednodušnost je pro organizátory celková atmosféra.

Dějštěm třídní akce je především místní Stadtsaal a přilehlé travnaté prostranství, vtipně pojmenované Para Noise Garden. Cena 35 eur za vstupenku na celý festival je vzhledem k nabitému programu vyložené přátelská, a to nejen na rakouské poměry. Kulturní dům působí trochu velkopanský: uvnitř jsou vysoké stropy, fresky a balkony. Po akustické stránce ale prostor naprosto vyhovuje. Opravdovým symbolem Heart of Noise jsou ale koncerty na střeše hotelu Pema. Ať tam hraje kdokoli, už samotný výhled na podhůří Alp je prostě k nezaplacení.

Letos se festivalu zúčastnilo hned několik proslulých hudebních inovátorů a experimentátorů. Vzhledem k jeho věku a zásluhám nejprve zmíněného Joachima Roedeliusa, bývalého člena německých Cluster Hans. V duu s innsbruckým rodákem Wernerem

Moebiusem vytvořili subtilní hudební koláž o stopáži necelé hodiny. Výsledný tvar zněl bohužel až příliš akademicky, a tedy i poněkud nudně. Přesto musíme smeknout před čerstvým osmdesátníkem, který pořád zdatně a smysluplně tvoří. O poznání dynamičtější bylo vystoupení Ryoji Ikedy, který zde představil svůj audiovizuální projekt Super-codex (dovolím si ale poznamenat, že jeho olomoucký koncert v kině Metropol před pár lety byl snad ještě o něco lepší). Svatou trojici nezdolných hledačů zvukových struktur uzavírá Philip Jeck. Mezi veterány hlukové scény lze dnes zcela jistě počítat i americkou skupinu Wolf Eyes. Jakkoli jsou již za zenitem, jejich koncert mě dokázal vtáhnout. Jejich hudba jako by byla příkladem rčení „ber, nebo nech být“. Někdo si zkrátka může dovolit jít až na samou mez únosnosti, aniž by ztratil hvězdné renomé.

Velkým překvapením pro mě byl italský hudebník Lorenzo Senni. V Innsbrucku představil projekt Bora, na němž se podílí také vizualista Yuri Ancarani. Senni moduloval jednoduché repetitivní hudební vzorce a vrstvil je přes sebe. Výsledný efekt graduujících

smyček, podpořených autentickými zvukovými stopami doprovodného filmu, byl impozantní. Vrcholem druhého festivalového dne bylo těžkotonáží vystoupení britských Emptyset. To, co předvedli v Innsbrucku, bylo srovnatelné snad jen s kobercovým náletem na Drážďany. Ve svém pojetí techna, do kterého vsazují noiseové prvky, se dostali mnohem dále než třeba Pan Sonic. Nechyběla ani tradičně skvělá projekce, vytvářená v reálném čase a v součinnosti s právě vznikající hudbou. Po Emptyset přišel na řadu Russell Haswell. Ten navázal na vystoupení předchozí dvojice a bylo zjevné, že nic dalšího ten večer už nemůže přijít.

O krásnou tečku za festivalem se následující den postarali v Berlíně usazení Lumisokea. Svě temné techno zahálili do jedinečné hry světla a dýmu. Jejich set byl důkazem toho, že i relativně různorodé žánry mohou být díky promyšlené koncepci organizátorů sladěny v organicky působící celek. Srdce hluku je otevřené.

Autor je básník.

Heart of Noise. Innsbruck, Rakousko, 6.–8. 6. 2014.



LETNÍ LITÉRÁRNÍ



UPÍŘI, NERDOVÉ A ZOMBIE TETIČKY

SOUDOBÁ AMERICKÁ KRÁTKÁ PRÓZA V PLNÉ SÍLE

Letní literární příloha A2 je věnována velmi živé, a přitom českými nakladateli víceméně opomíjené části současné americké literatury, totiž povídkám. K překladům krátkých próz Sama Lipsytea a Karen Russellové připojujeme následující vstupní text.

PAVEL KOŘÍNEK

Současná americká próza se v posledním čtvrtstoletí pohodlně zabydlela v edičních plánech domácích nakladatelů i na českých knihkupeckých pultech. Každoročně vycházejí desítky až stovky nových knih, které i v obtížně vymezitelné kategorii „hodnotnějšího čtení“ takřka okamžitě zpřístupňují výrazné, kritikou i čtenáři oceňované prózy. Ať už jde o staré mistry (Philip Roth, John Irving), prověřené čelné představitele středního věku (Michael Chabon, Jonathan Franzen) či mladší autory (Junot Diaz, Gary Shteyngart), ať už dáváte přednost kterémukoli členu manželského spisovatelského páru Nicole Kraussově a Jonathanu Safranu Foera, pokud toužíte po seznámení s aktuální severoamerickou románovou produkcí, nemusíte se cítit ochuzeni. Do velké míry je to zásluha výrazných vydavatelských počínů typu edice AAA nakladatelství Argo. Mnohem menší pozornost je pohříchu věnována povídkové tvorbě.

Časopisecké líně

Krátká povídka je přitom v americkém kontextu již tradiční ústrojnou součástí kulturního či intelektuálního tisku. Časopisy jako *The New Yorker* si dlouhodobě zakládají na špičkové literární rubrice původních textů, v dobrém slova smyslu proslulá bývala ale například i povídková rubrika *Playboye*. Překvapivě košatá je i specializovanější časopisecká scéna: magazíny jako *The Paris Review*, *Alaska Quarterly Review*, *Tin House*, *n+1*, *McSweeney's* či *Zoetrope: All Story* kontinuálně poskytují mnoho prostoru mladým a začínajícím tvůrcům, jejichž kariéru publikování povídky v kvalitně editovaném časopise pomáhá odstartovat. Sté výročí oslaví příští rok řada vlivných antologií *The Best American Short Stories*, shromažďujících vždy výběr nejlepších krátkých próz daného roku a zaštitěných výraznými editorskými autoritami – v minulé dekádě například E. L. Doctorowem, Michaellem Chabonem či Salmanem Rushdiem.

V posledních letech je o povídkové tvorbě dost slyšet a dostává se jí zesílené pozornosti kritiky; povídkové soubory se také častěji ocitají v užších výběrech výrazných literárních cen. Určitý symbolický účinek nelze jistě upřít ani loňské Nobelově ceně za literaturu udělené Alici Munroové. V Británii, okouzlené americkým povídkovým klotem, vznikly v uplynulém desetiletí hned dvě dobře dotoované povídkové ceny (BBC National Short Story Award a Sunday Times EFG Private Bank Short Story Award). A rovněž nová cena Folio Prize, usazená sice na britských ostrovech, ovšem zacílená na anglofonní literaturu v celé šíři, vyvolila za svého prvního vítěze povídkovou sbírku Američana George Saunders *Tenth of December*.

Syrový humor

V centru pozornosti, vnějškově jitréné časopisy a novými soškami či plaketami, našťastí stojí skutečně životná autorská scéna,



kteřá disponuje desítkami výrazných tvůrkyň a tvůrců. Dvojici autorů, jež představujeme v této příloze, věkem odděluje téměř dvacet let, zároveň ale mají ledacos společného. Stejně jako mnohým dalším, také jim v počátcích kariéry pomohly zmiňované kulturní a literární revue, oba bohatě přispívali do New Yorkeru a oba dnes platí za uznávané, ale přitom stále svěží a zábavné literáty, které stojí za to sledovat.

S určitou mírou zjednodušení lze minimálně u části dnešní americké povídkové tvorby konstatovat znovunalezený zájem o humor a jeho rozličné podoby. Každodenní situační komika se přitom mísí s postmoderně

hravými nápady a popkulturními tématy, výpůjčkami a pastiši. Autoři jako Karen Russellová, Sam Lipsyte, George Saunders, Kelly Linková nebo třeba i Michael Chabon krácejí stejnou měrou ve stopách Raymonda Carvera i O. Henryho (po kterém je ostatně pojmenovaná nejstarší americká povídková cena, udělovaná již od roku 1919). Své příběhy ovšem mnohdy obohacují roztodivnými žánrovými experimenty. Russellová s chutí píše o upírech v italských citrusových sadech, zotročených ženách i podivné farmě, na které se po smrti probouzejí američtí prezidenti převtělení v koně, Chabon vícekrát vzdává poctu Lovecraftovi a Saunders, přirovnávaný občas

k Vonnegutovi, vykresluje děsivý, ale stejně tak zábavný dystopický svět, v němž se americký striptér musí utkat se svou rozkládající se zombie tetičkou. Protagonisté jejich povídek, jakkoli netradiční, bývají sympatičtí, nehrdinští a lidští jakýmsi selhávajícím způsobem, i když jsou to zrovna řízením osudu upíři, vlkodlaci, zombie nebo třeba jen obyčejní uhrovaní teenageři či jejich vyučující. Překvapivá pointa ustupuje antiklimatickému vyústění do ztracena, které možná není šokantní, ale to snad působivým amalgámům nevázaného humoru, nonkonformních nápadů, uvěřitelných pocitů a syrových nálad sluší ještě lépe.

Málo místa!

Bohužel právě tyto nerozsáhlé texty se jen zřídka podarí přeložit a uvést do českého kulturního prostoru. Jak ukazují tržní statistiky, sebelepší povídkové soubory se vždy prodávají hůře než ty nejprůměrnější romány, a domácímu prostředí již dlouhá léta schází časopisecká revue typu proslulé Světové literatury. Tento stav nedokáže zvrátit ani časopis Plav, ani příležitostné publikace překladových povídek v Hostu či Revue Labyrint. Všeobecnější kulturní a společenské časopisy obvykle mnoho prostoru nevěnují ani povídkové tvorbě domácí, natož aby pořizovaly překlady zahraničních prací (a platily honorář překladaři).

Russellová i Lipsyte tak na stránkách této přílohy u nás debutují, zmiňovaného George Saunderse může český zájemce poznat aspoň skrze svazek *Památník války Severu proti Jihu*, vydaný před lety v nakladatelství Volvox Globator. Díky nakladatelství Argo je na tom trochu lépe Kelly Linková, jíž vyšly v češtině dvě povídkové sbírky. Trochu jinou tvář současného amerického povídkového humoru ukazují Nathan Englander, jehož soubor *O čem mluvíme, když mluvíme o Anně Frankové* nedávno připravila Paseka. Na překlad poněkud příznačně čekají Chabonovy fantastičtější povídky ze sbírky *Werewolves in Their Youth* a mnoho dalších výrazných jmen zatím v českém znění chybí úplně – zkušené autorské osobnosti typu Lorrie Mooreové, Stevena Millhausera či Donalda Antrima ani mladé naděje Miranda Julyová či Ramona Ausubelová by se přitom v překladu jistě neztratily.

Původem britský literární časopis Granta začal v posledních letech intenzivně franšizovat: místním vydavatelům v dnes snad už deseti zemích přitom poskytne slavnou značku, know-how a grafické zázemí, zvláště nedocenitelný je ale zejména volný výběr textů z ohromného časopiseckého archivu. Nebylo by báječné, kdyby se i v Česku – podobně jako ve Švédsku, Finsku či Bulharsku – našel místní nakladatel, kterého by takový podnik zaujal? Není pochyb o tom, že by si to současná americká povídková tvorba zasloužila. Zdařilá povídka dokáže v těch nejlepších případech až magicky dilatovat čas: její přečtení trvá sotva pár desítek minut, ale dojem přetrvá nesrovnatelně déle.



Sam Lipsyte (nar. 1964) přispívá svými povídkami a esey do celé řady amerických kulturních magazínů. Jeho texty byly a jsou k nalezení v New Yorkeru, v revue Open City (dnes už zaniklé, ale ve své době velmi vlivné) i v magazínu McSweeney's, editovaném spisovatelem a lidskoprávním aktivistou Davem Eggersem. Debutoval na počátku tisíciletí povídkovým souborem *Venus Drive* (2000). Jeho první román *The Subject Steve* (Subjekt Steve, 2001) vyšel o rok později, v nepříliš šťastně zvolený den: 11. září. Pojednává o reklamkáři, který se dozvídá, že umírá na něco, na co před ním ještě nikdy nikdo nezemřel: na nudu. Čtenářský úspěch i pozitivní kritický ohlas obou knih pak umožnil vydání románu *Home Land* (Domovina, 2004), který Lipsyte již dříve neúspěšně nabízel hned

několika nakladatelům. Ich-formové vyprávění líčí životní peripetie Lewise Minera, ztroskotance, který ubíjí čas poflakováním a psaním impertinentně třesutých ironických příspěvků do absolventského newsletteru jeho střední školy, kterou na rozdíl od mnoha spolužáků dosud nedokázal vytěsnit z hlavy. O šest let později Lipsyte představil svůj třetí a zatím poslední román *The Ask* (Tázání, 2010), černohumornou fresku o čerstvě nezaměstnaném Milovi, který v nelehkých časech ekonomické krize udělá takřka cokoli, aby sobě a své rodině zajistil živobytí. Lipsyteův humor není opatrný, nebojí se nekorektnosti, obhroublého vyjadřování či záměrné trapnosti. Příboj rozmařile vršených situačních i dialogových gagů, slovních a fonetických hříček ale téměř pokaždé vyplaví v jádru posmutnělý příběh o snech a selháních sympaticky chybných lidských bytostí. Kdybychom hledali Lipsyteovy stylové a tematické blížence, zastavili bychom se asi u Davida Foster Wallace (viz A2 č. 16/2012) či Garyho Shteyngarta (viz A2 č. 2/2014). Lipsyte bez potíží přichází se stále novými neodolatelnými historkami ze života lúžrů. Přetištěná povídka *Pán jeskyně* je ze zatím poslední autorovy knihy, povídkové sbírky *The Fun Parts* (Zábavné kusy, 2013).



Karen Russellová (nar. 1981) debutovala souborem krátkých próz nazvaným *St. Lucy's Home for Girls Raised by Wolves* (Domov svatě Lucie pro dívky vychované vlky, 2007). Je rovněž autorkou románu *Swamplandia!* (2011), v němž košatě vypráví podivné příběhy o floridských bažinách a tamních zápasnících s aligátory, o zábavních parcích i zamotaných rodinných vztazích. Když se výbor Pulitzerovy ceny za prózu roku 2012 rozhodl neudělit ocenění ani jednomu ze tří porotou navržených finalistů, vyvolalo to na americké literární scéně malé zemětřesení. V následující argumentační přestřelce trochu zapadlo, že se k výběru nabízely skutečně zajímavé texty: kromě krátké prózy Denise Johnsona *Train Dreams* (Sny z vlaků, 2011) a posmrtně nominovaného nedokončeného opusu

Davida Foster Wallace *The Pale King* (Bledý král, 2011) se tehdy mezi finalisty propracovala i první kniha Russellové. Přes úspěch svého zatím jediného románu (jehož české vydání letos plánuje nakladatelství Dokořán) však Russellová zůstává především jednou z nejvýraznějších mladých amerických povídkářek. V jejich zábavných, ale často mrazivých příbězích se střetávají různé žánry a vzniká chaotický, ale poutavý amalgám „vysokého“ a „nizkého“, „literárního“ a „brakového“. Potkáte zde minotaury nebo třeba Ptačího muže a navštívíte speciální letní tábor pro děti postižené spánkovými poruchami. Masážní specialista zjistí, že dokáže měnit tetování a s ním i pocity válečného veterána stíženého posttraumatickým šokem, a jeden nevýrazný dospívající chlapec narazí na zohaveného strašáka vran, nepříjemně podobného spolužákovi, kterého před časem šikanoval. Fantastické propriety kupodivu nepůsobí samoúčelně, umožňují totiž autorce novými způsoby prozkoumávat hranice našeho lidství. Kromě druhé povídkové sbírky *Vampires in the Lemon Grove* (Upíři v citronovém sadu, 2013) vydala Russellová nedávno také digitálně distribuovanou novelu *Sleep Donation* (Dárcovství spánku, 2014), líčící epidemii nespavosti.

PÁN JESKYNĚ

Sam Lipsyte

Pán jeskyně zůstal po škole. Čekáme před jeho domem u okresky. Marco, jeho mladší brácha, donese kukuřičné chipsy a kolu.

Marco je paladin. Bojuje za slávu Kristovu. Od zimních prázdnin už byl paladinem mockrát. Každý z nich se jmenoval Valentýn a Pán jeskyně se postaral o to, aby zemřel naprosto nedůstojným způsobem.

Už tak je dost zdrcující, když Pán jeskyně hodí kostkou a oznámí, že opilý skřet jen tak z legrace odmotal Valentýnovi kus střev. Ještě horší jsou hloupé nehody. Jeden z Valentýnů škobrtl o prkno v podlaze a rozbil si hlavu o džbán s medovinou. Zemřel ve stáji na traumatický šok.

„Tumáš!“ zvolal tehdy Pán jeskyně zpoza zástěny z vícevrstvé lepenky. Přelétla přes ni sprška slin. „Zalkni se svým osudem,“ pronesl. „Nit tvá padla pod šmikáč!“

Pán jeskyně mluví tajným jazykem, kterému úplně nerozumíme. Prý ho už kvůli tomu léčili.

Pokaždé, když Pán jeskyně Valentýna zabije, uteče se Marco vyplatat k tátovi. Doktor Varelli dostrká synka zpátky do pracovny, strčí do dveří rozčepýřenou hlavu a řekne: „Hrejte si pěkně, štěňátka moje roztomilá.“

„Otče,“ pronese Pán jeskyně, „padej kurva z mý duchovní sféry.“

„Tvé přání mi budiž rozkazem, milý můj.“

Doktor Varelli takhle mluví. Není to tajný jazyk, je to trapný jazyk. Možná proto od něj odešla žena, odešla i od Marka a Pána jeskyně. Není to asi dobrý důvod, ale jak se nás snaží Pán jeskyně poučit, svět není dobré místo k životu.

* * *

Posadíme se s chipsy.

„Kdyby na nich nebylo napsaný, že jsou z kukuřice, ani by mě to nenapadlo,“ řekne Brendan.

Brendan je kouzelník třetí úrovně.

„Po škole?“ zeptá se Cherninsky. Vstane, dřepne si, posadí se, vstane. Má černou ofinu, pihy a takovou tu nemoc, jak nemůže chvilku posedět.

„Chytil při španělštině záchvat,“ řeknu. „Říkal to jeden čtvrták.“

„Učitel si na něho zasedl,“ vysvětluje Marco. Marco Pána jeskyně nesnáší, ale svého bratra miluje. Já mám Marka rád, ale Valentýna moc nemusím. Jsem hraničář třetí úrovně. Bojuju za svou vlastní slávu.

S trísknutím se otevřou dveře.

„Á, moji milí odsouzenci.“ Pán jeskyně projde kolem nás, je malý, nezdravě bleďý, má jemnou hnědou bradku.

Zmizí u stolu za zástěnou, na níž má ze své strany vypsané všechny herní tabulky a seznamy a na které je z naší strany vymalovaná spousta jitrének a ohňů. Dostali jsme příkazem, abychom na zástěnu nikdy nesašli. A my na ni nikdy nesaहáme, ani když zůstane po škole. Pán jeskyně zašustí papíry – mapami a milimetrovým papírem. V krátkých a tupých prstech mu zachřestí kostky. Na zdi za ním visí diplomy doktora Varelliciho. Podle nich je dětský psychiatr, ale do pracovny si pacienty nikdy nevodí a nejsem si jistý, jestli vůbec někdy chodí ven.

„Když jsme se sešli naposled,“ spustí Pán jeskyně, „přistihli zloděje Olafa ve vesnické pekárně při krádeži perníku. Půlčík, pekařův syn, zahnal našeho přítele do kouta s nožem na chléb. Můžu házet?“

„Takhle nechci umřít,“ zakňourá Cherninsky. Cherninsky vždycky umře takhle – všichni

umřeme takhle nebo nějak podobně –, ale on dnes odpoledne vypadá hodně zoufale. Možná myslí na lidi, kteří umřeli doopravdy, jako třeba na svoji malou sestřičku. Utopila se v oceánu. Nikdo o tom nikdy nemluví. „V této situaci je třeba položit si otázku,“ prohlásí Pán jeskyně a usrkne z krabičky jahodového mléka. „Je chléb pojivem života, nebo pojivem smrti?“

„Co to znamená?“ zeptá se Cherninsky.

„Musíš víc číst. Obohatíš si život.“

„Všichni přece čteme,“ řekne Brendan.

„Myslím knihy,“ opáčí Pán jeskyně. „Nechápu, jak můžeš být kouzelník.“

„Nezabíjej mě v obyčejný pekárně,“ prosí Cherninsky.

„Nemáš krást chleba.“

„Co po mně chceš? Jsem přece zloděj.“

„Házej.“

Cherninsky hodí kostkou, zemře, vyskočí ze židle.

„A proč jsi byl teda po škole?“ zeptá se.

„Kdy jsem byl po škole?“

„Dneska,“ ozvu se. „Dneska’s byl po škole.“

Pán jeskyně na mě vykoukne zpoza zástěny.

„Dnes jsem, odvážný hraničář, viděl na podlaze pekárny vykrvácet jednoho ubohého kapsáře. Nic jiného se dnes neudálo. Je ti to jasné?“

„Je mi to jasné.“

Vím, že je divný a že není tak chytrý, jak se dělá, ale aspoň si dobře chrání hranice své duchovní sféry. A to je určitě důležité.

„A teď, zoufalci,“ pronese Pán jeskyně, „chce někdo z vás zaútočit na toho ňoumu s kuchyňským nástrojem v ruce? Nebo raději prchnete zadní uličkou?“

„Prchnu zadní uličkou,“ prohlásí Marco.

„Říká Valentýn Dvacátý sedmý?“ zeptá se Pán jeskyně.

„Dvacátý devátý.“

„Moc se na to číslo nevaž, bratře.“

* * *

Jsou i jiné děti, a hrajou jiná tažení. Tyhle děti mají něco, čemu učitelé říkají fantazie. Některé chodí do třídy pro nadané. Hrajou v oficiálním školním kroužku.

„Mám elfí čarodějku sedmnáctý úrovně,“ říká mi Eric v naší šatně pro prváky. „Lítá na drakovi, kterej se jmenuje Zelená hvězda. Minulej tejdén jsme bojovali s armádou mrazivejch obrů. Co ty?“

„My draka nikdy ani neuvidíme, natož abysme na něm vůbec letěli. Ty máš holčičí postavu?“

„Ty hraješ s tím psychoušem ze čtvrtáku, že jo, jak on se to jmenuje?“

„Pán jeskyně,“ řeknu.

„On si takhle říká? To je jako jeho jméno?“

„Neříká si nijak.“

„Slyšel jsem, že když byl malej, praštil prej nějakýho kluka hliníkovou bejsbolkou. Poškodil mu mozek.“

„To je pěkněj výmysl,“ prohlásím, i když jsem si docela jistý, že je to pravda. „Je hodně chytřej.“

„Nechodí do nadanejch,“ namítne Eric.

„To já taky ne.“

„To je fakt,“ řekne Eric, otočí se a dá se do řeči s Lucy Mantoothovou.

* * *

Většinou hrajeme tak dlouho, dokud nemusíme domů na večeři. Ale někdy, když zavoláme našim a zeptáme se, jestli můžeme zůstat

dýl, uvaří nám něco doktor Varelli – hamburgery, špagety –, a když není všední den, můžeme i přespát. K snídani bývají vafle, slanina, vajíčka, tousty.

„Jezte, štěňátka, jen jezte.“

My, štěňátka, jíme v pracovně. Protože tak často umíráme, děláme si přestávky a jeden z nás mezitím hází kostkou a připravuje novou postavu.

Jednoho dne, zatímco Marco vytváří Valentýna Třicátého druhého, zatoulám se do obýváku. Doktor Varelli sedí na pohovce s lesklou dřevěnou kytarou v ruce. Jeho prsty pobíhají po strunách, vysokým hlasem zpívá jakousi tklivou píseň. Zarazí se, podívá se na mě. „To je italská balada.“ V jeho hlase se ozývá stud, ale není to kvůli písničce.

Kouknu se, na co se dívá – na starou fotografii pověšenou na zdi. U vodotrysku pózuje mladá žena. Holubi odlétají z kamenné obruby. Marco mi jednou řekl, že to je jeho maminka.

„Je to krása.“

„Samozřejmě,“ odvětlí doktor Varelli. „Řím je překrásné město.“

O něco později se v pracovně vydáme na nové tažení. Naše postavy se sejdou v hostinci U tasemnice. Každý z nás už tam někdy zemřel, ve rvačce či v souboji na dýky, po vypití otráveného piva nebo na infekci z nemytých korbelů. Pán jeskyně však trvá na tom, že tu dělají nejlepší masové pirohy na tomto břehu Hořících jezer.

Sprátelíme se s jedním slepcem. Cherninsky mu ukradne stříbrňáky, ale chudák moula si toho ani nevšimne, a tak se s ním sprátelíme ještě o něco víc. Pová nám o jeskyni nedaleko vrcholu Hory naprostého trápení, o drakovi v ní a o pokladu pod tím drakem.

„To zní nebezpečně,“ ozve se Marco.

„O to právě jde,“ říkáám já.

„To bude těžký rozhodování,“ prohlásí Brendan. Skoro ho neznám. Seznámili se s Markem v plaveckém oddíle nebo kde. Je hodný, trochu natvrdlý. Ať chodí do školy, kde chce, mám pocit, že ho místní šikaněři úplně přehlídají.

Což neplatí pro Cherninského. Ten si o nakládačku říká v jednom kuse, i když některý surovci se drží zpátky. Na školním dvoře z něho má člověk divný pocit, tak trochu na blití. Budí dojem, že by se klidně nechal umlácet k smrti. Je to kluk, o kterém si všichni špitají, že nemá doma mámu ani tátu, ale on je samozřejmě má, jenom jsou už staří a přestali ho dávno vychovávat, možná v té době, kdy se mu utopila sestřička. Vždycky hraje zloděje a i mimo hru, kdy je jenom Cherninsky, krade v obchodech na Hlavní ulici. Jsou si s Pánem jeskyně dost podobní, nebo je tohle město drtí oba stejně, a proto se do sebe nejspíš navázejí.

„Sakra, Brendane,“ ozve se Cherninsky. „Jak jako, těžký rozhodování? Já říkám, že do tý jeskyně vlezem a to zlato uloupíme. A pak si seženem nějaký harapanny.“

„Harapanny?“ přeptá se Brendan.

„Běhny,“ opáčí Cherninsky. „Elfí drny.“

Je to jen taková šaráda, není totiž o čem rozhodovat. Nemáme jinou možnost. Zlezeme Horu naprostého trápení, anebo při výstupu zemřeme. Pravděpodobnější je to druhé. „Toho draka odkráglujem,“ řeknu já.

„Odkráglujem?“ přeptá se Brendan.

„Jak se říkalo ve Vietnamu,“ vysvětlím.

„Jo tak.“

Jenže Pán jeskyně má právě teď nějakou záhadnou schůzku, jak svému krásnému štěňátku připomene doktor Varelli nakukující do místnosti, a hra se odkládá.

Zamíříme s Cherninským domů. Za chvíli jsme u přehrady. Protáhneme se blátem pod plotem. Klopýtáme po kamenné hrázi a začneme do vody házet všechno, co nám přijde pod ruku – kameny, flašky, staré hračky, součástky aut. Na tomhle jsme všichni vyrostli. Tohle asi bude naše dětská psychiatrie.

Cherninsky táhne k vodě rozšmelcovanou pneumatiku. Když mu chci pomoci, jenom mávne rukou, že není třeba.

„Tak co si o tom myslíš?“ zeptá se. „Myslíš, že s touhle Horou trápení to bude jiný než vždycky?“

Pneumatika se zahoupe na hladině, se šplouchnutím se ponoří. Mrsknou za ní golfový míček.

„Možná že jo,“ řeknu já. „Mohlo by.“

„Nejhorší na tom je, že se Marco a Brendan strašně boje umřít. Je to jenom hra, ale on jim strašně motá hlavu. Byl v Bergen Pines. Věděl to? Má papíry na hlavu. Já prostě končím. Tohle je hra pro trapáky, buzomrdy a psychouše, bez urážky.“

„Já se neurážím,“ řeknu, i když mě urazilo skoro každé slovo.

„Nechceš si zahulit trávu?“ zeptá se Cherninsky a poplácá mě po zátylku.

„Ne, díky.“

„Nechceš se mrknout na sousedku, jak se sprchuje? Touhle dobou je většinou ve sprše. A dělá si to.“

„Co tím myslíš?“

„Ty víš, co tím myslím. Ále co, kašli na to. Nezaložíme kapelu? Mám komplet aparaturu.“

„Kdes vzal aparaturu?“

„O to se nestarej. Musíme vymyslet, jak se budem jmenovat.“

„Co třeba Elfí drny?“

„To je pěkně debilní,“ odvětlí Cherninsky. „Když tě může napadnout něco takovýho, asi to znamená, že jseš tupou. Pojď mi píchnout s tou druhou gumou.“

* * *

Dojídáme pečené hovězí, které donesla máma z posledního cateringu. Můj táta – dělá v oddělení lidských zdrojů – dnes není v práci, má na sobě košili, kterou nosí, když pracuje z domova. Krájí okurky na okurkový salát, což je jeho specialita, a máma mezitím vytahuje plech z trouby. Nahoře piští ségra. V jednom kuse visí na telefonu a v jednom kuse nosí vytahané svetry.

Dnes můj hraničář jen tak tak unikl šmikáči. V lese na něj znenadání zaútočilo prase bradavičnaté. Je vůbec prase bradavičnaté v herní příručce? Můj hraničář – pojmenoval jsem ho Valium, jen abych Marka pozlobil – zvíře skolil, ale přišel o spoustu životů. Ještě teď ho vidím, jak se sklání nad potokem, nabírá vodu do dlaní a polévá si rány. Posléze odpocívá ve stínu dubu. Prase bradavičnaté se opéká na rožni.

„Tak jak to jde?“ zeptá se máma.

„Ve škole?“ já na to. „Pohoda.“

„To je skvělý,“ prohlásí ségra, hned jak přijde do kuchyně. „Mrtvá kráva. Vegetariánskýho není nic?“

„Okurkový salát,“ odpoví táta.

„Tak tomu říkám novátorskéj recept, tati.“

„Tak tomu říkám sarkasmus v pravou chvíli,“ opáčí táta.

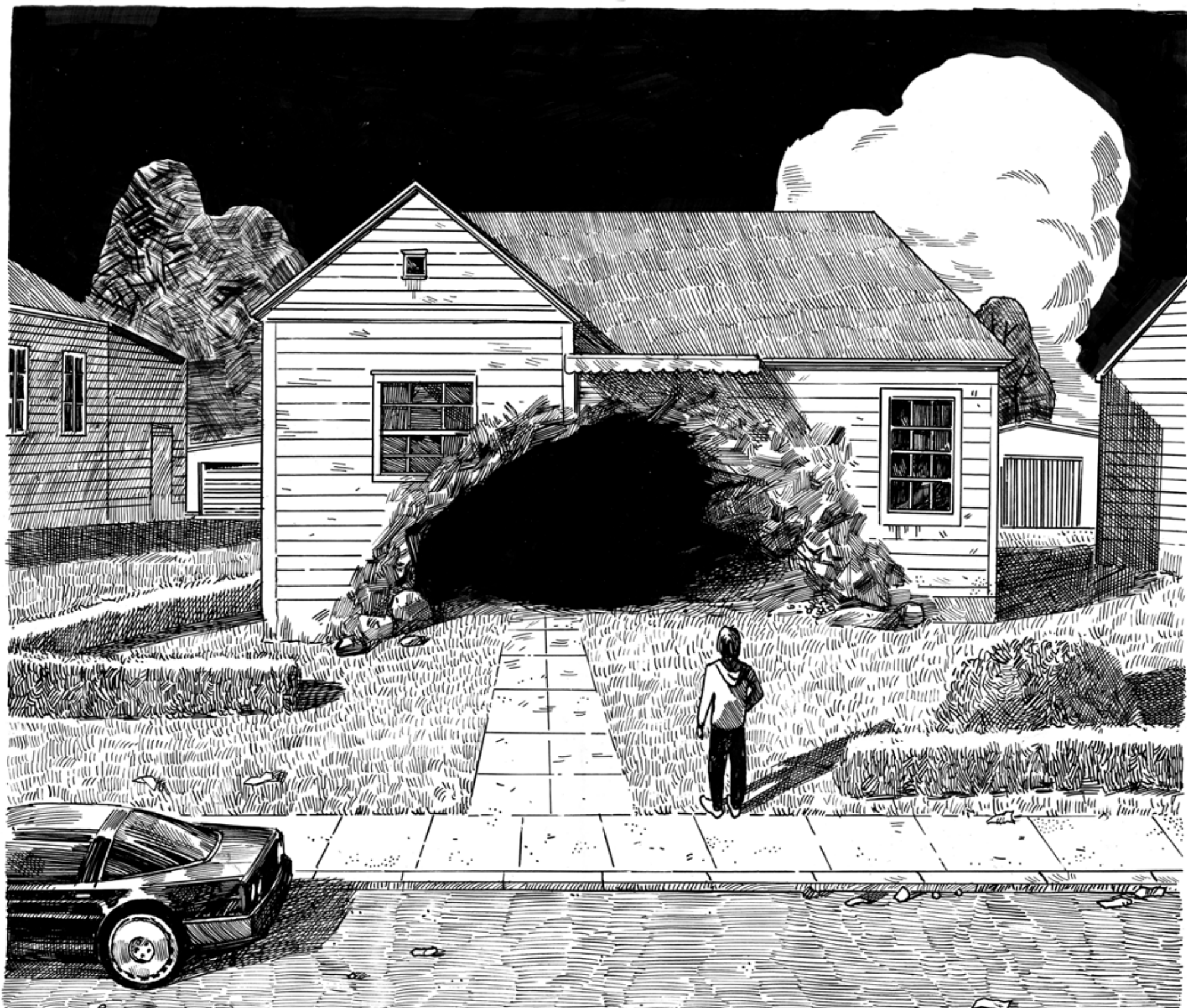
„Ne ve škole,“ namítne máma. „U nich.“

„Kde jako?“ já na to.

„U Varelliových.“

„Jo, dobrý,“ já na to.

„Bavíš se?“ zeptá se máma. „Víš, chci, aby ses bavil.“



Jednou jdu takhle domů, jako obvykle mám v plánu výše zmíněné. U chodníku zastaví sporták, tmavomodrá corvetta.

„Chceš svízt?“ zeptá se Pán jeskyně.

Nechci, ale stejně vklouznu vedle něj. V corvettě jsem nikdy nejel.

Chvilí jezdíme po městě, kolem mojí školy, hobbymarketu.

„Myslel jsem, že nemáš řidičák,“ řeknu.

„A kdo říkal, že mám?“ Pán jeskyně se usměje. „Jsou drby a je pravda, a pak jsou taky pravdivý drby. Mám ti to shrnout? Tak já ti to shrnu. Švihnul jsem jednoho kluka pálkou, měl z toho poranění mozku, ano. Vystřeloval jsem péro na veřejnosti, ano. Pálil jsem vlastní stolicí, ne. Byl jsem ve cvokárně? Byl. Jsem šílenější? Záleží na mém názoru vůbec? Znáš takový ty články v novinách, jak prej děcka z hraní blbnou? A pak dělají hrozný věci?“

„Máma mi je vystřihuje.“

„Já tyhle články zbožňuju. Vem si například sebevraždu. Hraní z tebe neudělá sebevraha. Když už něco, tak sebevraždu oddálí. Víš co, svět ti servíruje spoustu důvodů, abys to típnul, to musíš uznat.“

„Je mi čtrnáct,“ odpovím. „Nevím, co mám uznat.“

„V jiný době už by z tebe moh’ bejt otec. Nebo v jiný čtvrti.“

Chvilí jedeme. Zajedeme o pár měst dál na východ.

„Poslední dobou tě nebylo moc vidět,“ prohodí Pán jeskyně. „Marco říká, že hraješ s nějakýma nafoukanýma buzíkama ve škole.“

„Nechal jsem toho.“

„Slyšels, jak dopadl Cherninsky? Našli u něj v garáži kradenou hudební aparaturu. Zesíky, kytary, bicí, prostě všechno. Chtěl to naházet do přehrady, ale policajti většinu z toho zachránili. Jeho táta teď asi půjde sedět.“

„Jeho táta?“ zeptám se.

„Drsný, co? V každým případě teď ale hrajem válečné témata. Fakt hodně technický věci. Je to jiný. Brendan to zvládá jen tak tak. Teď sjíždíme Tobruk. Já jsem Rommel.“

„Pouštní liška.“

„Pořád čteš,“ kvituje Pán jeskyně, i když jsem tu přezdívkou zaslechl ve starém filmu o tancích. „A to se mi na tobě líbí. Proto jsem si říkal, že bych tě mohl trochu poučit.“

„A o čem?“

Zajedeme na odpočívadlo s výhledem na národní park Palisades. Za křovím před námi útes prudce spadá až ke skaliskům v řece Hudson. Corvetta běží na neutrální a mě napadne, jestli tahle vyjížďka nebyla náhodou chyba. Pán jeskyně se dívá do dálky přes řeku, jako by se ji chystal přeskočit.

„O čem?“ zeptám se znovu.

Pán jeskyně vytváří motor. Otočím se k němu, k té bledé tváři, jemné bradce, zahorklým, zářícím očím.

„O čem?“

Odpoví mi dalším šlápnutím na plyn. Prsty zabubnuje na řadicí páku. Tak přece jenom poletíme na drakovi. V duchu jsem napůl připraven. Možná je to ta půlka mého já, kvůli které jsem v pracovním doktora Varelliho vydržel tak dlouho. Chytím se rukama sedadla a čekám, kdy přijde zážeh, start, žhnoucí let.

„Ty vole.“ Pán jeskyně se zasměje. „Celej se klepeš.“

Zařadí zpátečku a otočí auto o sto osmdesát stupňů. Zanedlouho jsme zase zpátky ve městě.

„Málem ses posral,“ říká.

„To jo.“

„Jednou to udělám doopravdy.“

„Aha,“ já na to.

„Ale ještě chvíli ne.“

„To je fajn.“

„Táta mě hned po maturě vykopne z domu. Myslím, že to bude pro Marka lepší. Potřebuje kluk trochu rozkvést.“

„Kde budeš bydlet? U mámy?“

„Máma nebydlí. Umřela, když se narodil Marco.“

„Fakt? Tak to mě mrzí. Myslel jsem, že od vás jenom odešla.“

„Hm, asi to bude svým způsobem taky pravda. Ne, mám bratrance v Kanadě. Mohli bysme bydlet spolu.“

„To budeš mít dobrý.“

„Nejspíš ani ne. A jsme tady.“

„Dík za svezení,“ řeknu.

„Už’s byl skoro doma, když jsem tě nabral.“

„Stejně dík.“

Přecházím přes trávník, když vtom na mě Pán jeskyně zavolá jménem.

„Hele, do smrti dobrý, co říkáš?“

Zastavím se, představím si ho, jak za mnou vystrkuje z okýnka spolujezdce tu svou směšnou hlavu, ale nedokážu se otočit. Pořád se ještě klepu z té naší vyjížďky. Mám snad v tu chvíli takřka neskutečný pocit, že vím, co přijde, jakousi chladnou, vířící vizi, jejíž původ

nejsem s to nahlédnout, ale ve které vidím Pána jeskyně s promodralými tvářemi, jak visí v pracovním doktora Varelliho na kravaté ze svého svatého přijímání, a Cherninského, s tátou ve vězení, jak žebra s vyhublými chuligány, kteří pláchli z domova a stejně zůstali přikovaní ke čtvrti Alphabet City, nebo sebe, nejlepšího zaměstnance za měsíc říjen, jak ve světle končícího podzimu vyškrobávám v řetězci Burger Castle sajrajt z fritovací vany? Samozřejmě že ne.

„Hele, fakt,“ zavolá Pán jeskyně znovu. „Do smrti dobrý.“

To musí být ta největší kravina, jakou kdy vypustil z pusy. Do smrti dobrý? Může zůstat něco do smrti dobrý? Může bolet něco víc než city?

Chci mu to říct, ale právě když se otočím, corvetta se odlepí od chodníku.

Z anglického originálu **The Dungeon Master** (z knihy **The Fun Parts**, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2013) přeložil **Martin Svoboda**.

UPÍŘI V CITRONOVÉM SADU

Karen Russellová

V říjnu muži a ženy ze Sorrenta sklízíej *pri-mofiore* neboli „první kvetoucí ovoce“, nejšťavnatější citrony; v březnu dozrávají žluté *bianchetti* a v červnu následují zelené *verdelli*. A já v každé sezoně vysedávám na své lavičce a dívám se a dívám, jak padají. Během hodiny se jich z větví utrhne vždycky jen pár, ale já už tu sedám tak dlouho, že mi jejich pády připadají plynulé, podobné kapkám deště. Moje žena nemá s takovou meditací trpělivost. „Ježíšikriste, Clyde,“ říká. „Potřeboval bys nějakého koníčka.“

Většina lidí mě považuje za malého, laskavého italského dědečka, *nonno*. Mám kůži jako starý *nonno*, ztmavlou do odstínu vlašského ořechu, typického pro Italy z jihu – opálení, které nevybledne, dokud nezemřu (což se nikdy nestane). Nosím nažehlenou, barvinkově modrou košili, plátěný klobouk proti slunci, černé šle, které se mi na hrudi prověšují. Mokasíny mám odřené, ale vždycky vyleštěné. Těch pár návštěvníků citronového sadu, kteří si mě všimnou, se mi mdle usmívá do tváře scvrklé jako rozinka a větří závan nějaké tragédie; šeptá se, že jsem vdovec nebo starý muž, který přežil svoje děti. Nikdy by neuhodli, že jsem upír.

Citronový sad svaté Františky, kde trávím své dny a noci, byl v devatenáctém století součástí jezuitského kláštera. Dneska je v soukromých rukou, patří rodině Albertiových, ceny jsou přemrštěné a místní mají dost rozumu, aby si citrony kupovali jinde. V létě prodává v dřevěném stánku v zadní části sadu občerstvení dospívající holka jménem Fila. Je strašlivě hubená, má hustou černou ofinu. Z toho, jak pečlivě pro mě schovává nejlepší citrony a potají je vždycky odkopne pod moji lavičku, je poznat, že ví, že jsem stvůra. Občas vrhne mým směrem prázdny úsměv, ale nikdy mi nedělá problémy. A právě kvůli blahosklonné lhostejnosti, kterou mi projevuje, cítím k té dívce přívál lásky.

Fila vyrábí citronádu a obsluhuje přístroj na takzvané hotdogy (což nejsou doopravdy hotdogy, ale spíš gyros) – hlídá maso, které se otáčí na rotačním grilu. Ten přístroj mě fascinuje. Jeho italský název se dá přeložit jako „hovězí kolotoč“. Koho by před dvěma sty lety napadlo, že bude existovat takový přístroj? Tehdy jsme byli všichni posedlí vizemi apokalypsy; svatá Františka, zakladatelka tohoto sadu, si vydloubla oči, zatímco diktovala proroctví o ohni. Často mě napadá, jaká je to škoda, že předpovídala jenom konec světa, a ne hotdogy.

Na ceduli těsně před vstupem do sadu stojí:

**PIZZA NA DILKY
HOTDOGI
HLADNE NAPOJE
SANTA FRANCESCA’S LIMONATA –
NEJOSVĚŽUJICNĚJŠÍ PITI NA PLANETĚ!**

Z výletních lodí až k úpatí útesů vozí přívoz den co den turisty z Walesu, Německa a Ameriky. Ti potom vyjedou lanovkou sem nahoru, aby si dali „hotdogi“ se zrnitou hnědou hořčicí a usrkávali limonádu s ledem. Fotí si bratry Albertiovy, dvojčata Bennyho a Luciana, výrostky, kteří se věší na dřevěné podpěry stromů a neochotně předvádějí sklizeň citronů; a také jeden do druhého dloubají násadami lopat a mluví o turistkách v italském slangu jako o „vaginách“. „*Buona sera*, vaginy!“ křičí na ně ze stromů. Myslím, že turisté jsou čím dál hloupější. Nikdo z nich už neumí italsky a ty nové ženy jako by byly vůči

agresi hluché. Často si představuju, že po bra-trech blýsknu špičáky, abych jim trochu srazil hřebínek.

Jak jsem řekl, turisté si mě obvykle nevšímají; možná to dělá to domino. Před pár lety jsem koupil od Bennyho otlučenou červenou sadu dominových kostek, jako rekvizitu, a díky ní jsem neviditelný, tak banální, že se můžu ukrývat všem na očích. Hra mě doopravdy nezajímá; většinou si z dílků stavím domečky a ohrádky.

Při západu slunce se turisté všude kolem dají do křiku. „Podívejte! Tam nahoře!“ Je čas na *I Pipistrelli Impazziti* – přilet netopýrů.

Vylétají z jeskyní v hejnu, které jako by mělo miliardu hlav, a snášejí se z útesů zářících jako bílá křída. Klesají prudce kolmo dolů, černé krupobití. Občas náhlá změna počasí strhne některého z nich přes citronovníky do tyrkysových vln. K citronovému sadu je to sto metrů, ke zpěněným vodám Tyrhénského moře dvě stě. Před strmou stěnou útesu se netopýři prudce zvednou a rozletí se do zelených korun stromů.

„Och!“ piští turisté potěšeně a natahují hlavy.

Zblízka vypadají roztažená netopýří křídla jako nějaké mimozemské blány – jsou křehká jako cosi vnitřního, obráceného naruby. Zapadající slunce zalévá jejich těla matnou červení. Tihle netopýři mají sraštělé černé tvářičky, jako maličké chrliče nebo rozzuření dědci. A jejich zuby vypadají jako ty moje.

Dneska večer se jedné z turistek, Texasance s obrovským, jahodově červeným vysokým účesem, podařilo jednoho polapit do vlasů; prolévala nefalšované slzy a přitom kvílela: „TAK UŽ TO KONEČNĚ VYFOŤ, SÁRO!“

Upřeně se dívám na pevný bod nad stro-my a zapálím si cigaretu. Moje ohnutá páteř ztuhne. Smrtelná hrůza ve mně vždycky udeří na nějakou starou strunu a zanechá po sobě pocity smutku a podráždění. Bude trvat celé minuty, než všichni přestanou ječet.

Měsíc má matně oranžovou barvu. Na obloze a v moři žhne zdvojený svítící disk. Zkoumám pohledem tmavší prohlubně v panoramatu, místečka nezahalená mraky, kde jsou jeskyně. Znovu se podívám na hodinky. Je osm a všichni netopýři už zmizeli hluboko v korunách citronovníků. Kde ta Magreb vězí? Ve špičácích mi cuká, ale nechci začít bez ní.

Kdysi jsem si představoval čas jako černé zvětšovací sklo a sám sebe jako mikroskopický hmyz neschopný letu, uvězněný v kruhu noci. Jenže pak se objevila Magreb a mě věčnost přestala děsit. Náhle každý okamžik následoval po mém předchůdci v úhledném řetízku, okamžiky, které jsme naplňovali jeden druhým.

Dívám se, jak se z útesů řítí osamělý netopýř, padá jako kámen: hlavou napřed, nepohne křídly; nad tím výjevem se mi sevře srdce. *Zvedni se.*

Zavřu oči. Přitisknu dlaně na piknikový stůl a svaly na šíji se mi napnou.

Zvedni se. Všechno se ve mně stahuje, až mi začne bušit ve spáncích, až se mi pod víčky začnou míhat červenočerné hvězdičky.

„Už se můžeš podívat.“

Magreb sedí na lavičce a mrká zářivýma očima, jako vyříznutýma v dýni. „Ty ses ani *nedíval*. Kdybys mě viděl klesat, věděl bys, že se nemáš čeho bát.“ Pokusím se na ni usmát a uvědomím si, že to nedokážu. Vlastní oči mi připadají jako kostky ledu.

„Je hloupost lítat tak rychle.“ Nedívám se na ni. „Východní vítr by tě mohl smést přes útesy.“

„Nebud směšný. Já lítám skvěle.“

Má pravdu. Magreb dokáže změnit podobu ve vzduchu mnohem plynuleji, než jsem to kdy dokázal já. Dokonce už v polovině devatenáctého století, kdy jsem se proměňoval v netopýra dvakrát třikrát za noc, byla moje metamorfóza neobratný, trhaný proces.

„Podívej!“ řekne vítězoslavně a posměšně. „Pořád se třeseš!“

Sklopím pohled ke svým rukám a dostanu vztek, když si uvědomím, že je to pravda.

Magreb se probírá dlouhými černými stébly trávy. „Je pozdě, Clyde. Kde je můj citron?“

Vytáhnu z trávy měkký kulatý plod, letní měsíc, a podám ji ho. *Verdelli*, který jsem vybral, je dokonalý, bez kazu. Znechuceně na něj pohlédne a velmi okázale z něj smete stužku pochodujících mravenců.

„Na zdraví!“ řeknu.

„Na zdraví,“ opáčí Magreb s rutinním nadšením křesťana, který odřikává děkovnou modlitbu. Zvedneme citrony a zhoupneme si je před obličejem. Zaboříme do nich tesáky, prokousneme slupku a vydáme dlouhé, jednohlasné: „*Ááách!*“

Během let jsme s Magreb vyzkoušeli všechno – zakusovali jsme se do jablek, do gumových míčků. Žili jsme všude: v Tunisku, v Laosu, v Cincinnati, v Salamance. Líbanky jsme strávili přeskokováním z jednoho světadílu na druhý v honbě za tekutými chimérami: máto-vý čaj ve Fezu, koktejly z kokosového mléka v Ohau, uhlově černá káva v Bogotě, šakalí mléko v Dakaru, třešňová coca-cola se zmrzlinou na alabamském venkově, tisíc nápojů, které měly údajně čarovnou schopnost hasit žízeň. Zmírali jsme žízni v každém místě na zeměkouli, než jsme našli svou oázu tady, v modré italské botě, u toho stánku s citronádou mrtvé jiptišky. Jenom tyhle citrony nám poskytují trochu úlevy.

Když jsme do Sorrenta připluli, velké naděje jsem si nedělal. Citronáda, kterou jsme si objednali, vypadala ve džbáнку kalně a pančovaně. Cukr se hromadil u dna. Dal jsem si doušek a v ústech mi uvízl celý malý citronek; neexistuje slovo dostatečně rozkošné, aby dokázalo popsat to první ochutnání; pocit, který se mě zmocnil, když jsem zabořil tesáky do toho citronu. Bylo to osvěživě kyselé, s nepatrným náznakem oceánské soli. Po prvotním zaštipání – jakémsi chemickém šumu kolem dásní – mi z hrotu každého špičáku doputovala do horečnaté mysli konejší-vá prázdnota. Tyhle citrony jsou upíří analgetikum. Když vás dlouho sužuje žízeň, když opravdu trpíte, pak se nepřítomnost těchto dvou pocitů – jakkoli kratičká – stane něčím podobným nebi. Zhluboka jsem se nadechl nosem. Moje tepající tesáky se zklidnily.

Do rozbřesku se otupělost začala vytrácet. Citrony nám ulevují od žízně, ale nedokážou ji uhasit, jako nápoj, který můžeme podržet v ústech, ale nikdy ho doopravdy nespolkneme. Nakonec se původní hlad vrátí. Velmi pečlivě, velmi spořádaně a velmi svědomitě se snažím nezaměňovat ten prvotní hlad s tím, co cítím k Magreb.

O svých raných letech na krvi nedokážu žertovat, nedokážu na ně ani pomyslet bez viny a jistých nakyslých rozpaků. Na rozdíl od Magreb, která si té tekutiny nikdy nedala ani doušek, jsem hlta vesnické pověry a věřil kdejaké zvěsti, bral si k srdci každou zprávu o zkažených tělech a uvařeně krvi. Upíři byli oblíbenými nemrtvými osvícenství a jako mladý chlapec jsem napodoboval mluvu a chování postav, o nichž jsem četl v knihách: Vlada Naražeče, hraběte Heinricha Vykradače,

Goethovy krvežíznivé nevěsty z Korintu. Tajně jsem naslouchal ustrašeným modlitbám staré ženy na hřbitově, která prosila Boha, aby ji chránil přede... mnou. V tu chvíli se ve mně něco posunulo, zalila mě tupá prázdnota, jako bych byl neviditelný nebo už mrtvý. Poté jsem udělal jen to, co doporučovaly příběhy, a začal jsem krví té stařeny. Spal jsem v rakvích, v černých cedrových bednách, a každý večer se budil se strašlivým bolehlavem. Byl jsem vyhladovělý, pořád se mi točila hlava. Zdály se mi nepopsatelné sny o slunci.

Doopravdy jsem nebyl žádný uhlazený vikomt, ale jenom výrostek v černé sametové kápi, neohrabaný a nenasytný. Chtěl jsem se dotknout hran svého života – patrně mě poháněl stejný instinkt, který vede mladé smrtelníky k tomu, aby obraceli traktory na střechu a nechávali se najímat do cizích válek. Jednou večer jsem se vetřel na pozdní mši s mlhavým plánem porazit věčnost. Vzádu v kostelní lodi jsem pohodil kadeřemi myší barvy, obrátil zrak-y k nebesům a pak jsem vrazil celou paží do nádoby se svěcenou vodou. Smrt bude nejspíš bolestivá, ale bolest mi byla lhostejná. Chtěl jsem zvratit rozsudek, který byl nade mnou vynes-en. Fungovalo to; cítil jsem, jak se pálení šíří. Po pravdě to vlastně spíš svédilo, ale já si byl jistý, že pálení začne každou vteřinou. Vklouzl jsem do kostelní lavice, pohodlně uvelebený ve svém utrpení, a čekal, až se moje tělo promění v popel.

Do svítání mi mezi obočím naskočila vyrážka – trocha pozdě vykvetnuvšího akné –, ale jinak mi nic nebylo a já pochopil, že jsem skutečně nesmrtelný. V tu chvíli jsem odhodil veškeré zábrany; kousal jsem každého, kdo byl natolik laskavý či pomalý, že si mě pustil k tělu: muže, ženy, dokonce i pár starších chlapců a děvčat. Nejmenší děti jsem nechával na pokoji a tehdy jsem byl na tohle jediné pravidlo velmi pyšný. Čítal jsem příběhy o uherských vampýrech, kteří pili krev osiřelých děvčátek, a v počátcích našeho vztahu jsem se o tom zmínil Magreb v naději, že na ni udělám dojem svou slušností. *Děti ne!* rozplakala se.

Plakala půldruhého dne.

Naše první schůzka se odehrála na Cemen-terio de Colón, pokud lze náhodné setkání mezi náhrobky prohlásit za schůzku. Plížil jsem se za ní, sledoval její rozhoupané boky, když se vydala zkratkou přes hřbitovní trávu. Vlasy měla zapletené do nízkého klouzavého copu, který se začínal uvolňovat. Když jsem se dostal tak blízko, že jsem se mohl dotknout napůl rozvázané stužky, prudce se otočila. „Ty mě sleduješ?“ zeptala se – popuzeně, nikoli vyděšeně. Prohlížela si můj obličej s pohrdáním ženy, kterou obtěžuje obecní ožrala. „Och,“ vydechla, „tvoje zuby...“

A pak se usmála. Magreb byla první a jediný jiný upír, s jakým jsem se kdy setkal. Vycenili jsme na sebe tesáky přes náhrobek a poznali jeden druhého. Myslím, že existuje určitý druh osamělosti, vlastní pouze stvůrám: pocit, že jste jedině dítě svého druhu. A nyní ta osamělost skončila.

Naše první schůzka trvala celou noc. Proud Magrebiny řeči se řítíl vpřed jako vlak bez strojvůdce; mám podezření, že sama nevěděla, co vlastně vykládá. Já rozhodně nedával pozor a jen jsem okouzleně sledoval její tesáky, a pak jsem uslyšel, jak se ptá: „Takže, kdy sis uvědomil, že ta krev nedělá nic?“

V době toho rozhovoru mi táhlo na sto třicátý rok. Od mého raného dětství neuplynul jediný den, kdy bych nevyпил několik litrů krve. *Krev nedělá nic?* Čelo mi palčivě žhnulo. „Nepřipadalo ti podezřelé, že ti tluče srdce?“ zeptala se mě. „Že vidíš ve vodě svůj odraz?“

Když jsem neodpověděl, Magreb pokračovala: „Pokaždé, když jsem spatřila svoji tvář v zrcadle, jsem si uvědomila, že nejsem jedna z těch směšných nestvůr, krvesaj, *sanguina*. Chápeš?“

„Jasně,“ řekl jsem a přikývl. Na mě měla zrcadla opačný účinek: viděl jsem rty lemované černou krví. Viděl jsem bledého syna zrozeného z děsu pověřivých venkovců.

Ty první dny s Magreb mě málem zničily. Zpočátku jsem cítil jen pronikavé a oslepující nadšení; všechny mé myšlenky se stáhly do jediného modrého vlákénka úlevy – *Krev nedělá nic! Nemusím pít krev!* –, jenže když to pomínulo, zjistil jsem, že mi nic nezůstalo. Jestli nemusíme pít krev, k čemu máme pro všechny na světě ty tesáky?

Někdy si myslím, že tehdy jsem se jí zamlouval víc: byl jsem jako její dítě, čerstvě vyklubané, plné úžasu. Moji rakev jsme rozbili sekerou a noc strávili v hotelu. Ležel jsem s vykulenýma očima na široké posteli a srdce mi bušilo jako rybí ocas do dna rybářského člunu.

„Víš to určitě?“ pošeptal jsem jí. „Vážně nemusím spát v rakvi? Nemusím spát ve dne?“ Ona mezitím usnula.

O několik měsíců později navrhla piknik. „Ale co slunce?“

Magreb zavrtěla hlavou. „Ty jsi vážně chudáček, že věříš všem těm nesmyslům.“

Tou dobou jsme si našli k bydlení takovou zemljanku v západní Austrálii, kde slunce propalovalo mraky jako krajkový ubrus. To slunce požíralo jezera, za úsvitu stoupalo z vyhaslých sopek, třikrát větší než měsíc v úplňku a bílé jako lebka, spalovalo trávu. Jen to zkus, vyjdi do takového slunce, když ti říkali, že tvoje kosti jsou troud.

Upřeně jsem se zadíval na zprohýbaná prkna padacích dvířek nad námi i na měděný žebřík, který vedl příčku po příčce do zářivého světa nahoře. Ztratil jsem pojem o čase a najednou ze mě bylo zase bojácné, vyděšené

děcko. Magreb mi položila ruku na bedra. „Dokážeš to,“ řekla a jemně mě postrčila. Zhlobka jsem se nadechl a nahrbil ramena; temeno se mi otíralo o dvířka nad sklepem, vlasy jsem měl zmáčené potem. V duchu jsem se soustředil, abych zklidnil třas, aby mi špičáky neprobodly zevnitř ústa, a odvrátil jsem od Magreb tvář.

„Jen do toho.“ Vytáhl jsem se nahoru a ucítil, jak dřevo povoluje. Sklep zalilo světlo. Moje zorničky se proměnily v pouhé tečky.

Venku stál celý svět v plamenech. Neslyšné exploze zmítaly keřovitým lesíkem, smítka světla plála jako tiché rakety. Slunce protínalo eukalypty a australské pinie v zářivých rudých pruzích. Vysoukal jsem se po břiše ven, stočil se na zemi do klubíčka a křičel o milost, dokud jsem se nevyčerpá. Pak jsem otevřel jedno usazené oko a dlouze se rozhlédl kolem. To slunce nebylo smrtící! Bylo jen nepříjemné, svédily mě z něj oči a slzely mi a dostal jsem záchvat kýchání.

Celých těch dalších třicet let, která jsme strávili společně, jsem sledoval barvy svítání a čekal, až pocítím cokoli jiného než smrtelný děs. Prstíky světla se po šedé mořské hladině kradly mým směrem a já ty barvy nedokázal vnímat jako krásné. Obloha, pod níž jsem žil, byla příšerná, vražedná směs oranžové a růžové, obludné zohavení. V padesátých letech dvacátého století jsme bydleli na předměstí Cincinnati, a když se do oken v kuchyni opřely první paprsky slunce, tiskl jsem obličej k linoleu a do prasklin mumlavě vyrážel svou hrůzu.

„Tááák,“ říkávala Magreb, „ty hádám nebudeš ranní typ.“ Pak se vždycky posadila na houpačku na verandě, pohupovala se se mnou a hladila mě po ruce.

„Co se děje, Clyde?“ Zavrtěl jsem hlavou. Tohle byl nový smutek, který jsem dokázal jen těžko převést do slov. Moje touha po krvi se neumenšila, jenže teď už ji krev nedokázala utišit.

„Nikdy to nedokázala,“ připomněla mi Magreb a já si jen přál, aby už prosím přestala mluvit.

Ten shluk let představoval velmi matoucí období. Povětšinou jsem cítil vděčnost, to byl hlavní pocit na povrchu. Byl jsem zamilovaný. Na upíra jsem vedl velmi normální život. Místo abych se plížil za prostitutkami, vyrážel jsem s Magreb na dlouhé vyjíždky na kolech. Navštěvovali jsme botanické zahrady a projížděli se na pramicích. Zakrátko můj obličej ztratil lithiově bledý nádech a získal barvu kávy s mlékem. Ale někdy, zejména za pravého poledne, jsem studoval Magrebinu tvář se žhnoucí, nelogickou nenávistí, jako by se každý její pór otvíral, aby mě pohltil. *Zničilas mi život*, říkal jsem si. A bych něčím vyvážil moc, jakou měla nad mou myslí, pokoušel jsem se přivolat si představy smrtelných žen, jejich zdivočelých očí a holých labutích krků, a nedařilo se mi to, teď už ne – věčnost plnou neurčitých ženských úsměvů zastínily Magrebiny drobné špičáky, ostré jako žiletky. Dva šedivé zoubky vysunuté přes dolní ret.

Ale jak jsem řekl, převážně jsem byl šťastný. Svým způsobem jsem dělal pokroky.

Jednou večer nám na dveře zabušilo hejno rozchichotaných dětí s věnci česneku kolem krku. Byl Halloween; přestrojily se za lovce upírů. Pach česneku se dovnitř prodral škvírou na poštu spolu s jejich hlasy: „Koledu, nebo vám něco provedu!“ Za starých časů bych se před těmi dětmi zbáběle schoval. Zalezl bych do sklepa a zabarikádoval se v rakvi. Ale ten večer jsem si natáhl nátělník a otevřel dveře. Zůstal jsem stát v obdélníku nazelenalého světla v trenýrkách a s pytlíkem plněných lízátek v ruce – drobné vítězství nad starým děsem.

„Pane, není vám nic?“

Zamžikal jsem dolů na toho blondatého caparta, a teprve v tu chvíli jsem si všiml, že se mi zběsile, neslyšně třesou obě ruce, jako staří přátelé, kteří mě nechtějí zatěžovat svými starostmi. Zatímco jsem sypal sladkosti dětem do tašek, říkal jsem si: Vy *malí*

smrtelníci si vůbec neuvědomujete sílu svých příběhů.

Zrovna jsme popíjeli na Seině jahodové koktejly s růžovým vínem a hořkým pomerančovým likérem, když jsem ucítil, jak se ve mně něco změnilo. Třicet let. Jedenáct tisíc svítání. Tak dlouho mi trvalo uvěřit, že mě slunce nezabije. „Nechceš se jít podívat do nějakého muzea? Jsme koneckonců v Paříži.“

„Dobře.“ Přeshli jsme v záplavě světla po rušné lávce pro pěší a já cítil srdce až v hrdle. Nemuseli jsme o tom mluvit, abych pochopil, že Magreb je moje žena.

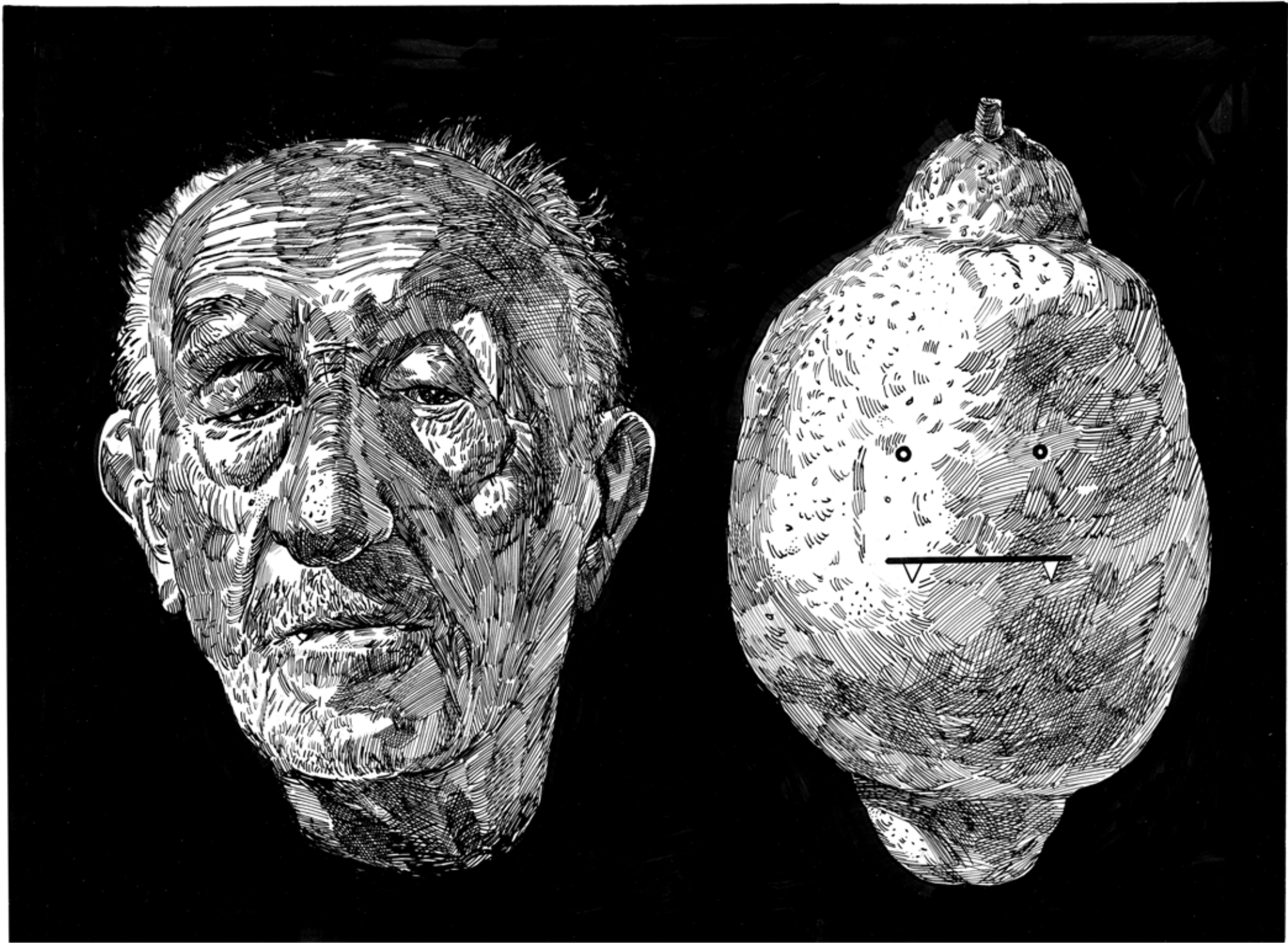
Protože ji miluju, můj bodavý hlad postupně zeslábl v pohodlné zoufalství. Někdy si nás dva představuju jako dvě spojené zející jámy, dvojitý hlad. Naše žaludky na sebe vzájemně kručí jako spřátelení psi. Miluju ten zvuk, který mě ujišťuje, že ve své žízni jsme si rovni. Když naše tesáky cvaknou o sebe, připadá mi, že narážíme na stejnou tvrdou pravdu.

Lidská manželství ve mně vyvolávají pobavení: jak kratičký je ten závazek a jaké obřady ho obklopují: kvetoucí kaly, tchyně pod závojíčky jako šeríkoví pavouci, slzy a vážně míněné přípitky. Dokud nás smrt nerozdělí! Jak snadné! Těm smrtelným párům stačí držet jeden druhého na dohled nějakých padesát, šedesát let.

Často se snažím uhodnout, do jaké míry láska smrtelníka vyrůstá z podloží předtuchy smrti, nakolik ve spirálách raší jako zelený stonek z té prázdnoty způsobem, který nikdy nepochopím. A v poslední době mě přepadá hrozná myšlenka: *Naše milostná aféra skončí dřív, než skončí svět.*

Jednoho dne, bez jakéhokoli varování, se Magreb rozletěla nahoru k jeskyním. Přes chlupaté svalnaté rameno na mě křikla, že chce prostě jen nějakou dobu spát.

„Cože? Počkej! Co se děje?“ Zarazil jsem ji uprostřed proměny, na půl cesty mezi manželkou a netopýrem.



„Nebud’ tak přecitlivělý, Clyde! Tohle století mě už prostě unavuje, hrozně mě unavuje. Že by to bylo tím horkem? Myslím, že si potřebuju na chvílku odpočinout…“

Předpokládal jsem, že je to takový experiment, jako moje kápě, starý zvyk, ke kterému se vrací, a z neobratného, dvojznačného způsobu, jakým se plácala ve větru, jsem vyrozuměl, že chce, abych ji následoval. Tak to má smůlu. Magreb s oblibou říká, že mě osvobodila, zbavila mě jha starých příběhů, jenže spolu s nimi jsem ztratil i něco, co jsem ztratit nechtěl: nedokážu setrášat tohle tělo starce. Už neumím létat.

Fila a já jsme sami. Stisknu suché rty a postrčím kostky domina na stolku; zarachotí jako vagony malého vláčku.

„Ještě trochu citronády, *nonno*?“ Usměje se. Nakloní se od pasu a odvážně se dotkne mého pravého špičáku, tenkého vlákna visící sliny. „Vypadá to, že máte žízeň.“

„Prosím,“ ukážu na lavičku. „Posaď se.“

File je teď sedmnáct a už to o mně nějakou dobu ví. Pohrává si s myšlenkou, že to poví svému šéfovi, kalibruje tu větu v sobě jako střelu v hlavni: *V našem citronovém sadu je upír*.

„Vy mi nevěříte, signore Alberti?“ řekne mu, než ho vezme za zápěstí a odvede ho k téhle lavičce a já zvolím právě tu chvíli, abych vstal a zahryzl se mu do tlustého prasečího krku. „Rovnou skrz tu jeho hloupou kravatu!“ dodá Fila s úšklebkem.

Ale to je jenom taková bláznivá představa, ujistí mě potom. File úplně vyhovuje nechávat mě na pokoji. „Připomínáte mi mého *nonno*,“ řekne pochvalně. „Vypadáte velmi italsky.“

Vlastně se mi snaží pomoci, abych se tu mohl schovávat dál. Ten pocit užitečnosti ji hřeje, jako když pomáhá svému vlastnímu výbušnému dědečkovi zapínat drobné knoflíčky na kalhotách, což je pro jeho roztřesené ruce nyní už příliš složitý manévr. I o mě si dělá starosti. A má k tomu důvod: v poslední době jsem nedbalý, inkontinentní ohledně svých tajemství. Přestal jsem si leštit boty, nechal jsem špičku tesáku viset přes růžový ret. „Musíte si dávat lepší pozor,“ kárá mě. „Tady jsou všude turisté.“

Zatímco to říká, sleduju její hrdlo, hlavu, která se pohupuje s přirozenou živostí mladé dívky. Ověří si, jestli pozoruju její klíční kost, a já jí dám najevo, že tomu tak je. Zase si připadám hrozivý.

Včera v noci jsem se přestal ovládat. Při sedmém citronu jsem propadl jakémusi otupělému zoufalství, které jsem nedokázal zarazit. Lezl jsem po čtyřech a zoufale hledal v mokré trávě poslední *bianchetti*: změkklé hnílobou, naplesnivělé, scvrklé od slunce, zčernalé. Citronové slupky bobtnaly drobnými červíky, zelenými jako celofán. Pachy hlíny, pachy deště, všechno prodchnuté trpkým štiplavým oděrem rozkladu.

Ráno Magreb obejde ty trosky a neřekne ani slovo.

„Napadlo mě nové jméno,“ řeknu v naději, že odvedu její pozornost. „*Brandolino*. Co si o tom myslíš?“

Posledních několik let se snažím vybrat si italské jméno, a každý den, kdy zůstávám Clydem, mi připadá jako selhání. Naše jména jsou pozůstatky míst, kde jsme pobývali dřív. „Clyde“ je suvenýr z kalifornské zlaté horečky. Tehdy jsem byl holobrádek posedlý krví a viděl jsem svoji ozvěnu v pihovatých mladících, kteří rýžovali zlato v řece Sacramento. To jméno jsem používal trochu jako návnadu. „Clyde“ znělo neškodně; bylo to jméno chlapíka, s jakým si mladý kluk mohl dát pivo nebo se s ním vypravit do lesů.

Magreb si vybrala jméno v pohoří Atlas kvůli jeho etymologii, kořenovému slovu *ghuroob*, které znamená „spočinout“ nebo „být skrytý“. „O tohle usilujeme,“ říká mi. „O místo, kde bychom mohli spočinout. O nějakou definitivní odpověď.“ Nezmění si jméno, dokud to místo nenajdeme.

Vytáhne citron z pusy, přejede si s ním po délce špičáku a jeho scvrklé jádro odloží na piknikový stolek. Když konečně promluví, šepťá tak tiše, že se slova skoro nedají rozeznat. „Ty citrony nezabírají, Clyde.“

Jenže citrony nezabíraly nikdy. V nejlepším případě nám poskytnou osm hodin klidu. Nemluvíme tady o citronech.

„Jak dlouho?“

„Dost dlouho jsem se to snažila nedávat najevo. Omlouvám se.“

„No, možná je to jen tahle sklizeň. Alberti ho hoši kašlali na správné hnojení, *primofiore* budou možná lepší.“

Magreb na mě upře jedno oko, jasné jako rybí. „Clyde, myslím, že je čas, abychom se přesunuli jinam.“

Vítr rozfukává listí. Citrony pomrkávají jako obloha plná žlutých hvězd, pomalu zrají, a za nimi vidím tu druhou, opravdovější noc.

„Kam jinam?“ Naše manželství, tak jak ho chápou, je závazek, že budeme společně hladovět. „Už tady odpočíváme desítky let. Podle mě je načase… Co to je?“

Připravoval jsem pro Magreb dárek k našemu výročí, „jeskyni“ z porůznu posbíraných materiálů – novin, lahvového skla a dřevěných trámků z podpěr pod citronovníky –, aby mohla spát se mnou tady dole. Roztloukl jsem tucety lahví ovocného piva, když jsem vyráběl ty stalaktity. Když se na tu jeskyni dívám teď, dochází mi, že je hrozně malá. Vypadá jako deštník napůl sežvýkaný od psa.

„Tohle?“ opáčím. „Nic. Mám dojem, že jde o součást toho přístroje na hotdogy.“

„Bože. To shořel?“

„Jo. Ta holka ho včera vyhodila.“

„Clyde.“ Magreb zavrtí hlavou. „Nechtěli jsme tu přece zůstat napořád, ne? To nebylo v plánu.“

„Netušil jsem, že jsme měli plán,“ odseknu. „Co když jsme přežili svoji zásobu potravy? Co když už na světě nezbývá nic, co bychom mohli najít?“

„Tomu doopravdy nevěříš.“

„Copak nemůžeš být prostě vděčná? Proč nemůžeš být šťastná a přiznat porážku? Podívej se na to, co jsme tu našli!“ Popadnu jeden citron a zašermuju jí s ním před obličejem.

„Dobrou noc, Clyde.“

Dívám se, jak moje manželka odlétá do vodnatého rozbřesku, a znovu se mě zmocní to hrozné napětí. Cítím ho v chodidlech, ve ztuhlé páteři. Láska mě nakazila pověrou, že jedno tělo dokáže dělat práci jiného.

Napadne mě, že bych mohl jet lanovkou, což představuje nejhorší ponížení – horší než domino, horší než věčnost strávenou vysáváním rozříznutých citronů. Celý den se dívám, jak vagonky vyjíždějí nahoru, a myslím na ty americké hlupáky, kteří doprovázejí své manželky na pláž, ale odmítají si obléknout plavky. Vídám je v přístavu, jak trucují v dlouhých kalhotách, sipají, když kouří mentolové cigarety, a procházejí se sem a tam po molu, zatímco se jejich ženy koupou v moři. Předstírají, že jim nevadí, když se jim v podpaží obleku dělají kola od potu. Když jejich ženy plavou do moře a opouštějí je. Když se jejich ženy změni v pouhou skvrnku v dálce.

Jízdenka na lanovku stojí dvacet lir. Sedím na lavičce a počítám, zatímco vagonky šplhají jeden za druhým kolem.

Ten večer vezmu Magreb na rande. Citronový sad jsem už neopustil déle než dva roky a krev mi hučí v uších, když tam stojím a přidržuju se jí jako stařec. Vypravili jsme se na čtvrtetní večerní promítání v prastarém biografu, který sídlí v hradu uprostřed města. Chci, aby viděla, že jsem ochotný s ní cestovat, pokud bude náš cíl v docházkové vzdálenosti.

Mladý uvaděč ve staromódní červené kazajce s krátkými balonovými rukávy nás doprovází k našim sedadlům, bicepsy mu pevně objímají nafouknuté obláčky a ze jmenovky na hrudi lezou nitě. Žárlím na jméno, které tam stojí: GUGLIELMO.

Název filmu už běží po černém plátně: V KUKUŘICI SE DĚJE NĚCO NEKALÉHO!

Magreb si odfrkne. „To je dost hrozný název pro horor. Zní to jako nějaký studentský film.“ „Tady máš vstupenku,“ řeknu. „Já si ten název nevymyslel.“

Je to upířský film, který se odehrává kdesi na Velkých planinách. Magreb očekává komedii, ale ve mně ten drákulovský herec vyvolává stejný smutek jako staré fotoalbum. Jedna nešťastnice z Oklahomy se nevědomky zamiluje do stůry v domnění, že jde o bohatého evropského mecenáše, který je ochotný splatit hypotéku tížící farmu její rodiny.

„Ta holka,“ utrousí Magreb, „je pitomá.“

Skříčené pootočím hlavu a uvidím Filu, usazenou dvě řady před námi vedle umaštěného

mladíka. Bennyho Albertiho. Její bílý krček je ohnutý doleva a Benny k němu tiskne rty, zatímco ona lhostejně usrkává limonádu.

„Chudinka,“ špitne Magreb a ukáže na herečku s copánky. „Ona si myslí, že ji ten chlap zachrání.“

Drákula vycení tesáky a dívka prchá kukuřičným polem. Klasy ji slehají do tváře. „Pomoc!“ křičí do nebe plného vran. „On není doopravdy z Evropy!“

Není slyšet žádná hudba, jen dívčin dech a *flap-flap-flap* lopatek větráků mimo plátno. Drákula rozevře ústa jako výpusť stoky. Jeho kápě je podivně nehybná.

Obraz na plátně ztuhne. To *flap-flap* zní z projekční kabiny, změní se v drncivé *r-r-r* a po něm následuje lyrické italské klení, ticho a nakonec přivalová vlna vzdechů. Magreb se na sedadle zavrtí.

„Počkáme,“ navrhnu, přemožený soucitem s těmi dvěma strnulými postavami na plátně, neslyšně prosíci o vysvobození. „Oni to správi.“

Diváci se začnou trousit z kina, nejdřív po dvojicích a trojicích a pak v celých proudech. „Jsem unavená, Clyde.“

„Copak nechceš vědět, jak to dopadne?“ Můj hlas zní naléhavěji, než zamýšlím.

„Já už vím, jak to dopadne.“

„Teď neodcházej, Magreb. Říkám ti, že to správi. Jestli teď odejdeš, tak to pro nás znamená konec, já už nikdy…“

Její hlas je krásný jako šterk pod nohama: „Vracím se do jeskyní.“

Jsem v kině sám. Když zamířím k východu, obraz je pořád zmrzlý, dívčiny modré šaty vlají nad bezvětrnou kukuřicí, Drákulova ústa jsou černá jáma v bílém naličení.

Venku zahlédnu Filu v hloučku jejích kama rádek, osvětlených neonovým poutačem. Tyhle holky používají zbytečně moc mejkapu a jejich oblečení připomíná rozmazané olejo-malby. Všechny vypadají, jako by na ně napršelo. Zamračím se na ně, ony se zamračí na mě a pak ke mně Fila vyrazí.

„Ahoj, vy tam,“ řekne mi s úšklebkem, zadýchaně, přímo do tváře. „Někoho pronásledujete?“ Sevře se mi hrdlo.

„Děcka!“ Oči se jí lesknou. „Děcka, pojdte sem a seznamte se s *upírem*.“

Jenže děcka jsou pryč.

„Hmm! Bezva kámošky,“ utrousí a potom na mě mrkne. „Nechají mě samotnou, bez-brannou…“

„Ty chceš, aby tě ten starý upír kousnul, co?“ zasyčím. „Chceš dobrou historku pro kamarádky?“

Fila se zasměje. Její hrůza je kulatá a opravdová, hopsá v obou jejích černých očích. Je cítit tvrdou vodou a glycerinem. Šum jejího mladého života všude kolem mi brání v přemýšlení. Do myšlenek mi vpluje netopýr a otevře roztřesená křídla, podobná stínítku lampy.

Magreb. Tohle si ráda poslechne. Jak je to směšné, že jsem se ve svém věku ocitl v téhle uličce s mladou dívkou: Fila si pudruje krk, spíná si vlasy vysoko na temeni pokušitelskými spinečkami, zatáhne mě za ten kontejner na odpadky. „Jen si to představ“ – Magreb se bude zalykat smíchy – „malá holka tě provokuje, aby ji napadl! Pořád představuješ hrozbu, Clyde.“

Tupě se dívám na blede mateřské znaménko, které má dívka nad klíční kostí. *Magreb*, pomyslím si znovu, usměju se a ten úsměv působí jako náhubek, který mám pevně natažený přes zuby. Připadá mi, že se moje ruka sevřela na dívčině zápěstí, a já si s překvapením uvědomím, jako bych to pozoroval z nesmírné dálky, že se snaží vyprostit.

„Hej, *nonno*, no tak, co to –“

Dívčina hlava mi bezvládně leží na rameni jako hlavička ospalého batolete, pak se obloukem skulí dopředu, hadrová panenka. Světlo hvězd vypadá ve srovnání s jejíma vyhaslýma očima jako bílé stříbro. Na mé barvínkově modré košili je tmavá skvrna a jedna šle mi praskla. Posadím Filino tělo ke zdi uličky, dívám se, jak matní a tuhne. Po cihlách za ní se táhne tenoučké, pavoučí graffiti a já se z něj snažím vyčíst nějakou odpověď: GIOVANNA & FABIANO. VAFFANCULO! VAI IN CULO.

Stvoření se srstí pokrytou prašivinou, náš jediný svědek, vyklene zrzavý hřbet a otře se o kontejner. Kdyby nebyl zamčený, uložil bych

dívku dovnitř. Vlezl bych tam za ní a nechal ten rudý pach, ať mi naplní nozdry, nechal si mouchy zalézt do krhavých koutků očí. Už je ze mě zase stůra.

Prohrabu File kapsy a najdu klíč ke kanceláři lanovky; dávám si přitom dobrý pozor, abych se jí nepodíval do tváře. Pak jdu, běžím k citronovému sadu. Vlážu se do řídicí místnosti, otočím stříbrným klíčem a uleví se mi, když slyším, jak se motor s řevem probouzí. Zamčený, zamčený, každý vůz lanovky je zamčený, ale pak objevím jeden, který má rozbité dveře přelepené tlustou páskou do X. Rozběhnu se k němu a usadím se na polstrované sedadlo, rychle, protože kabiny jsou už v pohybu. Dokonce ani teď, po tom, co jsem udělal, nedokážu létat, pořád jsem uvězněný v ubohém těle ubohého *nonno*, nucený použít stroje smrtelníků, aby mě vyvezly vzhůru a já mohl najít svou ženu. Vagon drncá a otrásá se. Řetězy mě vytahují do nebes články po článku.

Zakrátko mám vyschlé, popraskané rty; dívám se ven prasklinou ve skleněném okně. Kabina se ve větru divoce pohupuje. Obloha je tmavomodrá prázdnota. Ze záhybů svého oblečení pořád cítím tu dívku.

Soustava jeskyní na vrcholku útesů je rozlehlejší, než jsem čekal; a když mají netopýři svaštělé tvářičky zakryté, jsou stejně anonymní jako kameny.

Projdu pod lustrem chlupatých tělíček, tlukoucích srdcí zahalených v křídlech barvy okvětních lístků růže nebo kukuřičného šustí. Každým z nich chvěje dech, droboučný život v průsvitné obálce.

„Magreb?“

Je tady nahoře?

Opustila mě?

(Nikdy už nenajdu jiného upíra.)

Obloukem se vrátím ke vchodu zalitému měsíčním světlem, který vede do otevřeného prostoru útesů a kabin lanovky. Až Magreb najdu, poprosím ji, aby mi pověděla, o čem se jí tady nahoře zdává. Já jí vyličím své bdělé sny v citronovém sadu: smrtelní muži a ženy se důstojně vznášejí kolem v balonech zatížených balastem jejich smrtí. Miliony balonů plují nad širým oceánem, životy zatemňují nebe. Smrt je hustý prach uzavřený v maličkých pytlích písku a v tom snu chápau, že já mám místo toho pytle s pískem Magreb.

Sestoupím po cestě netopýřů ve voze lanovky, protože nemám křídla, která bych mohl roztáhnout, a zmítá mnou vítr tak silný, že mi to připadá skoro osobní. Mám co dělat, abych udržel dveře zavřené, když vyhlížím zelenou skvrnku našeho sadu.

Kabina se nyní dolů řítí příliš, příliš rychle. Houpe se divoce do stran a levé okno zaplní vyvrělý povrch hory. Tuf se leskne jako vodní plocha, jako černá řeka bublající žárem. V jednom zvrátném okamžiku očekávám, že skála prosákne sklem.

Každé zhoupnutí mě vynese výš než to předchozí, skřípavé kyvadlo, které se blíží plné otočce kolem kabelu. Jsem na všech čtyřech na podlaze, z horského vzduchu dostávám mořskou nemoc, tisknu obličej k mřížce podlahy. Vidím tam žhnout hvězdy nebo lodě a také bílou stuhu, puklinu, která se rozšiřuje. Škvírami ve skleněné krabici sviští vzduch. S prudkým převrácením si uvědomím, že bych mohl umřít.

Co Magreb vidí, jestli se dívá? Probouzí se z noční můry a vidí, jak kabel praská a skleněný vagonek letí do údolí? Když je zavěšená pod stropem jeskyně, připadá jí z té obrácené pozorovatelný, že se kabina zvedá nahoru, padá nikoli k moři, ale k jinému druhu nebe? K černým ústům, otevřeným a napěněným hvězdami?

Rád si představuju svou ženu takhle: Magreb stiskne tenounká víčka pevněji. Zaryje pařátky do skály. Kolem jejích drápek se vznášejí jemné obláčky prachu, když se tam pohupuje hlavou dolů. Cítí, jak v ní něco narůstá, hrůzné podezření. Ta nová věc je pevná, je to opak hladu. Vynořuje se ze snu o vzdáleném hrombití, rachotivém a rozvolněném. Dneska v noci se stalo něco, co považovala za nemožné. Ráno mi o tom bude chtít povědět.

Z anglického originálu **Vampires in the Lemon Grove** (Random House, New York 2013) přeložila **Petra Diestlerová**.



Fotografie z cyklu Modern Narrator francouzské umělkyně Margot Montigny (nar. 1977) představuje portrét fiktivní hudební skupiny, v níž je sama umělkyně zpěvačkou. Autorem snímku je francouzský fotograf Franck Mura, známý portréty pro časopis Vogue. Přestože je fotografie z roku 2007, klasickou frontální kompozicí a stylem oblečení akterů připomíná plakáty časopisu Bravo z devadesátých let. Na stránkách modern-narrator.com je dalších čtyřicet portrétů skupiny od dvaceti komerčních i uměleckých fotografií. Jednou jsou členové oblečení do streetového oblečení a záběr je ve stylu rybího oka rozšířen a snímán z podhledu, jak je to typické pro skupiny spojované s počátky neometalu. Jindy jsou fiktivní hudebníci po vzoru hvězd elektronické hudby celí v bílém a stojí před neutrálním studiovým pozadím. Přestože je sama Montigny fotografkou, za objektů se úmyslně nestaví a portréty pouze režíruje. Její práce je komentářem k tomu, jak určité formy přenášejí významy dřív, než se dostaneme k obsahu, který v některých situacích ani není zapotřebí nebo pro něj není místo.

Michal Novotný

My, snaživí mimozemšťané

Hrdinové nedávné minulosti i současnosti nejsou v jednoduché situaci. Jakým nepochybným nebezpečím mohou ve světě bez jasných hodnot čelit? Snad jen zesměšnění. Anebo naopak – směšností mohou čelit světu. Jak se dočítáme v závěru eseje věnovaného gagům, na takovou hru není snadné přistoupit.

JAN ŠTOLBA

Léta si s dcerou na jezdících schodech přehráváme oblíbený gag z Mr. Beana. Vlastně spíš jen jeden prostinký záběr. Pan Bean nakupuje v obchodním domě. Kamera shora hledí na horizont pohyblivého schodiště. Zpoza něho začne vyjíždět Beanova postavička. Nejprve tvář s neodolatelně, božsky pitomým výrazem, pak hubené tělo a ručky, jedna vratce svěšená, v druhé spořádaný košíček. Ve stoji spatném nehybný Bean stoupá vzhůru, jakousi mírnou, neviditelnou, ale mocnou silou vytahován pod klenbu obchodního domu Harrods, chrámu prodávání, nakupování, utrácení a vůbec pozemského hemžení. Sám gag je docela školácký: Bean zapomene vystoupit. Pohyblivé schody dojedou ke svému konci, Beanova postavička však drhne na místě, stojí, ale jako by dál stoupala k nebesům. Člověk se rád přidá k výbuchu přednahráného smíchu, jenž se ovšem rozezněl již ve chvíli, kdy se beránek Bean zjevil nad horizontem schodů.

Gag je zde již jen povinnou figurou žánru. Nejpodstatnější je sám Beanův zjev, podivná odevzdanost ve výrazu obličeje. Nepatrně povytažený horní ret, mikroskopicky zdvižené levé obočí, nevyzpytatelný pohled upřený před sebe. Bean se tváří nadoblačně ležérně, jako by do vyšších pater nebes stoupal denně bez sebemenších nejistot, pochybností či trablů. Strnule si vlát na eskalátoru je jeho denní chleba. Sem patří, toto dokonale zná, účastní se svátku vyvolených, kteří všude kolem – mimo záběr – stoupají a klešají, šumí halami obchodního domu. Jenže zároveň tupě světáckou grimasou geniálního komika zřetelně a natvrdo prosvítá, že Bean neví *nic*. Je totálně ztracený, šine se vzhůru jako dokonalý cizinec, bezbranný, nechápající, holý jako kuře, vystavený těm nejabsurdnějším, nejméně očekávatelným nástrahám. A my se v něm okamžitě poznáváme.

Vzpoura idiota

Bean se zjeví na horizontu schodů jako suverén, který má svět obtočený kolem malíčku. Stačí pár vteřin – a vázne na okraji schodiště jako zbloudilé smetí, které sem vůbec nepatří. Hledíme naň s pochopením a úlevou, že i někdo další je tak otevřeně a doopravdy nevědomý a bezbranný, že s tím břemenem nejsme sami. Hledíme na něj s obdivem, že se mu podařilo vtěsnat celé rozpětí toho, v čem žijeme, do jediného gesta. A také se závisť: což o to, jemu stačí předvést tvář idiota, zatímco na nás zbývá skutečné předstírání, plahočení se životem bez vykupujícího gagu.

Životní rozpětí dnešního homo sapiens: od závratných schopností k naprosté idiocii; od komunikačních zázraků k patu v obyčejné lidské domluvě; od nejpodrobnějšího lékařského vyšetření až po bezdomovce, jehož necháme zmrznout na lavičce. Rozpětí mezi závratnou lidskou schopností se adaptovat a tvrdým odmítáním aspoň trochu se přizpůsobit čím dál rozkolísanější přírodě. Rozpětí mezi nebyvalými prostředky, jimiž vládne, a neschopností jich racionálně a ku prospěchu všech využít. Nakonec pohlédneme na stoupajícího Beana se zděšením – kolem navenek zoufalého prostáčka se může kdykoli rozpoutat bezostyšné běsnění.

Éra technologie a růstu vyústila v suverénní bezradnost. Všechno je problematické, na ničem se nedokážeme ujednotit, a když se aspoň v některých bodech horko těžko shodneme (v Kjótu či Kodani), tak souhlas zároveň nic neznamená, nic reálného z něj nevyplyne. Jsme si jistí v kramflecích, pak ale stačí pár neseriózních machinací nějakého bankovního domu a rázem se vše sype – a my zase poučeně mluvíme o krizi, hned známe její příčiny, odhadujeme, kdy skončí, anebo rovnou tvrdíme, že už vlastně neskončí a je třeba si zvyknout... Nevíme nic.

Bean se tváří jako konzumní dandy, který má vše dokonale „zmáknuté“, je mistrem všech podobných situací, nic ho nemůže vyvést z míry. Nahrubo nahazuje „patříčné“ emoce, jako zedník fušer, který máchá proti zdi, od níž kusy malty neustále odpadají. Jezdí takhle po elevátorech roky, vozí se světem, splývá, je veteránem lidského kosmu. Ale zároveň se všechny tyto kvality v jeho tupě světáckém civění hroutí, padají ihned k zemi. Bean se prázdně a poděšeně šine vpřed, čímsi nesen a posouván, stojí a čeká, až bude stejný jako ostatní, kteří se přece též kolem něj někam posouvají. Drží svůj košíček a stoj spatný a předpokládá, že už to (protože co jiného) by snad mohlo stačit, aby ho lidský vesmír přijal jako zasvěceného, aby si ho odškrtl jako svého. Bean je dokonce natolik zaujat svými mimikry, že nevystupuje, zapomíná udělat i ten jediný krok, který je po něm v dané situaci požadován. Místo toho se vznáší v chiméře souznění a patříčnosti.

Beanův prázdný, úpěnlivě blazeovaný „nepohled“ vpřed ale také prozrazuje jistou rebelující polohu. Stvořili jsme si svérázné pekličko na zemi, leč pozor: ne všichni se na něm podílíme stejným dílem. Mr. Bean, který se zasekne na konci jezdících schodů, vyjadřuje holou vydanost něčemu cizímu, co mu od začátku nepatřilo a patřit nebude, co nechtěl a oč se nesnažil, jen mu to kdosi vytrvale a vehementně vnucoval. Beanův úděsný dojem, že snad prostřednictvím svého „znaleckého“ civění vpřed nějak splyne s okolím, že též on bude nositelem svátku civilizace, v sobě automaticky skrývá i vzpouru. Vzpouru mimo veškeré kategorie, vzpouru pouhého pohledu, vzpouru třebaš neviditelnou, leč jdoucí ze samého dna, vzpouru idiota, jemuž stačí jediné zrnko, aby se zvrtl z komického snaživce v nezvladatelného anarchistu nedbajícího jakýchkoli hranic. Bean je mimoň, a když ho vidím, s úlevou přiznám sobě i světu, že jsem též mimoň, jenž se neumí a nechce v tomto světě pohybovat jinak než mimoňsky. Protože toto si tento svět vysloužil. Svět původně nás z nás nadělal snaživé mimozemšťany, strnule, s blazeovaným děsem levitující kamsi vzhůru.

Muž s tryskovými křídly

Bean je geniální komik, obětující se za všechny, smítko světa, odpadlík odpadlíků. To švýcarský letec a experimentátor Yves Rossy je jiný kalibr. Rossy, přezdívaný Jet Man čili Tryskový muž, je původně vojenský a dopravní pilot, který proslul svým přeletem kanálu La Manche s tryskovými křídly na zádech. Let byl výsledkem dlouhého vývoje speciálních křídel a mnoha pokusů, při nichž Rossy s perutěmi na zádech svištěl třístakilometrovou rychlostí alpskými údolími. Po jednom nezdaru se pak zřítil do moře poblíž Gibraltaru.

Rossy ovšem není jen průkopník extrémní aviatiky, ale i rekordman v originálních disciplínách. Ještě než se stal seriózním Jet Manem, podnikl pokus o rekord: během čtyřadvaceti hodin vystřídat co největší počet dopravních prostředků. Samozřejmě ne jako cestující (Rossy a cestující?!), ale vždy u kormidla. Vznikla okružní cesta ze Ženevy do Ženevy plná neskutečných proměn a převleků. Jízda na koni či krátký sjezd na lyžích z alpského ledovce byly jen povinné cviky, jež snad ani nestojí za řeč. Jen při cestě vlakem Rossy slevil ze svých nároků, nestroj vůdcoval, ale rozvaloval se v kupě a nabíral síly. Svůj pokus začal stylově: v šest hodin ráno kráčí v elegantní kapitánské uniformě po letištní ploše k Boeingu 737, nastupuje do kokpitu a s mohutným dopravním letounem bez pasažérů, jen s doprovodným kolegou pilotem, odlétá, tuším, do nedalekého Bernu. Tam převlečen do kukly a kombinézy nasedá do nadzvukové stíhačky, s níž obletí Matterhorn. Snad jedinkrát se Rossy

nepatrně přiblíží obyčejnému smrtelníkovi, když v kajaku nezkušeně šermuje pádlem horskou bystřinou. Pookřeje až v dalším letadle, z něhož tentokrát vyskakuje a s rozepjatými pažemi surfuje vzduchem na prkně. S pohledem do kamery na pozadí horských velikánů předvede pár vzdušných přemetů a snese ze k zemi na paraglidu. Zpět do Ženevy dorazí po jezeře v motorovém člunu, dlouho před limitem.

Bean otáčky světa nezvládá, je věčný vyvrhel, jehož urputné pokusy zařadit se spektakulárně troskotají, ačkoli mnohdy subtilní Beanova postavička využívá k navázání vztahu se světem monstrózních nápadů a megalomanských pokusů. Naproti tomu Rossy svět dokonale zvládl, se švýcarskou přesností si ho perfektně osvojil. Nonšalantně střídá let ve stíhačce s prostou chůzí, převléká uniformu s kapitánskými prýmký za stejně elegantní a seriózní kombinézu Ikara s experimentálními tryskovými křídly. Ani jednou mu nezmlízí úsměv z tváře. Když dokončí svou čtyřadvacetihodinovku, vypadá to, jako by v cíli byl již od začátku a vlastní závod znamenal jen zábavnou odbočku.

Závidíme mu. Chtěli bychom být jako on. Potřebovali bychom zvládnout aspoň zlomek z toho, co mu tak lehce jde. Rádi bychom se trochu přiblížili centru dění, jehož on je absolutním středem. V letounu, jemuž by vládl Rossy, bychom se cítili bezpečně. Cítíme k němu důvěru, toužíme, aby nás kousíček z toho, co dovede, naučil. Řítime se po cyklostezkách, na přelidněných sjezdovkách napodobujeme nedostižné švýcarské patičky, dáváme si drinky v letadle na zahnání nervozity, a nakonec uvázneme v autě na zacpané dálnici se slovy: to se dalo čekat. Všechny naše upackané disciplíny zvládne tryskový Ikaros za jediný den, zatímco my nadále zůstáváme neadekvátní. A přece je Rossyho výlučný fenomén pro nás též docela familiérní. Nepřekvapuje nás, dokonale do našeho světa zapadá.

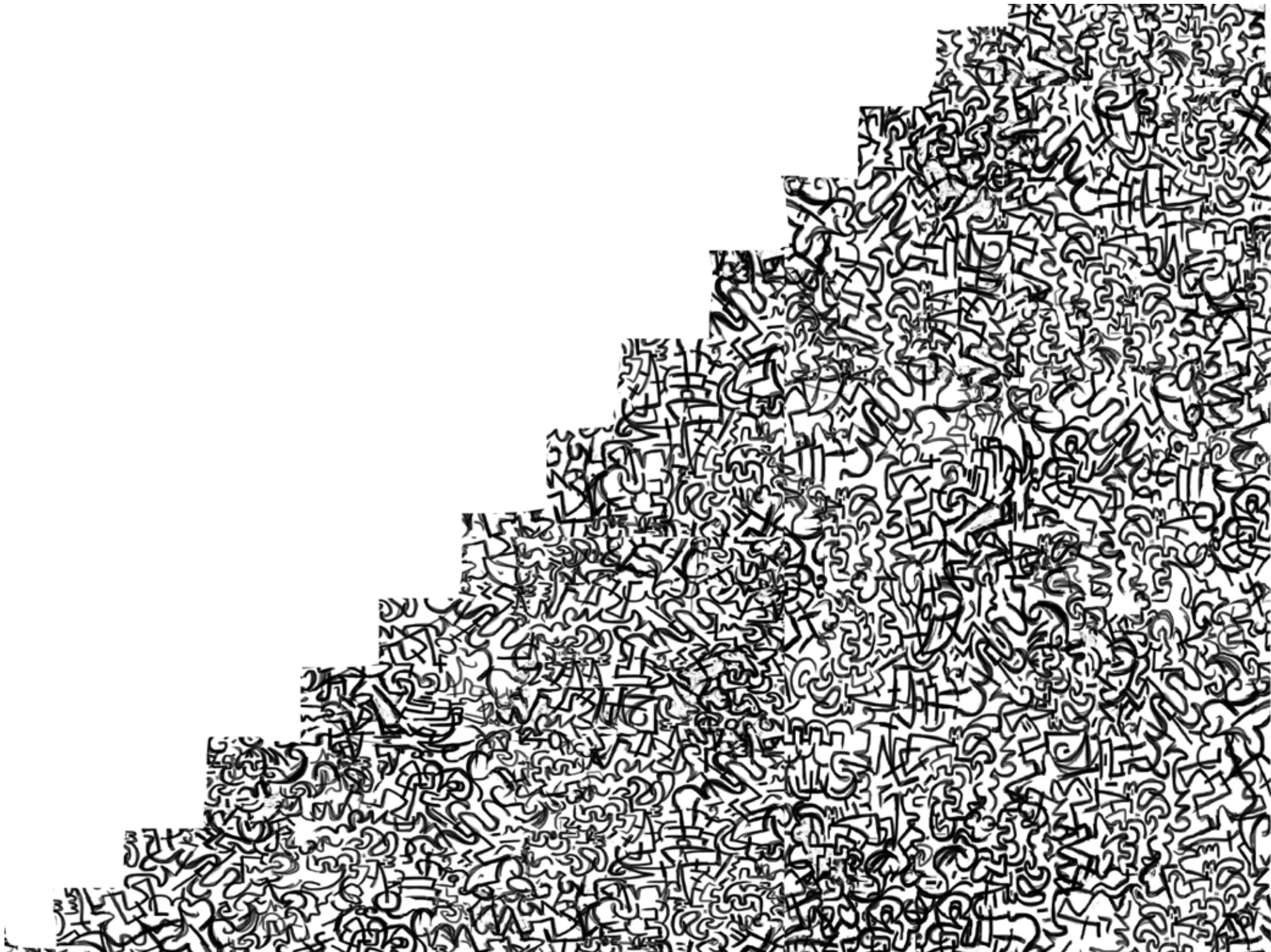
Co v našem světě nezvládáme jako jednotlivci, to si svět sám jako celek bohatě vynahradí. Svět se svým „užij si“, svět bezkonkurenčních nabídek, plný restartů, upgradů, extenzí, bonusů, remixů, navýšení, maximalizací, inovací, zvýhodnění, rozšíření nabídek. „Last minute“ svět – ta neskutečně levná, zázračná, spásná *poslední minuta* trvá věčnost a netváří se, že by měla přestat. Aby nedošlo k mýlce: tento zaplněný a sebou se sytící svět dokáže být též velmi obyvatelný. Za určitých podmínek se v něm dá žít pohodlně, lze využívat všech jeho služeb, dokonce právě takový svět je uzpůsoben a vyzývá k lámání rekordů, jaké překonává Rossy. Někdy se může zdát, že to jsou už jen tyto rekordy, které mu dávají smysl.

Co s Rossyho „jízdou na uhláku“? Rossy svým rekordem paradoxně potvrdil, že v současném světě nám nezbyvá než přístipkarit. Odysseus nevěděl, kam ho cesta zavane, jaká úskalí jsou na něj přichystána. Měl sice před vnitřním zrakem neustále svou Ithaku, ale zároveň věděl, že cesta domů je jeho celý osud, jež nelze obejít, „uspěchat“. Návrat k Penelopě mu trval nekonečných dvacet let. Rossy vtěsnal návrat domů do čtyřadvaceti hodin. Zatančil na vzdušném prkně nad Matterhornem, na pozdrav Sirénám, které se ani neodvážily vystrčit nos. A v předstihu byl doma, jen lehce unaven. Co s načatým večerem?

Hrdina zadního traktu

Jacques Tati udělal ve svém mistrovském filmu *Playtime* (1967) něco nevidaného, podivného, podezřelého, osvobozujícího i zneklidňujícího: totálně se *upozadil*. Monsieur Hulota, hlavní postavu filmu, musíme stále hledat někde ve vzdálených koutech širokoúhlého plátna. Mihne se v labyrintu kancelářských

Mr. Bean, Yves Rossy a pan Hulot ve světě neomezených možností



Grant Bailey: Eskalátor, nedatováno

kóji až úplně vzadu, několikrát nám kamera předhodí jen zcela bezvýznamného pouličního dvojníka hlavního „hrdiny“. Tati, či stále ještě pan Hulot, se ztrácí v letištní hale, ve výtahu, jehož jízdu pozorujeme z dálky jen prostřednictvím blikajících okýnek mrakodrapu, v bytě jakéhosi přítele, do něhož dlouze nahlížíme z ulice přes velké okenní sklo. Mizí nám nadlouho z očí, vytrácí se z „děje“, nakonec se zjeví v moderním restaurantu (v němž filmová plavba *Playtimu* nadobro ztroskotá), ale jen proto, aby se vzápětí ztratil na improvizované party, která vypukne v zadních traktech, když se sotva otevřený restaurant začne nezadržitelně rozpadat... Stýská se nám po panu Hulotovi a chtěli bychom být s ním, zůstat mu nablízku. Ale zároveň ho chápeme, víme, co nám svým vytrácením chce říct. Rozumíme, že je to důležité sdělení. Chce se s námi podělit o tajemství, které zůstává na okraji.

Tati byl posedlý modernitou, která někdy v šedesátých letech začala vytlačovat starý dobrý, uchopitelný lidský svět. Jeho první film *Jour de fête* (Jede, jede poštovský panáček, 1949) je malou ódou na umolousaný, nemotorný, komický a ospalý, ale pořád ještě nesitelný a zvladatelný, po svém něžný a hluboký svět malého města. V postavě vytáhlého listonoše, který se rozhodl rozvážet poštu „po americku“, Tati stvořil lidského hrdinu,

který měl být zárukou, že obyčejné ušpiněné lidství je nevykořenitelné. Film *Mon oncle* (Můj strýček, 1958) je celý postaven na konfrontaci starého a nového světa, jejíž vyznění je záměrně zcela jednoznačné: Tatiho strýček zde představuje postavíčku ze světa nezdeformovaných lidských hodnot, kde čas ještě plyne lidským tempem. Hromádka napůl umeteného listí zůstává na svém místě vprostřed ulice, pejsci očurávají rohy, klíč od bytu stačí při odchodu z domu položit nahoru na zárubeň dveří. Sousedova kanárka po ránu spolehlivě rozezpívá prasátko zrcátka přesně nastaveného do slunce.

V *Playtimu* už tento svět nenajdeme. Jenže právě do něj pan Hulot patří, je s ním spjat a musí s ním „držet basu“. Proto se loučí a decentně a cudně (Tati je ta nejcudnější postava, jaká kdy ve filmu byla) zůstává v pozadí – kde odhaluje tajemství okrajů. Naznačuje, že odted už budeme odkázáni jen na pátrání *in margine*, budeme hrdiny, co se mihnou kdesi v rohu, v dáli jim upadne deštník, z ničeho nic se skácejí v noční osvětlené výkladní skříní jakéhosi bytu, když jim podjedou nohy na příliš naleštěné podlaze.

Obtisk v polštáři

Chceme uniknout za panem Hulotem na okraj a za něj, ale nemůžeme, „střed“ filmu, jeho rozložitý, pečlivě choreografovaný absurdní

scény nás nepustí. Dojde nám, že jsme odkázáni na své vlastní okraje, jež nelze s nikým sdílet. Postupně ale též pochopíme, že pod pevně strukturovaným světem, ve filmu zosobněným prosklenými halami, chodbami a veletržními instalacemi, se rozkládá celý další periferní svět, jenž je jako spodní vrstva palimpsestu připraven vyplout na světlo, začne-li se uspořádaný povrch hroutit.

Tak jako u mistra Beana stačil jediný záběr, i z Tatiho *Playtimu* lze vybrat jedinou miniaturní scénku. Pan Hulot se octne sám v jakési prosklené čekárně s křesílky, jejichž sedačky tvoří hranaté – moderní – pěnové polštáře. Usedne. Ozve se zdušený sykot vzduchu unklého z pěnové vložky sedátka (periferií, bezvýznamné nelidské zvuky mají v *Playtimu* přednostní postavení). Pan Hulot sedí, čeká, pak vstane – a do ticha zazní totéž zasyčení, tentokrát vzduchu zvenčí nasátého do polštáře. Toto se opakuje jednou, dvakrát... V jednom okamžiku se pan Hulot, jenž právě vstal, ohlédne po syčícím sedátku. Zahlédne tvar, jež do polštáře vyseděl, pomalu mizet v nanovo uhlazené koženkové ploše. Za pár vteřin není na sedadle po panu Hulotovi ani stopy. To je vše, celá odysea. Zaražený, hloubavý, ale i čekáním znuděný pan Hulot zkusmo zmáčkne polštář. Polštář zasyčí. Pěna pokrytá koženkou vteřinu drží tvar doteku. Pak se však se stejně dlouhým, nevtrávným,

lhostejně důtklivým zasyčením vrátí do původní podoby.

Svět odpovídá, vnímá nás, ví o nás, snad nám jde i vstříc. Ale nezadržuje naše otisky. Poskytne jim tvar, ale nevybaví je věčností. Nabídne šanci, ale nezaručí útočiště. Obklopí nás mnohostí proměn, ale ponechá si moc dovyslovit vše přísně pokorným setrváním v neproměnnosti. Povolí nám nádech, ale vyhradí si právo posledního vydechnutí. Nechá nás žít, pak cudně zasyčí za zády. Není snadné na tu hru přistoupit.

Autor je literární kritik, básník a hudebník.

Všechno začíná na stole

Keňa je jedním z afrických států, které nejsou schopné nasytit vlastní obyvatelstvo. Představitel několika nezávislých organizací podporujících ekologické farmaření a usilujících o dosažení potravinové soběstačnosti země překvapivě za jeden z hlavních problémů považuje západní potravinovou pomoc.

TOMÁŠ UHNÁK

Jste prezidentem sítě pro ekologické farmaření v Africe NECOFA. Kdy a proč jste tuto organizaci založil? NECOFA vznikla v roce 1998 po mezinárodní konferenci na téma ekologického zemědělství v Etiopii. Na závěr workshopu jsme se rozhodli založit síť umožňující sdílet informace, technologie a zkušenosti ekologického farmaření v Keni. Nyní NECOFA působí v třinácti zemích po celé Africe. V roce 2000 jsme se rozhodli, že je nutné se zaregistrovat jako nevládní nezisková organizace, aby NECOFA mohla svým programem ekologického zemědělství lépe oslovovat venkovské obyvatele. Jde nám především o omezení externích zdrojů, zvláště těch, které jsou škodlivé, a zlepšování využití půdy. Biodiverzita zemědělství a různorodost jídla na stole jsou spojené nádoby. Na první místo klademe potravinovou a výživovou soběstačnost domácnosti, až poté bereme v úvahu i možný obchodovatelný nadbytek – na rozdíl od průmyslového zemědělství, které se naopak zaměřuje především na trh. V současnosti jsou do sítě zapojeny především komunitní skupiny, kterých je něco přes sedmdesát – jde o studentské komunity, organizace žen, školy a podobně. Snažíme se naši věc podat tak, aby přitáhla pozornost studentů. Mluvíme o současných problémech s mladými lidmi, sázíme spolu stromy, ale zveme také starší vesničany, kteří třeba vysvětlují různá využití rozmanitých druhů stromů a jiných rostlin.

Jak důležitým tématem je v Keni industrializace zemědělství?

V současnosti průmyslové zemědělství teprve zapouští kořeny, je podporováno nadnárodními korporacemi a dokonce i některými neziskovými organizacemi, které se teď ve větším měřítku snaží ovlivnit africké farmáře, aby omezili dosavadní způsob hospodaření, tedy farmaření založené na biodiverzitě, a přešli na monokulturní pěstování. Proto se zaměřujeme na malé farmáře ve všech oblastech Keni a vysvětlujeme jim, jak mohou zvýšit své výnosy lepším využitím toho, co mají k dispozici. Keňa má ještě hodně co dělat, než nasytí své obyvatele, ale určitě k tomu má potenciál. Je však třeba zlepšit využívání přírodních zdrojů. Většina jídla stále pochází ze zemědělství v malém měřítku. Velcí farmáři také mají svůj podíl na produkci, ale zaměřují se spíš na komerční zemědělství určené pro export. Abychom vyrovnali potravinový deficit, jídlo také importujeme. Keňa je navíc příjemcem potravinové pomoci, která je distribuována především prostřednictvím školních potravinových programů.

V Africe je půda většinou vlastněna státem nebo velkými kmeny a je velmi levně prodávána zahraničním společnostem, které ji pak využívají naprosto destruktivním způsobem.

Většina orné půdy v Keni je využívána malými zemědělci po dohodě s vlastníky půdy, například místními komunitami a majiteli velkých rančů. Rozsáhlé plochy půdy vlastní zejména lidé z vládního prostředí. Největší problém v Keni i v celé Africe v souvislosti s půdou spočívá v tom, že většinu vlastní ti, kteří ji nepotřebují pro vlastní obživu, zatímco lidé na půdě životně závislí k ní přístup nemají. Politika hospodaření s půdou se musí nutně změnit, aby malí farmáři, výrobci a ženy, které momentálně hrají velmi důležitou roli v produkci potravin, měli přístup k půdě, což nepůjde jinak než pomocí dlouhého vyjednávání. Možnosti, jak změnit situaci, ale existují. V keňské ústavě byly před třemi lety uzákoněny podmínky pro vlastnění půdy cizinci. Ti teď například musí spolupracovat na jejím využití s místními. Vznikla také nezávislá Národní komise pro zemědělskou

půdu, která dodržování podmínek kontroluje. Ze toho bylo dosaženo, je především zásluha dlouhodobého úsilí občanů.

Vím, že existují nadnárodní společnosti, které například v Tanzanii zabírají půdu a pěstují na ní plodiny určené k výrobě biopaliva. Vlastně se u nás něco podobného děje v deltě řeky Tana, ale jen ve velmi malém měřítku. Hlavně na pobřeží, které je hlavním terčem zájmu korporací, však mezi občany probíhá masivní kampaň proti záboru půdy.

Podporuje vláda vaše aktivity?

Vláda zaujímá v otázce, kterým směrem by se zemědělství mělo vydat, až příliš neutrální pozici. Poslední parlament vyhlásil prostřednictvím ministerstva zdravotnictví zákaz dovozu geneticky modifikovaných plodin, který stále platí. V současné době probíhá mnoho jednání mezi vládou, zahraničními společnostmi i zástupci občanů, kteří mají pochopitelně úplně jiné názory než zástupci velkých firem. Úkolem vlády nyní je přijít s jasným postojem.

Překvapilo mě, že existuje místní odnož mezinárodního hnutí Slow Food i v Keni.

Hnutí Slow Food založila před více než dvaceti lety v Itálii malá skupinka lidí. Bylo to v době, kdy se začaly po Evropě šířit fastfoodové řetězce, především McDonald's. Od té doby se hnutí rozvinulo po celém světě, Afrika se připojila v roce 2004. Hlavní myšlenkou je propagovat zodpovědnou obživu, nedívat se na jídlo pouze jako na věc na stole, ale také se zajímat o to, jak se na něm ocitlo – kde bylo vypěstováno, jak, kým, jestli za něj bylo dostatečně zaplacené a podobně. Všechno začíná na stole. Když jíme, podporujeme tím výrobu kvalitního, nebo naopak nekvalitního jídla. Proto propagujeme ekologické zemědělství, africkou kulturu stravování. Hnutí také umožňuje místním lidem, aby cítili hrdost na své kulturní dědictví a mohli ho bránit. V různých oblastech a státech hnutí Slow Food působilo různými způsoby, dříve bylo třeba běžné, že šlo jen o takové setkání a povídání lidí nad jídlem či o něco jako kursy vaření. V Africe jsou hlavními účastníky hnutí Slow Food malí potravinoví výrobci, farmáři, řemeslníci či rybáři. Jde v podstatě o politické téma, k němuž nemají co říct pouze experti, ale úplně každý.

Jak dalece jsou Keňané vystaveni fastfoodové kultuře?

U nás ve větším teprve začíná. Nejzranitelnější je v tomto ohledu střední třída. Její příslušníci bydlí od města, kde pracují, většinou daleko, takže nemohou jíst doma, ale mají dostatečné platy, aby si mohli dovolit se ve fast foodech stravovat. Na venkově si pracující na takové jídlo nevydělají. Ale i ve městech existuje alternativa. Místní ženy vaří chutné a výživné jídlo, hlavně fazole, a přicházejí ho prodávat třeba na stavbu dělníkům.

Existuje mnoho příkladů toho, že zahraniční potravinová pomoc zlikvidovala místní zemědělskou výrobu. S touto pomocí se navíc kšeftuje na černém trhu a je používána i jako nástroj k udržení lidí v poslušnosti...

Původní myšlenka potravinové pomoci byla jistě ušlechtilá, ale její naplňování probíhá velmi špatně. Ovlivnilo to vývoj zemědělství a místní potravinové kultury v mnoha ohledech. Pokud kvalitu jídla a jeho skladbu diktuje příjemcům někdo zvenčí, a říká jim tak, co je pro ně dobré, obrací to celou myšlenku vzhůru nohama. Pomoc – hlavně z USA – přichází do Mombasy, odtud potom pokračuje přes mnoho mezistanic, a když se dostaví na místo určené, místní farmáři přicházejí na trhu o zisk. Tahle politika je chybná, protože je určována dárcovskou zemí a nijak

nepodporuje místní zemědělskou výrobu. Navíc výrobní náklady dovezených potravin jsou mnohem vyšší než cena stejné komodity vyprodukované přímo na místě. Potravinová pomoc navíc oslabuje závazky místních obyvatel k půdě a jejich participaci v zemědělství. I když třeba pěstují vlastní plodiny, nenechávají si nic na horší časy neúrody, protože jsou už zvyklí na to, že přijde potravinová pomoc. Dalším problémem potravinové pomoci je trh. Když něco dostanete, co vám brání dál to prodat? Tomu ovšem farmáři, kteří pochopitelně musí do své výroby hodně investovat, nemohou konkurovat. Potravinová pomoc je někdy potřebná, ale měla by pocházet od státu samotného, a pokud to není možné, z jeho sousedství. Příkladem její potřeby je nedostatek jídla pro školní děti – ale i tady by měla pomoc pocházet z místních výpěstků. Kritické situace pochopitelně nastávají, ale to, že nemůžeme vypěstovat vlastní potraviny, je mýtus. Především nesmíme podporovat jídlo pocházející odjinud, protože likviduje naši ekonomiku a v konečném důsledku nás odvádí od farmaření.

Vidíte nějaké řešení?

Dokud je systém založen především na dárci, je to velmi těžké. Podpora vlády určená místnímu zemědělství je obvykle pouze pět nebo méně procent. Africké vlády však souhlasily s Evropskou unií, že by měly zvýšit svou podporu na deset a více procent. Teprve potom se může místní výroba potravin znovu nastartovat a stát udržitelnou.

Místní vlády jsou si tedy problému s potravinovou pomocí vědomy?

V mnoha ohledech nejspíš ne, ale vědí, že je potřeba investovat do zemědělství a zvýšit alokaci národních zdrojů, aby farmáři zvýšili svou produkci a více lidí chtělo farmařit. Neříkám, aby se potravinová pomoc okamžitě zastavila, ale aby se pracovalo na systematickém a neustálém snižování pomoci.

Náš rozhovor se odehrává v Bratislavě. Co vás sem zavedlo?

Spolupracujeme s občanským sdružením Člověk v ohrožení na tříletém projektu, jehož cílem je omezit odlesňování krajiny. K tomu nyní připojujeme ještě program zvýšení udržitelnosti zemědělství. Myslím, že je důležité spolupracovat s místními, kteří rozumějí situaci, protože pak řešení problémů jen tak nepadá z nebe. Když přijde organizace zvenku a sama za sebe rozhodne, co je největší problém a jaké má řešení, většinou to nefunguje. Lokální problémy potřebují lokální řešení, kterých se účastní místní lidé. Naše organizace NECOFA funguje v takových případech jako jakýsi most mezi cizí zemí a místními lidmi. Místní nestátní organizace vědí, co je potřeba udělat, ale nemají k tomu zdroje. Zahraniční organizace zase mají technologické know-how a praktické odborné znalosti.

Ekonomická komise Spojených národů pro Afriku (UNECA) prohlašuje, že degradace půdy dosáhla v Africe dvou třetin plochy a že tato situace ohrožuje dvě třetiny obyvatelstva. Stupňů a příčin degradace je mnoho druhů, ale zemědělský průmysl je tou výraznější z nich, také proto, že redukuje organické složky v půdě. Nejvýraznější formou degradace půdy v Keni je pochopitelně eroze. A ta je způsobena hlavně špatnými postupy řízení výroby, ať už jsou průmyslové nebo ne.

Přestože o tom média příliš nemluví, hledá dlouhodobá podvívá hrály důležitou roli ve většině současných i nedávných blízkovýchodních povstání. Proč myslíte, že se tomuto tématu média vyhýbají?

Samuel Karanja Muhunyu (nar. 1956) je ředitelem organizace NECOFA (Network for Eco Farming in Africa) a pobočky mezinárodního hnutí Slow Food pro Keňu. Mimo to je komisařem Mezinárodní komise pro budoucnost potravin a zemědělství. Snaží se prosazovat lepší podmínky pro ekologické zemědělství v Africe ve vládních politikách a zvyšovat povědomí o jeho výhodách v místních komunitách.

Se Samuelem Karanjou Muhunyu o zemědělském aktivismu v Keni



Samuel Karanja Muhunyu. Foto Tatiana Žilková

Myslím, že hlavní problém je v tom, že když západní média informují o Africe, především nikdy neupozorňují na nic pozitivního. Vždycky se zajímají hlavně o pohromy, protože ty se dobře prodávají. O potravinách se nemluví, dokud nezačnou lidé umírat. Teprve potom se toto téma dostane do zpráv, o vzniku možného problému už ale neinformuje nikdo. Jak v rozvojových, tak v rozvinutých

zemích je potřeba v současnosti posílit aktivizaci občanské společnosti a komunit – třeba zrovna v kampaních za potravinovou soběstačnost. I když nás budou konvenční média nadále ignorovat, pořád můžeme pro naši věc získat pozornost prostřednictvím sociálních sítí a informovat veřejnost o tom, co se v nejruznějších zemích děje. Což se ale může stát pouze tehdy, budeme-li součástí silných hnutí

a budeme vzájemně propojeni jako síť, podobně jako organizace Slow Food, La Via Campesina a další.

V Africe v současnosti probíhá takzvaná druhá zelená revoluce. První pokus po druhé světové válce v Africe selhal, přestože uspěl v Asii. Tentokrát je pomoc opět subvencována především

západními zeměmi a také některými charitativními organizacemi, jako je Nadace Melindy a Billa Gatesových. Jedním z důsledků bude industrializace zemědělství a zatahování geneticky modifikovaných plodin na nová místa...

Hlavním důvodem, proč první pokus v Africe selhal, bylo, že místní lidé si nemohli dovolit externí zdroje, a také, že praktikují biodiverzitu – na jednom akru se pěstují nejrůznější plodiny. Využití nějakých externích zdrojů je praktické pouze tehdy, pěstujete-li monokulturně. Afričtí zemědělci dobře vědí, že biodiverzita je pojistkou pro horší časy, takže si používání chemikálií nebo modifikovaných plodin příliš neoblíbili. Nejrůznější současné snahy propagovat geneticky modifikované plodiny cílí zvláště na malé zemědělce – právě proto je využívána rétorika zelené revoluce. Jde o další ze snah připravit malé farmáře na příchod zemědělského průmyslu. Víme, že průmyslové zemědělství podporuje z velké části Gatesova nadace AGRA, a také víme, kdo je s touto organizací spojen – korporace jako Syngenta, Monsanto a tak dále. Občané ani zastánci ekologického zemědělství nemají tolik finančních zdrojů jako oni, máme pouze lidi a tradiční způsoby hospodaření. Musíme budovat a posilovat vlastní aktivistická hnutí, aby někdo koncepčně oponoval prosazení geneticky modifikovaných plodin v Africe. To by totiž znamenalo naprostou změnu systému zemědělství na tomto kontinentu – od biodiverzity k monokulturám.

Existuje mnoho zahraničních společností, zvláště evropských, které využívají africkou půdu třeba pro pěstování květin. Děje se to ale na úkor místních obyvatel.

Je to bohužel tak. Je jednoduché zde pěstovat, jelikož práce zde je levná, zdroje jsou laciné a vše rychle roste. Ale představuje to velkou hrozbu místní potravinové soběstačnosti. Západ naši zemědělskou výrobu neruší pouze potravinovou pomocí, ale i tímto způsobem. Také problém zvýšeného znečištění vody anorganickými hnojivami a chemikáliemi a jimi způsobené eroze půdy je zásadní. Argument zahraničních společností jsme slyšeli už mnohokrát – vytvářejí pracovní místa a podporují mezinárodní obchod. Ale my jakožto příslušníci občanské společnosti si myslíme, že to není dost pádný důvod. Musíme nad situací získat zpátky kontrolu. Díky tlaku občanů byl nyní přijat zákon o vodě, který umožňuje, aby měla veřejnost kontrolu nad jejím využitím – kdo a kolik jí čerpá. Místní komunity spolupracují s úřady, které schvalují odběr vodních zdrojů zahraničními firmami, takže obyvatelé nejsou vykořisťováni.

Malí farmáři na Západě z mnoha důvodů rychle mizí. Může za to industrializace zemědělství, ale i malá výdělečnost a malá prestiž.

Jaká je situace v Keni a Africe?

Trend je úplně stejný. Čím vzdělanější člověk je, tím méně se o zemědělství zajímá. A samozřejmě, čím méně půdy obhospodařujete, tím méně to je ekonomicky výhodné. Kvůli vysoké nezaměstnanosti v zemi ale mnoho mladých nenachází jinou alternativu než vrátit se na venkov a začít pracovat v zemědělství. Budto přímo farmáři, nebo se stávají zpracovateli potravin, kupují výpěstky farmářů a hledají lokální možnosti prodeje. Farmářství nemůže být pro mladé atraktivní, dokud je jeho udržitelnost nejistá. Každý Keňan však chce vlastnit kousek země – náš vztah k půdě je skutečně hluboký.

Z angličtiny přeložila **Marta Svobodová**.

INJISTINE

Povídky Antonína Kosíka jsou plné absurdních situací, náhlých zvratů, fantastických kulis a postav ztracených v každodenní apokalypse. Hrdinové sázejí lotynku, vcházejí do vozovky, připravují se na epidemii úrazů nebo jsou ubíjeni neustálým deštěm.

Loterie

Otec Miguel Tovar měl již dvacet let malou kancelář na jednom z periferních náměstí Meridy. V ní u stolku si mohli klienti sepsat rozvážné a nikým nerušení čísla do loterie a tu pak u okýnka, za kterým seděl otec Miguel, podat. Miguel Tovar si pak vynesl židličku před kancelář, bylo-li pěkné počasí, a s klientem probral otázky týkající se všeobecné finanční situace. Někdy vynesl i stoleček a u něj popíjel pivo, které si přinesl z baru na druhé straně náměstí. Tu a tam sázel čísla i otec Miguel, ale spíše počítal s věčností svých klientů, spoléhal totiž na to, že mu z každé výhry přenechají nějakou část jako projev uznání zásluh. Kancelář byla vyhlášena tím, že zde ještě nikdy nikdo nic nevyhrál, a to mu zaručovalo dostatek klientů k zatímní skromné obživě. Právě před dvaceti lety seznal Miguel po několikaměsíční hře v hazard, že vyhrát sumu, která by jej zabezpečila, nemožno bez dalšího studia. Jedním z důvodů byla neschopnost určit výši takové částky vzhledem k nestálosti vlastních potřeb, dalším byl ohled na předpokládanou vlastní nesmrtelnost, a tak se rozhodl, že si otevře kancelář, kde bude loterii přijímat.

Již dvacet let vcelku spokojeně živořil. Svou nesmrtelnost postupně po dvou infarktech oželel, nebo alespoň odsunul rozhodování o ní na pozdější dobu – po výhře. Klienti, kteří přicházeli vsadit loterii, byli stejně nemajetní jako on, a nebyla tudíž sebemenší šance na výhru a podíl z ní. Celá ta léta vyhlížel otec zákazníka, který by měl šanci na vyšší výhru, představoval si jej jako elegána ne nepodobného čertu, který přijde svůj tiket vsadit těsně před zavírací dobou. Aby jej nepropásl, nechával otevřeno dlouho po půlnoci. A zároveň celých dvacet let vymýšlel a zdokonaloval a opět zavrhoval svůj systém, jak v loterii vyhrát. Jednu dobu uzavřel na pohled pevné přátelství se specialistou na kožní choroby, který své pacienty místo léčení hypnotizoval a pak z nich loudil čísla do loterie. Docílil jistých úspěchů. Někteří jeho pacienti byli v hypnóze schopni sdělit čísla tažená v libovolné datum v minulosti, nedostali se však nikdy přes čísla právě tažená, byť se dermatolog snažil sebevíce. Dermatolog nakonec rezignoval a vzal si bohatou pacientku, kterou léčil v hypnóze na neexistující vyrážku. Brzy po svatbě svého rozhodnutí litoval, neboť žena mu zařídila soukromou praxi a nutila jej léčit hypnózou od rána do večera jen kvůli tučným honorářům, a dermatolog tak ztratil možnost experimentovat se svými výzkumy na poli hypnózy a loterie, která pro něj neztratila přitažlivost, přestože vydělával více, než by byl býval mohl vyhrát. Snil o tom, že až bude mít čas, svá studia o vztahu hypnózy a loterie obnoví, vyhraje a rozvede se.

Otec Miguel krátce nato ztratil matku dětí své ženy, o něco později i syna a od života očekával již jen jediné – být účastníkem hlavní výhry v loterii. Po večerech rozpočítával očekávanou výhru či svůj podíl na ní a často se mu stávalo, že peněz přebývalo, to pak v zoufalství kupoval všechno možné, nebo se mu naopak peněz nedostávalo, a potom zkoumal, kde udělal chybu při akvizicích, a nemilosrdně škrtal. Po smrti své ženy se věnoval nové zálibě – rád v době, kdy mu podnikání znemožňovaly uragány, navštěvoval různá bludiště a v nich pak pod záminkou toho, že se ztratil, bloudil a i po zavírací době. Často jej až příštího dne našli vyčerpaného zřízenci labyrintu. Osudným mu byl poslední labyrint, který navštívil v zámecké zahradě ve městě Dobříš. Z bludiště sice vyšel oproti svým zvyklostem chvatně již po pěti minutách, ale vrátil se zpět do zcela jiného světa, který nepoznával a ve kterém bloudil až do svého

tragického konce. Minulost a budoucnost se mu v bludišti zcela převrátily. Viděl, nebo lépe řečeno pamatoval si vše ze své budoucnosti, ale zároveň nenávratně ztrácel vzpomínky na svou minulost a jen se o ní dohadoval, snil o tom, co se mu asi stalo, dlouho netrpělivě čekával na lavičce v parku, aby se to, co mělo teprve přijít, stalo jeho minulostí. Přítomnost, onen okamžik, kdy se mu minulost ztrácí, se pro něj stala utrpením, prožíval to, co již dlouho dopředu do nejmenších podrobností znal, a zároveň věděl, že onen okamžik prožívá naposled a neodvratně jej ztrácí, že si na něj nikdy nevzpomene než jako na možnost, o které nikdy nebude s jistotou vědět, zda nastala.

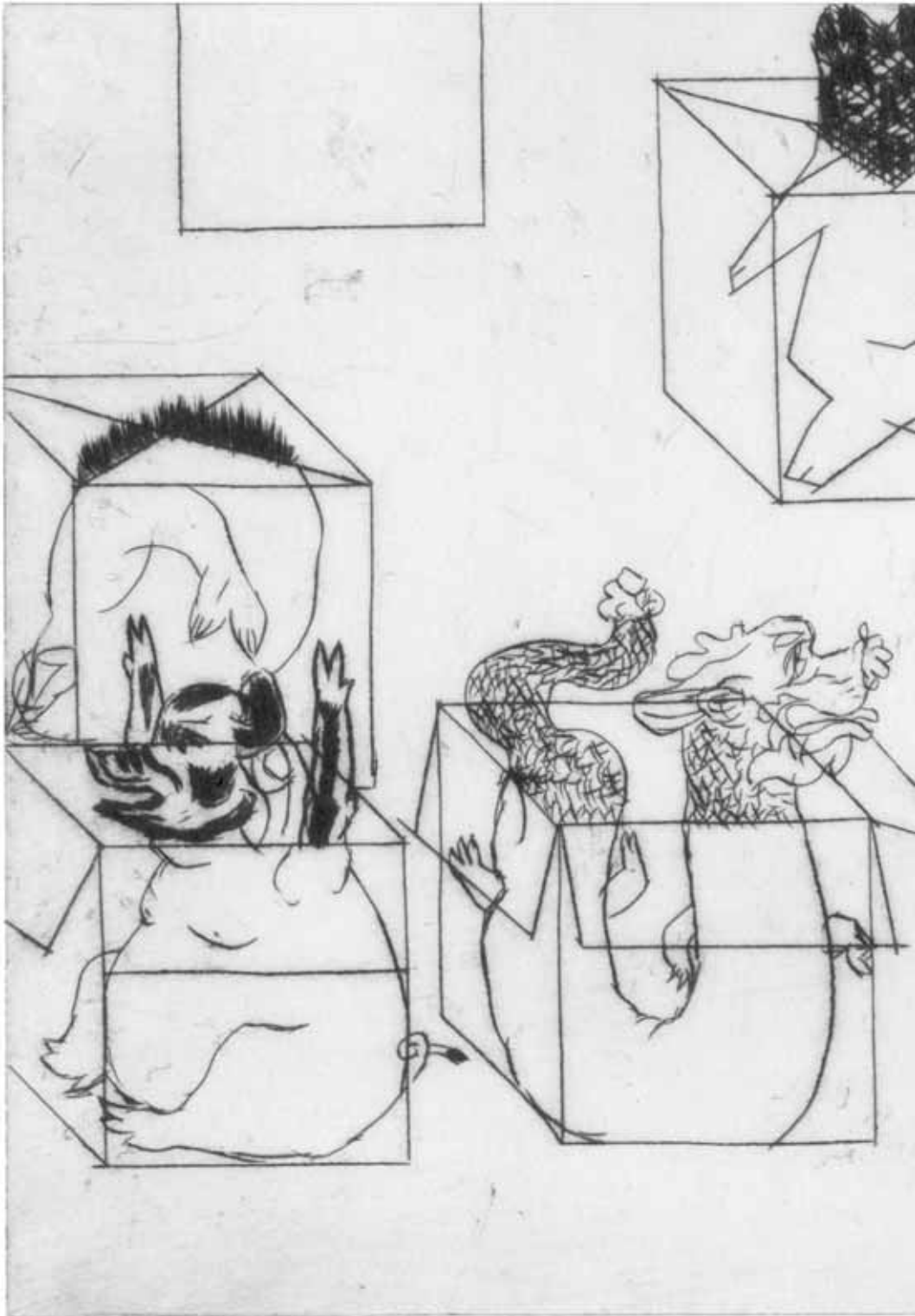
V té době se Miguel začal přátelit s Carlosem Butronem Borrou. Don Carlos po svém návratu do Salamanky nedokázal obnovit svůj bývalý vliv, události mu protékaly mezi prsty, děly se bez jeho vědomí: do Salamanky často přijížděli a z ní odjížděli cizinci, aniž by se don Carlos byl býval o jejich pobytu dověděl, a nebyl již schopen předpovědět ani tak jednoduchou věc jako počasí. Lidé si jej začali dobírat. Přátelství otce Miguela a dona Carlose bylo zpočátku zdánlivě oboustranně výhodné. Miguel donu Carlosovi telepaticky vykládal, co se v budoucnu stane, a don Carlos si jeho paměti pečlivě zapisoval do trháčeho kalendáře; utržené strany poštou posílal

svému novému příteli. Pak se z neznámého důvodu oboustranný tok informací přetrhl a Miguel Tovar se opět propadl do nejistoty ohledně své minulosti. Vysvobozením se stala pro otce Claudie skleróza, nedlouho před svou tragickou smrtí začal zapomínat, co se stane, začal znovu opatrně sázet lotynku, až jednoho dne vstoupil do vozovky pod projíždějící auto, neboť jediné, co si pamatoval, bylo, že na něj na druhé straně vozovky něco čeká. Shodou okolností to bylo zrovna v den, kdy konečně vyhrál v loterii kdysi tak očekávanou výhru. Té by se však, tak jako tak, nedočkal.

Vánoce

Profesor Umberto Neuwirth ve skutečnosti žádný profesor nebyl. Otevřel si svou chirurgickou ordinaci jako čerstvý absolvent medicíny v malé vesnici nedaleko Jojutly, hned vedle muzea Emiliana Zapaty, které také nebylo muzeem, ale malou, přes všechna okna tmavou a špinavou místností, ve které se kdysi dávno scházeli členové místní komunisticko-lidové demokratické organizace. Nyní již byli všichni po smrti, a tak místnost okupovali místní volnomyšlenkáři a využívali ji k diskusím a partiím domina. Důvod, proč si otevřel zavalitý (onen druh zavalitosti, kdy se nerozpozná, zda jde o obezitu

Antonín Kosík (nar. 1952) je spisovatel, filosof a matematik. Působí ve Filosofickém ústavu Akademie věd a jako pedagog na Katedře softwarového inženýrství na Matematicko-fyzikální fakultě Univerzity Karlovy, kde vyučuje informatiku. Publikuje mimo jiné v mezinárodní internetové revue *Vulgo.net*. Vydal knihu *Pospojovaný svět* (1997).



Kresba Tereza Lochmannová

Antonín Kosík

anebo výsledek posilování) profesor svou ordinaci právě zde, byl prostý. Na základě statistických ročenek a dlouhodobých přehledů světové zdravotní komory si propočel, že v příštích letech nastane nejvíce úrazů právě na tomto místě. Možná se profesor Neuwirth ve svých výpočtech mylil nebo přehledy byly nepřesné, ale fraktury lebečních kostí a komplikované zlomeniny horních i jiných končetin, se kterými jeho přepychově vybavená ordinace nejvíce počítala, stále nenastávaly. Profesor tak trávil většinu času v muzeu, kde dlouze diskutoval o stavu světa s farářem donem Emiliem Rodriquem Sanchezem Stoppou. Jejich vzájemné porozumění, dalo by se říci téměř dokonalá shoda, narušovala jenom ta okolnost, že každý mluvil o něčem zcela jiném. Profesor vykládal o svých teoriích, které vysvětlovaly, proč právě zde, a ne třeba v nějaké horské vesnici v Africe musí každým okamžikem dojít k neuvěřitelnému počtu úrazů léčitelných jen a jen chirurgickým zákrokem, popisoval barvitě amputace a naopak různé druhy přišívání končetin, způsoby, jak zastavovat vnitřní krvácení jedním řezem, a typologii operovatelných vředů, vykládal zaníceně o tom, kolika stehy se dá ta která rána sešít. Don Emilio naproti tomu hovořil o zkaženosti světa, o nutnosti očisty, o ohniscích bezvěrectví a úpadku, o nutnosti radikálního postupu, o potřebách duše

a horlil proti tělu, především obnaženému. Dále též brojil proti nepochopitelné rozpínivosti a nenažranosti Vatikánu, přičemž mu splýval Vatikán s Washingtonem. Sepisoval dlouhé dopisy v jazyce nahúatla o tom, jak uspořádat svět, a ty zasílal, podepsané profesorem Neuwirthem, nevyplaceně na svou adresu. Vracely se mu ovšem často zpět zdánlivě neotevřené.

(Čtenáře netrpělivého zvědět, kdy dojde na vánoční tematiku, prosíme ještě o chvíli strpení.)

Don Emilio úzkostlivě dbal na plnění svých povinností, kostel, který obhospodařoval, se zahradou obehnanou vysokou zdí, byl též nedaleko muzea, od kterého jej dělilo náměstí a trh. Za kostelem vesnice končila. Donu Emiliovi, který opravdu úzkostlivě dbal, nebojme se to zdůraznit, na plnění všech povinností a neopomněl dokonce nikdy sloužit mše svaté při prvním i druhém svátku setby, však vypadly z církevního kalendáře nejen Vánoce, ale vůbec celý prosinec. Jak k tomu došlo – těžko říci. Don Emilio si byl intuitivně vědom této díry v církevním kalendáři a vysvětloval si skutečnost tu tím, že události pro její vyplnění musejí teprve nastati. Trávil tak každý rok celý prosinec a především Vánoce v modlitbách a rozjímání, očekávaje zrození čehosi, Božího syna, jak to sám nazýval, co dá svět a církevní kalendář do pořádku.

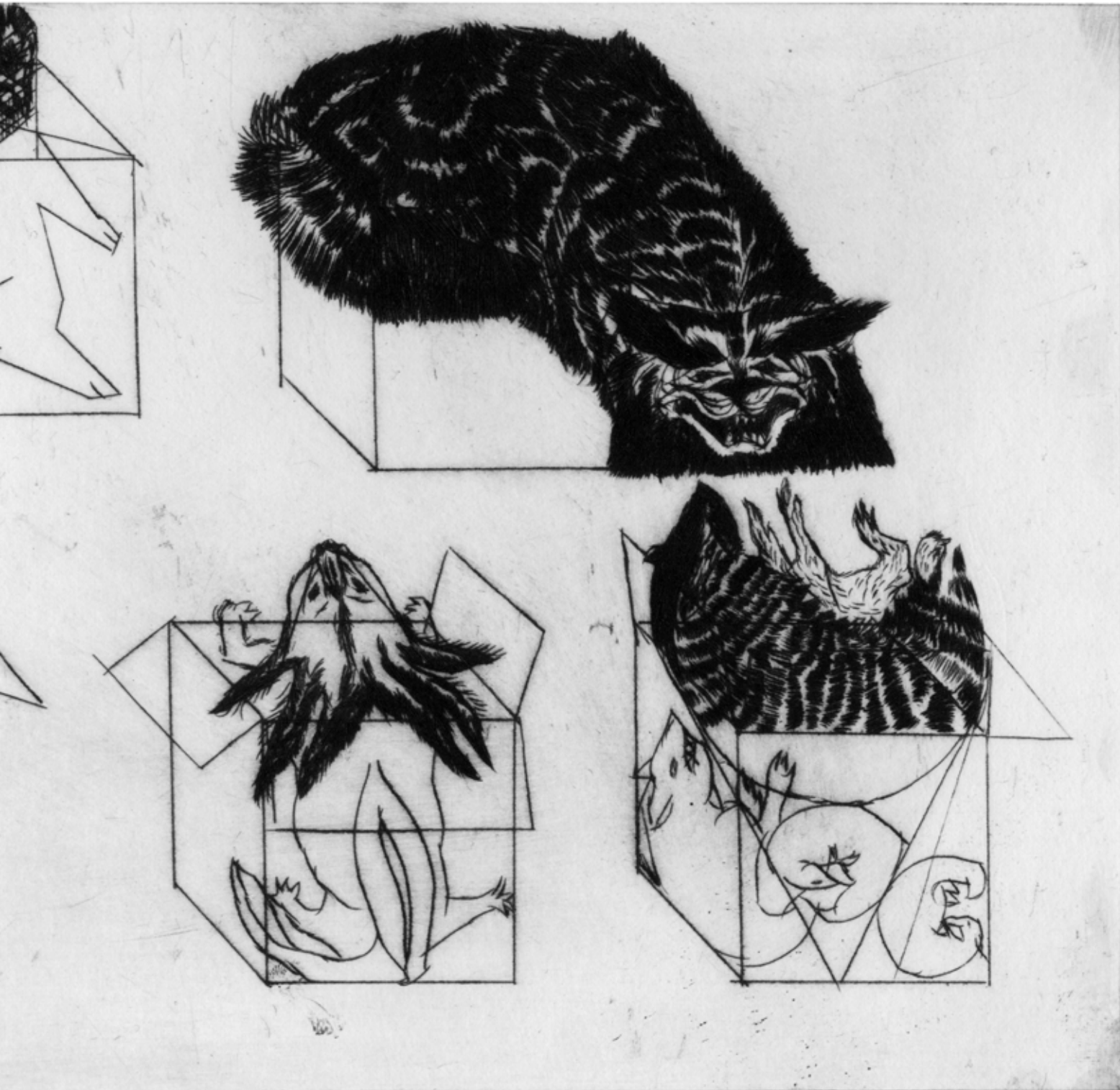
Celý kostel vždy pečlivě vyzdobil banánovými listy a zahradu posel květy a z barevných papírů od čokolády a kakaa umně vystříhal a složil pěticipaté hvězdy podobné těm, které viděl v muzeu.

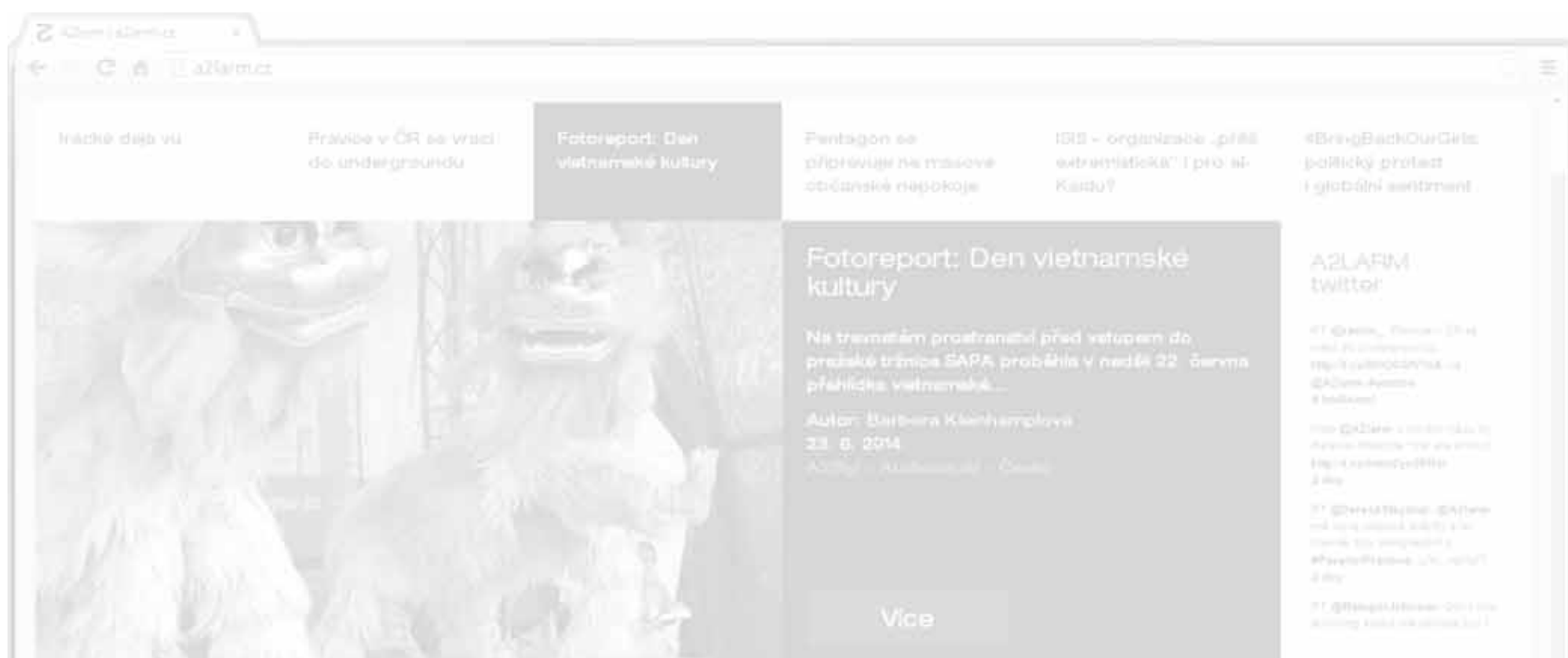
Avšak příchod Vánoc a Božího syna, jak to don Emilio pracovně nazýval, ani epidemie zlomenin a operovatelného moru ani tento rok nenastaly. Naši hrdinové se dočkají obého zároveň až rok následující, společně se stavbou a otevřením prvního supermarketu ve vesnici, ale k tomu se v našem vyprávění nedostaneme.

Konec dějin v dešti

Toho roku začalo pršet dříve, než bylo zvykem, a také pršelo déle než obvykle a vody padalo neobyčejně mnoho. Strýc Michal tomu byl zpočátku rád, tančil bláznivá kolečka s roztaženými rukama a volal „Hle, voda, voda, konečně voda“ tak dlouho, až si kecnul do louže, ale ani tam se nepřestal radostně vrtět. A nebyl sám. Hříbátka se válela rozverně v bahně a telata na ně závistivě pokukovala. Déšť však ani po týdnu, a to ani ve dne, nepřestával. Lilo a lilo. Ptáci nemohli létat, již po několika dnech byli zcela promáčení vodou a padali těžce k zemi, kde se pokoušeli nemožně plavat, a rozevřeli-li křídla k vzletnutí,

stékala po nich voda jako z děravého okapu, dávno již přestali zpívat a jen se vyčítavě dívali na kolemjdoucí. Strýce Michala nezdravili. Ani pokývnutím hlavy. Lidé chodili bosí i v neděli, tkaničky nabobtnaly tak, že se je nedařilo zavázat, a mezi prsty u nohou se jim usazovaly barevné pijavice, posléze se přestali převlékat do suchého, nebylo do čeho, a pohybovali se téměř nazí; voda tekla do nekonečna z čehokoliv, co se pověsilo na kolík nebo prádelní šňůru. Tekla již ze všeho a odevšad tak, že se nedalo rozlišit, co je ještě déšť a co jen jeho následek. Lidé pomalu začínali trpět hladu, neboť jakýkoliv pokrm se stal nejdříve rozmoklou kaší a vzápětí nato studenou bryndou, která pomalu bledla a rozpouštěla se, až se dočista proměnila v čirou vodu, na jejíž povrch dopadaly odkudsi další a další kapky vody. Lízátek byl zpočátku nedostatek, aby vzápětí scházela docela, neboť všechny zásoby se dokonale rozmočily, a obchodníci tak byli nuceni přechovávat lízátko sice jako dosud ve velkých láhvích, ale v tekutém stavu, občas z nich beznadějně usrkávali, tekutiny však neubývalo, jen byla jaksi stále bledší a bledší. Lidé si pomalu odvykali lízat, nebylo co, náhradu za lízátko se nepodařilo nalézt ani těm nejchytřejším hlavám, a navzdory nepřijemnému dešti se stávali hovornějšími. Jejich hovor se však točil většinou stále kolem lízátek a jen málokdy došlo i na slavnost dešťů, která se toho roku ne nevydařila, ale vůbec nekonala, neboť nebylo možno zapálit jedinou svíčku, růžové okvětní lístky nebylo možno nasbírat tak, aby se k sobě nepřilepily a nevytvořily jeden velký, mokrý chuchvalec, a kněží, kteří byli nuceni místo silné kořalky popíjet jen jakousi téměř nealkoholickou břečku, rychle chřadli a rouhali se nejen proti katolickým, ale i proti pohanským svatým, a zvláště pak proti Nejsvětější Panně Marii. To už bylo příliš i na místní bezvěrce, kteří by je za normálních poměrů upekli a snědli. Kupodivu řeky byly však stále téměř vyschlé. Vzhledem k deštivým poměrům někdo ironicky poznamenal, že tekly jinudy, a to přesto, že celé město bylo pokryto loužemi, voda mizela pod zemí neznámo kde a jediné místo, odkud netekla voda, byly často jen zrezavělé či měděnkou pokryté vodovodní kohoutky. Strýc Michal sice pochopil, že nadešla konečně jeho doba, ale zároveň pochopil, že nadešla příliš pozdě. Vždyť i krátký projev, který narychlo sesmolil inkoustovou tužkou na kousek kukuřicové destičky (tu schovával pro všechny případy v liščí kožešině), se vmžiku rozmazal a nepřčetl ho ani sám strýc, který nikdy sice písmenka neuměl, byl však vyhlášený tím, že jakýkoliv text bez jediného zadrhnutí v obsahu přiměřeným přednesem přečetl. Strýc seznal, že jeho okamžik přišel příliš pozdě, a zároveň pochopil, že by přišel stejně pozdě, i kdyby se udál o deset, patnáct, dvacet, padesát nebo i sto let dříve nebo později.





A2LARM

komentářový deník A2
v novém hávu



Evropští džihádisté

Přízraky neexistující hrozby

Když na počátku června marseilleská policie dopadla Mehdiho Nemmouche, podezřelého z květnového atentátu na židovské muzeum v Bruselu, leckomu se splnil sen. Konečně se zhmotnil přízrak evropských džihádistů v Sýrii, který v posledních měsících oživují především britští a francouzští politici, protiterorističtí experti a část novinářů.

JAKUB HORŇÁČEK

Evropští džihádisté v Sýrii jsou stále častějším tématem veřejné a mediální diskuse. Odhady, jejichž metodika je však pečlivě tajena, mluví o několik stovkách až pěti tisících osobách, jež se ze zemí Evropské unie vydaly pomáhat opozici vůči Bašárovi al-Assadovi.

Islamisté a sociální sítě

Většina expertů považuje za nejnebezpečnější organizaci Islámský stát v Iráku a v Levantě (ISIL). Podle francouzského experta Jeana-Pierra Filia se tato organizace „už tolik nezaměřuje na boj proti režimu Bašára al-Assada, a může se tedy více koncentrovat na integraci zahraničních dobrovolníků do bojových oddílů“. Filiu se domnívá, že ISIL, kterému se dostalo určité mediální pozornosti po obsazení několika severních provincií, používá zahraniční dobrovolníky nejen k bojovým operacím, ale také k rekrutování nových členů po Facebooku a dalších sociálních sítích. Islamisté se tedy sice chtějí „vrátit do středověku“, ale na sociálních sítích a na internetu se prý pohybují s určitou obratností.

Každopádně zatím nikdo nevyšlísl, kolik evropských bojovníků je zapojeno do radikálně islamistických oddílů a kolik do struktur, které jsou uznány a podporovány evropskými zeměmi a jejich blízkovýchodními spojenci

(například do Syrské svobodné armády). Podle zpravodajských služeb, které však tvrdí, že nemají úplný přehled o tom, co se v Sýrii děje, je podstatná část evropských dobrovolníků zapojena jen do podpůrných aktivit, jakými jsou ošetřování raněných či logistické aktivity. Jak navíc upozorňuje antropoložka Dounia Bouzarová, především ženy, které prý tvoří až čtyřicet procent evropských džihádistů, odjíždějí do Sýrie z humanitárních důvodů. „Tyto dobrovolnice jsou ovlivněny videy kolujícími po internetu, jež ukazují trpící děti, a do Sýrie tudíž odjíždějí s úmyslem jim pomoci,“ tvrdí antropoložka, která se evropským dobrovolnicím věnuje ve své nedávno vydané knize *Désamorcer l’islam radical: ces dérives sectaires qui défigurent l’islam* (Zastavit radikální islám. Sektářské odchylky, jež překrucují islám, 2014).

Al-Káida teenagerů

Určitá část dobrovolníků se z různých důvodů vrátí domů, aniž by vůbec překročila turecko-syrskou hranici. To je třeba případ dvou neplnoletých kamarádů z Toulouse, kteří ukradli svým rodičům kreditní karty, koupili si letenky do Malé Asie, ale nakonec byli v Turecku dostiženi svými příbuznými a dovezeni nazpět do Francie. I když se jejich chování podobá spíše klukovině než vážné míněné snaze o zapojení do svaté války proti damáskému tyranovi, toulouská prokuratura oba mladíky obvinila ze spolčení s teroristickou organizací.

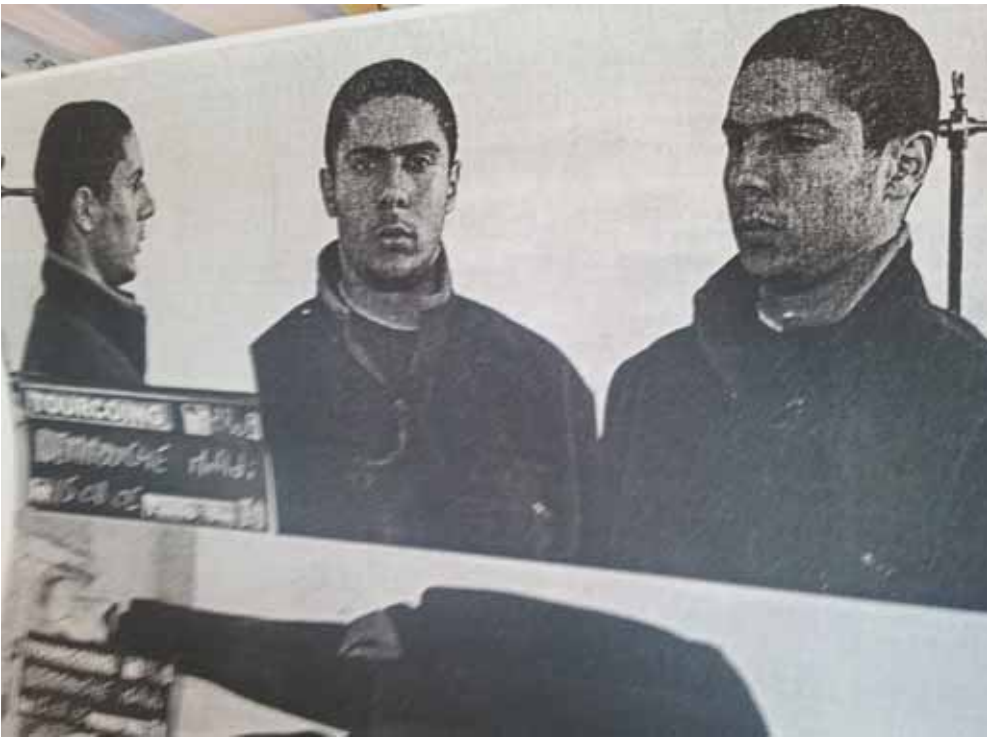
Ačkoliv se hrozba ze strany dobrovolníků, kteří se vrací do Evropy, zdá zatím minimální a v mnoha ohledech i úsměvná, politici neotáleli a vyrazili do útoku. Francouzský prezident François Hollande při prezentaci opatření, jež by měla zabránit odjezdu dobrovolníků do Sýrie, uvedl, že v boji proti novému džihádismu Francie „využije celý svůj arzenál, včetně operativních technik a prostředků cyberbezpečnosti“. Obdobný slovník volil i britský ministerský předseda, když upozornil, že islamisté chtějí po Iráku udeřit i v Evropě, či italský ministr vnitra Angelino Alfano, jenž vyjádřil obavy, že si noví

al-káidisté zvolí jako dopravní prostředek do Evropy nejistá plavidla, kterými se snaží přepravit na severní břeh Středozemního moře váleční uprchlíci. Jak se zdá, vrcholní evropští politici se již cítí být ve válce proti nové al-Káidě, která, soudě dle dostupných informací o navrátilcích ze Sýrie, bude sestavena z teenagerů s prořídlymi plnovousy, kteří přilnuli k bizarním formám radikálních interpretací islámu.

Z tohoto hlediska přišlo zatčení Mehdiho Nemmouche, jenž je podezřelý z květnového atentátu na bruselské židovské muzeum, jako dar z nebes. Nemmouche, který byl po návratu do Evropy nějakou dobu monitorován francouzskými tajnými službami, spojuje novou hrozbu se společenským traumatem, které způsobil krvavý atentát Mohammeda Meraha v Toulouse a v Montaubanu v roce 2012. Od té doby se ve francouzských médiích pravidelně

vrací téma islámských teroristů žijících ve Francii. Případy Meraha a Nemmouche však mají několik styčných bodů. Oba prožili dětství v neutěšených podmínkách a v dospělosti se dostali do začarovaného kruhu menších trestných činů (krádeže, vloupání do aut, distribuce drog). Oba také přilnuli k radikálnímu islámu ve vězení, což by mělo vést k otázce, není-li tato instituce spíše kontraproduktivní. Každopádně Merah a Nemmouche jsou dnes využíváni jako strašáci a důkazy obnovené teroristické hrozby. Sklon přičítat tragické činy, jakými jsou právě atentáty, nějakému externímu zlu, ať už v podobě ďábla, počítá čových střileček nebo antagonistického náboženství, přitom opět poslouží především těm, kdo se chystají pod záminkou bezpečnosti a boje s terorismem omezit občanské svobody a možnosti soužití různých kultur.

Autor je spolupracovník italského deníku IL Manifesto.



Na počátku června marseilleská policie dopadla Mehdiho Nemmouche, podezřelého z květnového atentátu na židovské muzeum v Bruselu. Foto Geert Varden

par avion

Z ARABSKÉHO TISKU VYBRAL JAN JIROTKA



Dobytí významného iráckého města Mosul radikálními militanty z organizace Islámský stát v Iráku a Levantě (ISIL) dne 10. června bylo překvapením nejen pro analytiky západních zpravodajských služeb, bezpečnostní experty a novináře, ale zřejmě i pro samotného iráckého premiéra Núrího al-Málíkiho. Komentátor egyptského deníku **al-Ahrám Ramzi Barúd** zkoumá kořeny této překvapivé, a přitom zcela zásadní události. V článku z 21. června s názvem Znovuprobuzení iráckých démonů popisuje, co bylo příčinou drtivého vítězství několika tisíců vousatých mladíků s kalašnikovy na obrněných autech, kteří zahnali na útěk dvě divize irácké armády, vycvičené a vyzbrojené Američany. **Pohled na mladé šíitské ozbrojence, kteří se v ulicích Bagdádu za vykřikování hesel o Zeinab, dceři imáma Alího, chystali na boj se sunnitskými islamisty z ISIL, podle autora ukazuje, že v Iráku znovu naplno vypukla**

sektářská válka. V některých případech se k ISIL připojili sunnitští příznivci z bývalé saddámovské vládní strany Baath. Nelze zcela ověřit zprávy o jimi páchaných zločinech, ale vzhledem k reputaci, kterou radikální džihádisté získali v Sýrii, je třeba počítat s nejhroším. Je otázkou, zda se ISIL podaří udržet moc nad rozsáhlým územím v Iráku i Sýrii, které nyní kontrolují. Za současného stavu však zcela přestaly platit hranice, které byly na Blízkém východě nakresleny koloniálními mocnostmi po první světové válce. Jaké jsou kořeny současného zhroucení iráckého státu? Podle autora je třeba je hledat v americké invazi v roce 2003. Před vpádem Američanů zde al-Káida téměř neexistovala, po zhroucení Saddámova režimu však na březích Eufratu a Tigridu pevně zapustila své kořeny. Ve stejné době Američané zcela rozložili iráckou armádu i státní správu a přihlíželi pronásledování sunnitské menšiny. Po následující občanské válce, která si vyžádala desítky tisíc životů, pak opouštěli na konci roku 2011 zemi ve stadiu latentního sektářského konfliktu, za vlády radikálního šíitského premiéra Núrího al-Málíkiho a stále rostoucího vlivu Íránu. Je signifikantní, že sektářský konflikt znovu vypukl za přičinění velitele ISIL Abú Bakra al-Baghdádího, který strávil pět let v amerických věznicích. K nápravě situace v Iráku by mohlo vést pouze uhašení planoucí sektářské nenávisti a zamezení vměšování zahraničních hráčů, včetně Íránu. Součástí problému je i situace v sousední Sýrii, která se díky

tamní občanské válce stala živnou půdou pro radikální islamisty včetně ISIL.



Panarabský deník **az-Zamán** se situaci v Iráku věnoval 22. června v článku Země paradoxů. Podle jeho autora Fátíha Abdulsaláma nečelil Irák ve své moderní historii nikdy tolika paradoxům jako nyní. Prvním je fakt, že současná politická elita volá v důsledku islamistické bleskové války po intervenci amerických jednotek. Byla to přitom právě tato elita, vedená premiérem al-Málíkim, která před rokem 2011 volala po odchodu amerických jednotek. **Pak se ale ukázalo, že suverenity „osvobozeného“ státu byla iluzí, protože armáda, která měla tuto suverenitu chránit, byla ve skutečnosti šíitskou sektářskou milicí.** Proto nebyla armáda schopná odolat několika tisícům islamistů z ISIL. To ukazuje na další paradox, kterým bylo pochybné spojení šíitských kleriků a šíitských milic. Jiným paradoxem byla aliance mezi sunnitskými islamisty z ISIL a bývalými příznivci svrženého sunnitského prezidenta Saddáma Husajna ze sekularistické strany Baath. Jejich sblížení však netrvalo dlouho a baathisté nyní hrozí islamistům zbraněmi. Posledním, ale zato velmi významným paradoxem je rodící se aliance mezi Spojenými státy a Íránem. Tito dlouholetí nepřátelé jsou najednou v situaci, kdy jsou jejich zájmy v Iráku téměř shodné.

الشرق الأوسط

Komentátor Bakir Uwajda rozebírá v komentáři pro deník **aš-Šark al-awsat** izraelskou reakci na nedávné usmíření mezi Fatahem a Hamásem a vznik nové palestinské vlády. Ta složila na začátku června slib do rukou palestinského prezidenta Abbáse, a byť se jedná o vládu technokratů, je považována za plod předchozí dohody dvou dosud znepřátelených palestinských frakcí. **Izraelský premiér od samého počátku proti vnitropalestinskému usmíření brojil a proti nově vzniklé vládě zahájil diplomatickou ofenzivu. Tato ofenziva však dopadla katastrofálně – novou technokratickou vládu premiéra Hamdalláha uznaly Spojené státy i Evropská unie.** Podle Uwajdy razí premiér Benjamin Netanjahu stejný přístup jako izraelští vůdci v době Jásira Arafata a odmítá jakoukoli konstruktivní spolupráci s Palestinci. Vůbec proto nepřekvapuje způsob, jakým izraelské vedení reaguje na nedávný únos tří mladých izraelských osadníků na Západním břehu. Masivní bezpečnostní operací na palestinských územích se snaží oslabit nejen hnutí Hamás, ale násilím zničit i nedávné vnitropalestinské usmíření. Podle autora navíc nelze vyloučit, že únos byl zinscenovaný. V každém případě slouží izraelskému vedení k bezprecedentnímu útoku na Palestinu. Obě hnutí, Fatah a Hamás, musí v této zkoušce obstát a nedat Izraelcům záminku k dalším útokům na palestinská území.

Měsíc autorského čtení
čestný host Skotsko
15. ročník ■ 1. 7. až 3. 8. 2014
 Brno ■ Košice ■ Ostrava ■ Wrocław
www.autorskecteni.cz

FIXED
THEATRE

Fixed Theatre

platforma pro současný evropský divadelní plakát

Divadelní plakát není jen tradičním marketingovým nástrojem, určeným k veřejné prezentaci nového představení, je to také svébytné umělecké dílo, využívající výtvarný i divadelní jazyk. Jako vizuální materiál určený do veřejného prostoru, kde je přístupný bez omezení široké škále diváctva, ovlivňuje divadelní plakát rovněž podobu a fungování vlastní vizuality města a dalších lokací. V neposlední řadě má plakát funkci historizující, neboť je to fakticky jediný prvek, který v sobě uchovává komplexní informace o vlastním divadelním představení.

Fixed Theatre se zaměřuje na současný evropský divadelní plakát, s cílem vytvořit žánrovou platformu, v rámci níž bude možné sledovat jednotlivé umělecké tendence v oboru a zprostředkovaně tak vnímat evropskou divadelní tvorbu jako celek. **Fixed Theatre** v současné době prezentuje divadelní plakáty z mnoha evropských států, např. z Německa, Rakouska aj.

V rámci projektu jsou v jednání první tematické přednášky a výstavy, které budou avizovány na:

www.fixed-theatre.com facebook.com/fixedtheatre

Nejvtipnější předplatné Ádvojky

Šestadvacet čísel kvalitního čtení o kultuře a společnosti a spousta legrace

**HOVORY Z REZIDENCE
 SCHLECHTFREUND**



K ročnímu předplatnému kulturního čtrnáctideníku A2 dostanete souborné knižní vydání stripů Hovory z residence Schlechtfreund, které bylo oceněno jako druhá nejkrásnější kniha roku 2013.

Objednávejte za pouhých 899 Kč na adrese distribuce@advojka.cz

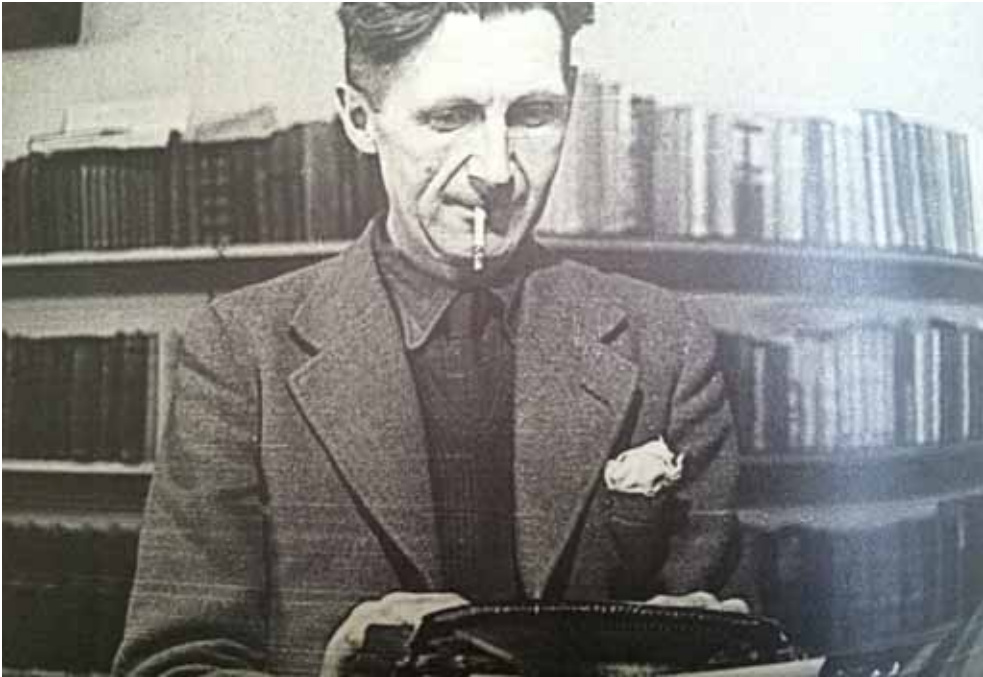
www.advojka.cz

Mluvit jasnou řečí

Eseje George Orwella

Publicistické texty spisovatele George Orwella jsou stále uhrančivé a některé i velmi aktuální. Ve svém novinářském psaní britský autor sázel na přístupnost a srozumitelnost, aniž by přitom ztrácel hloubku a důslednost v prozkoumávání tématu. Přesto o jeho odkaz dodnes soupeří často naprosto protikladné interpretace.

MATĚJ METELEC
LUKÁŠ RYCHETSKÝ



George Orwell. Foto Vernon Richard

První svazek Orwellových esejů *Lev a jednorožec* je výběrem textů, které vznikaly mezi lety 1928 a 1941. Většinu z nich lze tudíž situovat do doby, kdy ještě nebyl autorem žádného slavného románu, i když většina jeho prozaického díla již byla napsána, včetně autobiografického textu *Na dně v Paříži a v Londýně* (1933, česky 1996) a reportážní novely *Cesta k Wigan Pier* (1936, česky 2011). V obou knihách se George Orwell snaží zodpovědět otázku, jak se žije chudým lidem – v prvním případě především různým ztroskotancům a tulákům dvou evropských metropolí, v tom druhém horníkům a dělníkům v severní Anglii.

Na vlastní kůži

Stejný zájem o lidi na okraji společnosti lze nalézt i v několika úvodních textech esejistického výboru. Stejně jako zmiňované knihy jsou i kratší novinové texty na jedné straně detailní při popisu kriminálu, tuláckých ubytoven nebo třeba života knihkupce, na straně druhé ale trpí jistou dávkou romantizace vydědenců. Tato poloha se však postupem času z Orwellova díla spíše vytrácí a mění se v přímou obžalbu systému. Důležité je, že autor své téma prožil na vlastní kůži. Když potřebuje zjistit, jaké to je, být zavřený za opilství, tak se zkrátka opije, nechá se zavřít a pak o svých zážitcích vydá srozumitelné, a přitom sociálně citlivé svědectví. Mohli bychom to nazývat „zážitkovou žurnalistikou“, pak bychom si ji ale rozhodně neměli plést se současnou zálibou v umělých a inscenovaných reality show.

Orwell ovšem nikdy nebyl pouhým nezúčastněným a nevinným pozorovatelem. Naopak sám sebe vždy chápal jako aktéra dění, a to nikoli nutně stojícího na správné straně barikády. Dobře to ilustrují eseje o době, kdy působil jako policejní důstojník v Barmě, zpracované i v románu *Barmské dny* (1934, česky 1998). Když Orwell obnažuje obecnou hrůznost britského imperialismu a kolonizace v Barmě, reflektuje ji i skrze vlastní selhání – ať už se jedná o nemístný smích, jenž je vytěsněním děsivé popravy (Poprava oběšením), anebo o přiznanou touhu rozpárat bajonetem břicho buddhistického mnicha (Jak jsem střílel slona). Nejde mu zkrátka pouze o to ukázat, jak Britové uplatňují tyranskou moc v koloniích, chce také doložit, že moc postupem času začne ovládat mysl jednotlivých koloniálních úředníků včetně jeho samotného.

Umění je propaganda

Orwellův styl (v českém vydání díky překladu Kateřiny Hilské) působí i po sedmdesáti letech vzácně živoucím dojmem. Píše zasvěceně, přesvědčivě a přístupným jazykem, aniž by zjednodušoval či myšlenkově ředil. Nadto s jasně

deklarovanou ideovou pozicí a zapálenou angažovaností. A právě ideologie v literatuře je jedním ze zásadních Orwellových témat – i když on sám by spíš mluvil o „poselství“ či prostě „o čem kniha je“. Recenzentům románů například klade na srdce, že by je sice měla „zajímat technika, ale ještě víc by se měli snažit odhalit, o čem kniha je“, a zároveň zdůrazňuje „nesmírnou obtížnost najít literární hodnotu v knize, která se vážně dotýká našeho nejhlubšího přesvědčení“. Sám této angažované pozici zůstává věrný i v krátkých recenzích, na nichž je patrné, že vznikaly ve spěchu a především za účelem výdělků. V obšírném esejí pak analyzuje vysloveně konzervativní ideologické pozadí šestákových chlapeckých časopisů. Orwell zkrátka společenský přesah díla hledá vždy a často ho dokáže mistrně vyhmátnout i tam, kde by ho málokdo čekal.

Nejlepším příkladem jeho myšlení o ideologii a literatuře je rozsáhlý esej o Charlesi Dickensovi, v němž podrobně rozebírá svět jeho románů, jaké hodnoty jsou v nich vyzdvihovány a jaké odmítány. Zásadní je fakt, že nesleduje, jak se v Dickensových románech odráží dobová anglická společnost, ale jak sám Dickens svými texty ideologický obraz doby konstruuje. Ve výsledku jsme konfrontováni s omezeností Dickensovy humanistické kritiky Anglie doby průmyslové revoluce. Zkostnatělost viktoriánského školství tak podle něj neřeší jeho proměna, ale pouze nahrazení špatných učitelů dobrými. Analogicky má nespravedlnosti v postavení tříd řešit nikoli větší rovnost, ale nahrazení špatných vykořisťovatelů vykořisťovateli „slušnými“. Závěr plynoucí z analýzy Dickense je jednoznačný: „Každý spisovatel, a zejména každý romanopisec, má nějaké poselství, ať už to přiznává či ne, a jeho dílo je jím ovlivněno do nejmenších detailů. Veškeré umění je propaganda.“

Uvnitř velryby, další z delších esejů o literatuře, jímž se angažovanost vine všemi směry, vychází z románu Henryho Millera *Obratník Raka* a posuzuje anglickou literaturu meziválečného období. Nadmíru jasnozřivě hodnotí Orwell i samotného Millera, když mu předpovídá, že „dříve či později upadne do nesrozumitelnosti nebo šarlatánství“. Orwellova chvála *Obratníku Raka* znovu ukazuje, že „žádná kniha není úplně neutrální“ a že i dílo, které se na první pohled od politiky distancuje, je společenskou výpovědí, byť třeba ve své okázalé apolitičnosti a pasivitě. Angažovanost se totiž pro Orwella nikdy nerovná pouhé agitaci, což nakonec přesvědčivě ukazuje jeho kritika komunistických, ale i katolických spisovatelů.

Díky chronologickému řazení esejů lze dobře sledovat Orwellovo zvážnění a prohlubování stanovisek. Je to posun od návštěvníka

ve světě chudoby, který je pobouřen tím, co vidí, ke spisovateli promýšlejícímu odpovědi na otázky, jež před něj existence chudoby a nespravedlnosti staví. Zvláště patrný je tento pohyb v jeho vztahu k válce proti hitlerovskému Německu. Od odmítání války jako nesocialistické se Orwell, ovlivněn nejen děním na kontinentě, ale i svou španělskou zkušeností, dostává k přijetí její nutnosti a dokonce i ke shovívavosti a pochopení pro starou dobrou Anglii, jež ostře kontrastuje s jeho odmítáním anglického imperialismu v textech z třicátých let. V titulním esejí *Lev a jednorožec* svou zemi dokonce popisuje jako „rodinu, kde vládnou ti nesprávní členové“, ale „přesto rodinu“. Avšak i tato emfatická oslava anglické rozumnosti a uměřenosti, psaná během bombardování, jež jistě mělo svůj podíl na Orwellově vlastenectví, má svou druhou tvář. Tou je další část textu, v níž předestírá pro poválečnou Británii jednoznačně socialistický program – ne nepodobný tomu, co po druhé světové válce skutečně realizovali labouristé.

Humanistická dezinterpretace

Orwell je v českém prostředí dodnes vnímán víceméně jako autor dvou knih, „Pohádkového příběhu“ *Farma zvířat* (1945, česky 1946) a románu *1984* (1949, česky v exilu 1984, řádně vydání 1991), a je tak řazen mezi spisovatele, kteří oprávněně varovali před nebezpečím komunismu dřív, než to bylo v módě. Není se tedy co divit, že ho s oblibou citují i liberálové a konzervativci, občas takřka jedním dechem s Hayekovou *Cestou do otroctví* (1944, česky 2004). Pravděpodobně by se zděsili, kdyby si přečetli jeho socialistický program pro Anglii z esejí *Lev a jednorožec*.

Jiný způsob „ochočení“ Orwella spočívá v tom odmítnout jeho socialismus jako jakousi povrchní dobovou texturu a vykládat ho jako humanistu, který se levičkám, často dokonce radikálním, stal tak nějak omylem. Je přinejmenším poněkud nešťastné, že se taková charakteristika („souzněl se soudobými levicovými proudy a prohlašoval se za socialistu“) vyskytuje i na záložce knihy, jejíž pomalu každá řádka ji usvědčuje ze lži. Výhonkem podobného dezinterpretačního snažení, které je v českém prostoru bohužel docela obvyklé, může být recenze Magdalény Platzové v Respektu, kterou kýčovitě pointuje slovy, že Orwellovo „poselství má v sobě cosi havlovského – havlovským způsobem heroického“. Jako by Orwellova čistě socialistická kritika kapitalismu a státního socialismu Sovětského svazu šla mávnutím kouzelného proutku proměnit v nic neříkající obhajobu slušnosti, v „politiku kýče“, jíž se ve svých esejích Orwell přitom pravidelně vysmívá. A především: opakovaně odmítá tvrzení, že stačí udělat kapitalismus snesitelnějším a bohaté lidštějšími. Ovšem když na jiném místě Platzová dokonce konstatuje, že Orwell si „byl vědom toho, že centralizovaný stát založený na plánování má pouze krůček k totalitě a k tyranii“, vnucuje se otázka, zda recenzentka knihu skutečně celou přečetla. Musela by si pak totiž všimnout toho, že Orwell nejen že neodmítá centrální plánování, ale že ho dokonce doporučuje.

Ustavičná snaha o „vytržení“ Orwella ze společenského prostoru, jenž je vždy rámován ideologicky, a jeho zasazení do jakéhosi ideologií neposkvrněného vakua je především nesmyslnou touhou posmrtně přepsat nebývale pevnou a myšlenkově koherentní identitu. V neposlední řadě jde o dezinterpretaci textů, které přitom mluví tak jasnou řečí. Třeba tehdy, když jejich pisatel konstatuje: „Žádný myslící člověk nemůže žít ve společnosti, jako je ta naše, aniž by ji chtěl změnit.“

Autoři jsou publicisté.

George Orwell: Lev a jednorožec. Eseje I. Přeložila Kateřina Hilská. Argo, Praha 2013, 472 stran.

Archeológ moci

Málokdo věnoval tolik pozornosti analýze moci v různých jejích podobách jako francouzský myslitel Michel Foucault. Každodennost a všudypřítomnost mocenských struktur přitom v jeho pojetí nevylučuje možnost emancipace a osvobození – jakkoli jde o nekonečný proces revolty, a ne o jedinečný akt revoluce.

IVAN BURAJ

Koncom júna 1984 zomiera jedna z najuznávanejších kultúrnych postáv 20. storočia Michel Foucault. A hoci od jeho smrti uplynulo dlhých tridsať rokov, neprestáva dodnes zaujímať širokú intelektuálnu verejnosť. A to zase najmä vďaka jeho mnohostrannej a zároveň originálnej teoretickej tvorbe, ktorej tematický záber bol skutočne široký: od logiky po etiku, od filozofie jazyka po politiku. Potom už neprekvapuje, že jeho myšlienky sa stali inšpiratívnymi, ba niekedy až fundamentálnymi nielen pre (najmä štrukturalistickú) filozofiu, ale aj pre súčasnú politológiu, sociológiu, literárnu vedu, jazykovedu, pedagogiku, psychiatriu alebo feminizmus.

Mocenské vzťahy sú všade

No azda najväčšiu pozornosť púťali jeho skúmania povahy a rozličných prejavov modernej moci, teda téma, ktorú sám Foucault považoval za jednu z kľúčových problémov svojej tvorby. Zrejme nijaký známy filozof ani pred ním, ani po ňom sa tak dlhodobo, intenzívne a dopodrobna nezaujímal o moc, o jej rozmanité podoby, členité vrstvy a skryté zákutia. Jeho analýzy moci tak najviac pripomínali prácu archeológa a on sám jednu zo svojich hlavných metód aj podľa toho pomenoval „archeológiou“. Pritom Foucault túto moc priamo nehodnotí, nesúdi, nekritizuje, ale ju iba opisuje. Niektorí mu v tejto súvislosti vyčítali deskriptivizmus alebo cynizmus a dokonca i to, že v svojich analýzach obhajoval, ba priam propagoval moc, keď napríklad na ich základe tvrdil, že moc a mocenské vzťahy sú všade. To je však nedorozumenie. V skutočnosti iba odhaľoval moc a mocenské vzťahy aj tam, kde ich iní nevideli. To mu umožnilo odkryť množstvo nových aspektov a vzťahov moci s vedením, jazykom, pravdou, telom, sexualitou, priestorom (architektúrou) a tak ďalej. Moc, ako hovorí, je všade. Mocenské vzťahy prenikajú všetkými smermi, do hĺbky celého sociálneho organizmu, usadzujú sa na všetkých úrovniach. Preto aj Foucaultova analýza moci a mocenských vzťahov pokrýva neobyčajne širokú oblasť, kde sa problematika moci prepleť nielen s politikou, ale tiež s poznaním, umením alebo s medicínou.

Pritom vychádzal z predpokladu, že existujú sféry, problémy a otázky moci, ktoré sa bezprostredne netýkajú takzvanej veľkej politiky a ktoré sa tak ocitajú mimo záujem verejnosti a médií. To však neznamená, že tieto oblasti nemajú aj politický charakter. Zdanlivo paradoxne všetky takzvané nepochitické problémy a oblasti (školský systém, väznice, psychiatrie a podobne) úzko súvisia s politikou, a preto z nej nemôžu byť vyňaté. Na základe toho Foucault formuluje nový okruh problémov spojených s mocenskými vzťahmi: vzťah medzi mocou a diskurzom, mocou a pravdou, rozumom a šílenstvom, chorobou a zdravím, zločinom a trestom, ďalej otázku moci nad telom, teda problém biomoci a s ňou súvisiacich otázok partnerských a predovšetkým sexuálnych vzťahov.

Foucault tu takpovediac uskutočnil dvojité operáciu. Najprv rozšíril pojem moci (a s ňou aj chápanie politiky) na celú sociálnu oblasť a potom ju akoby depolitizoval, čo v prvom rade znamenalo, že ju zbavil výnimočnosti, vzťahujúcej sa výlučne alebo predovšetkým na mocenskú elitu. Moc, ako neustále zdôrazňoval, sa netýka iba tých, čo sú takpovediac na vrchu mocenského rebríčka – štátu, vlády, politických strán. Moc sa dotýka samotného bytia jednotlivcov, ich tiel, vedenia, diskurzov, každodenného správania. Tu chcel zistiť, akými kanálmi preniká moc až sem, do najindividuálnejších a najintímnejších sfér ľudskej existencie. Práve v tom spočíva jeho hlavný prínos, lebo ukázal, ako tieto malé, nenápadné, a často preto aj skryté „malé“ techniky, taktiky a stratégie moci či „mikromoci“,

s ktorými sa človek dennodenne stretáva v rodine, na pracovisku, na úradoch, v nemocnici a podobne, prenikajú do myslenia, poznania, reči a vzájomných vzťahov ľudí, pričom ich sila spočíva hlavne v tom, že na nich pôsobia bezprostredne a nepretržite. Navyše sa vo väčšine prípadov dotýkajú uspokojovania základných ľudských potrieb: zdravia, poznania, jazyka, práce alebo sexuality.

Každodennosť mikromoci

Tu by však predsa mohol niekto namietat, že táto téma nie je tak celkom nová. O moci ako každodennosti hovorili už dávno pred ním napríklad Alexis de Tocqueville alebo Franz Kafka. Nóvum Foucaulta spočíva v tom, že na tom vybudoval celú svoju koncepciu moci, kde ťažiskom sú práve spomínané malé „mikromoci“. Tento prístup sa napokon ukázal ako veľmi produktívny, pretože na mikroúrovni spoločnosti odkryl niektoré málo známe alebo celkom nepovšimnuté stránky mocenských vzťahov, ktoré sa však nie zriedkavo ukázali ako veľmi dôležité vo fungovaní a pochopení týchto vzťahov aj na iných, vyšších úrovniach (napríklad vplyv rodinnej alebo školskej výchovy na politický systém, povedzme na úroveň demokracie). Prínos Foucaultovej koncepcie moci, jej novátorský duch však môžeme naplno pochopiť a doceniť až vtedy, keď ju porovnáme s klasickým modelom moci, ktorý dodnes v prevažnej miere ovplyvňuje filozofické a politické myslenie.

Ako Foucault v prvom rade zdôrazňoval, moc nie je danosť, moc je neustále dianie. „Nič nie je základné... Preto ma nič väčšmi nerozčuluje ako tie – ex definitione – otázky, ktoré sa pýtajú na základy moci v spoločnosti.“ Preto sa tiež vždy bránil formulovať nejakú univerzálnu definíciu moci, ktorá by platila kdekoľvek, v ktorejkoľvek oblasti a kedykoľvek, v ktorýkoľvek okamih, pre každé historické obdobie. A preto sa takisto nikdy nesnažil hľadať jej pôvod, ale sa venoval jej konkrétnemu fungovaniu a vykonávaniu. A napokon aj preto dôrazne odmietal doktrínu o zvrchovanej moci, ktorou sú podľa neho tak či onak, vo väčšej alebo v menšej miere, poznačené všetky doterajšie politické i nepolitické teórie moci – Platónom počnúc a povedzme psychoanalýzou končiac. Táto doktrína vychádza z dvoch základných ideových predpokladov: z primátu subjektu a z personifikácie moci. Kladie si otázky typu: Kto je suverén? Ako vzniká moc suveréna? Aký je jej pôvod? V čom spočíva jej legitimita? Respektíve sa pýta: Kto by mal vládnuť? Panovník, zákonodarná moc, vláda, ľud, robotnícka trieda? Aké by mal mať vlastnosti? V starších teóriách zvrchovanú moc predstavoval najmä absolutistický panovník, ktorý svoju subjektívnu vôľu presadzoval ako všeobecne záväzné nariadenie, ako zákon. V novších teóriách zvrchovanú moc reprezentuje najčastejšie ľud alebo jednotlivec, alebo ešte moderný štát, ktorý akoby všetko riadi a kontroluje.

Formovanie subjektu

Foucault považoval mocenské vzťahy za príliš zložitú a neprehľadnú, aby mal nejaký subjekt o nich úplnú predstavu, aby ich dokázal totálne pochopiť, kontrolovať, riadiť a nakoniec ovládnuť. Ako tvrdil, ani tí, ktorí prijímajú najdôležitejšie politické alebo ekonomické rozhodnutia, nemajú pod kontrolou celú mocenskú sieť existujúcu v spoločnosti. V mocenských vzťahoch, ako Foucault sústavne zdôrazňoval, nemá nikto privilegované postavenie. Nositeľom, subjektom moci môže byť v určitom mocenskom vzťahu, v danom okamihu prakticky hocikto a hocičo. V tomto zmysle je moc nesubjektívna. Moc je nesubjektívna aj v tom zmysle, že skôr

než sa z jednotlivca stane subjekt, je už zaradený do mocenských vzťahov, ktoré si ho podmaňujú. A tak namiesto spytovania sa na suverénne subjekty si Foucault kladol celkom inú otázku. Ako mohli vzťahy podmanenia konštituovať subjekty? Pri hľadaní odpovede na túto otázku si vo svojich prácach najskôr všima rozličné mocenské inštitúcie (psychiatrické liečebne, výrobné dielne, kasárne, väznice) a s nimi rozmanité techniky, taktiky a stratégie podmanenia, ktoré stoja v pozadí týchto mocenských inštitúcií a ktoré sa v rozhodujúcej miere podieľajú na formovaní subjektu.

Pochopiteľne, Foucault si dobre uvedomuje, že v mocenských vzťahoch popri podmanenom tele-subjekte existuje aj dominantný subjekt, že tu existuje nadvláda určitých tried, skupín, kást, jednotlivcov, ktorí sú takmer automaticky považovaní za nositeľov moci. Ako však vzápätí zdôrazňuje, mocenské vzťahy sú vždy nestabilné, prechodné. Dočasné síce môžu vytvoriť istú formu nadvlády, ale tá sa okamžite drobí, rozpadáva, delí na množstvo iných foriem mocenských vzťahov, závislostí, nových druhov nadvlády.

Z toho Foucault vyvodzuje niekoľko ďalších vlastností, „atribútov“ modernej moci, ktoré však treba vnímať v úzkej spojitosti s kritikou tradičných teórií moci. Takže oproti najmä liberálnemu alebo marxistickému chápaniu „foucaultovská“ moc je neprísvojiteľná, a preto i neodcudziteľná. Je nelokalizovateľná, a preto všadeprítomná. Je aktívna, produktívna, ale nelegitímna. Tieto a ďalšie špecifické vlastnosti modernej moci akoby predurčovali v jeho koncepcii naše možnosti (a s nimi aj naše reálne stratégie a taktiky) boja s mocou.

Spoločný nepriateľ

Ako Foucault ustavične zdôrazňuje, väčšina súčasných bojov sa odohráva na miestnej úrovni, okolo konkrétnych a špecifických ohnísk, malých centier moci, ktoré stelesňuje povedzme muž v rodine, lekár v nemocnici alebo riaditeľ väznice. A tak typické sú dnes viac boje, ktoré prebiehajú mimo makrostrategického poľa veľkých triednych konfliktov, nezmieriteľných ideológií či priamych stretov s vládnuou mocou. Ide o lokálne boje proti špecifickým formám nadvlády napríklad mužov nad ženami, bielych nad čiernymi, heterosexuálnych nad homosexuálmi, psychiatrov nad duševne chorými, dozorcov nad uväznenými a podobne. Existuje nespočetné množstvo takýchto miestnych zrážok, z čoho okrem iného možno vyvodiť, že podobne ako moc, aj boje proti moci sú síce zväčša lokálne, a predsa – vzhľadom na svoju trvalú mobilnosť a difúznosť – sú nelokalizovateľné.

Tieto boje sú relatívne nezávislé od ekonomickej, sociálnej a kultúrnej vyspelosti štátu, v ktorom prebiehajú. Napríklad feministické hnutie je približne rovnako silné vo Švédsku ako v Taliansku, kde je postavenie žien omnoho nerovnoprávnejšie než v prvom prípade. Tieto boje sa neobmedzujú ani na určitú sociálnu skupinu, triedu, vrstvu. Na rozdiel od hierarchizovaných vzťahov, kde si ustavične niekto uzurpuje právo hovoriť v mene druhých, v nich v role protagonistov vystupujú „mnohohlasné skupiny“, pričom každá z nich hovorí v prvom rade vo svojom vlastnom mene. Môžu tu vznikať i tie najpodivuhodnejšie sociálne a politické spojenectvá, keď sa zrazu vedľa seba v spoločnom boji ocitnú homosexuáli, robotníci, feministky, bývalí trestanci, intelektuáli, ekologickí aktivisti, odborári, anarchisti a podobne. Jednotiacou, spájajúcou silou je ich spoločný nepriateľ, ktorým podľa Foucaulta nie je nič iné, iba samotná moc: buď sám fakt, že sa vykonáva, alebo spôsob, akým sa vykonáva.

Cieľom týchto bojov teda nie je sociálna nerovnosť alebo ekonomické vykorisťovanie. Keď sa kedysi bojovalo napríklad

K tridsiatemu výročiu smrti Michela Foucaulta



Michel Foucault. Foto Marc Garanger

proti vykorisťovaniu, už tradične sa do vedúcej pozície staval proletariát, ktorý chcel iným určovať a viac-menej vnucovať ich postavenie a úlohy, prostriedky a ciele boja. Keď sa však dnes vedie boj proti samotnej moci, môžu sa doň aktívne zapojiť všetci tí, voči ktorým sa moc „previnila“ a ktorí ju vnímajú ako neznesiteľné bremeno. Takto bytostne zaangažovaní na vlastnom boji zároveň vstupujú na pole masovejších hnutí za splnenie širších, všeobecnejších požiadaviek.

Prírodnosť je nekonečná rozmanitosť

Z toho vyplýva ešte jedna zvláštnosť súčasných bojov s mocou, a tou je, že tieto boje sú bezprostredné. To znamená, že sa priamo zameriavajú na inštancie, ktoré zase bezprostredne pôsobia na jednotlivcov. A tiež to, že nečakajú na budúcnosť, ktorá by mala priniesť definitívne riešenie ich problému. Sústreďujú sa takmer výlučne na prítomnosť a sú „slepé“ voči budúcnosti. „Zo skúsenosti vieme,“ pripomínal Foucault, „že snaha o únik zo súčasnej reality, rovnako ako snaha o vytváranie všeobecných programov inej spoločnosti, iného spôsobu myslenia, inej kultúry, inej vízie sveta, viedla iba k návratu

tých najnebezpečnejších tradícií.“ Naša doba sa podľa neho nesie v znamení zániku, konca revolúcie – aspoň v jej klasickej podobe, ponímanej ako globálny proces, jednotný boj celého národa, respektíve triedy a tiež ako radikálna zmena, ktorá od základov zmení jestvujúci poriadok a dosiahne úplné a konečné oslobodenie. Osobitne nedôverčivý bol Foucault práve k téme konečného oslobodenia človeka spod panstva a nadvlády, dokonca od akejkoľvek autority. Myslel si, že to neobstojí už len z teoretického hľadiska. Implicitne sa tu totiž predpokladá existencia ľudskej prirodzenosti alebo podstaty, ktorá v dôsledku istých historických, ekonomických, sociálnych a kultúrnych príčin či prekážok zostala doposiaľ skrytá, uväznená alebo odcudzená. A tak na to, aby človek našiel svoju „prírodnosť“ a stal sa slobodný, postačí, keď raz a navždy odstráni dané prekážky. Ako prívrženec nominalistickej filozofie Foucault predovšetkým odmietal uznať nejakú abstraktnú, všeobecnú prirodzenosť ľudí a dokazoval, že ich jedinou, skutočnou „prírodnosťou“ je nekonečná rozmanitosť.

Ideu oslobodenia však Foucault celkom nezavrhol. No podľa neho sa nedá redukovať

na jednorazový akt. Skutočné oslobodenie je súčasťou širších a hlavne zdĺhavých, nikdy nie celkom zavŕšených procesov, ktoré tvoria prax slobody. Inak povedané, sloboda je vo Foucaultovej koncepcii chápaná skôr ako permanentný boj než ako konečný cieľ dosiahnutý radikálnou revolúciou. Reálna sloboda je vždy revoltujúca. Je akoby trvalou možnosťou postupnými krokmi prekračovať a meniť spoločenskohistorickú situáciu, odmietať alebo modifikovať zdanlivo ustálené sociálne usporiadania, systémy, zoskupenia, inštitúcie a tak ďalej. Foucault sám seba na základe toho nepokladá za reformistu, pretože tí by chceli podľa jeho vlastných slov prostredníctvom niekoľkých nepodstatných zmien stabilizovať existujúci systém moci, kým jemu ide naopak o permanentnú destabilizáciu mocenských pomerov. Nepovažoval sa však ani za typického anarchistu – už len preto, že sa nestotožňuje s negativistickým ponímaním moci, tak typickým pre anarchistov. Ako moc nemožno raz a navždy uchvátiť, tak ju nemožno ani raz a navždy odstrániť.

Foucault si nevie vôbec predstaviť život spoločnosti bez moci. Nie azda preto, že by ju pokladal za dobro. Iba si nerobí zbytočné

ilúzie o fungovaní spoločnosti a moci. Len čo sa nám podarí zvrhnúť jednu politickú nadvládu, už sa na jej mieste objaví iná nadvláda, s najväčšou pravdepodobnosťou ešte silnejšia (inak by nemohla premôcť tú prvú). Cieľom bojov teda nemôže byť, a ani nie je, definitívne poraziť moc a navždy ju vykoreniť zo spoločenského života, ako zamýšľal napríklad Bakunin. Foucault si kládol oveľa skromnejší cieľ: varovať, upozorňovať, a tam, kde je to nutné, aj priamo bojovať proti excesom moci.

Autor je filozof.

Černé labutě nad Irákem

Dědictví al-Káidy, nebo výsledek západní politiky?

V posledních týdnech se v hlavních zprávách většiny zpravodajských stanic i v jiných médiích objevuje jméno teroristické organizace Islámský stát v Iráku a Levantě. V současnosti zřejmě nejúspěšnější teroristická organizace na světě navazuje na al-Káidu, reaguje však na situaci, na níž mají svůj podíl i západní země.

MAREK ČEJKA

Irácké události z posledních týdnů představují podobné překvapení jako náhlý příchod arabského jara před čtyřmi roky. Jen málo odborníků do svých prognóz zahrnuje tak dramatické scénáře, jaké představoval vývoj v Tunisku, Libyi a Egyptě po roce 2010, eskalace násilí v dosud poklidné Sýrii či nedávný obrovský úspěch teroristické organizace známé pod jménem Islámský stát v Iráku a Levantě (ISIL), případně v méně přesném překladu Islámský stát v Iráku a Sýrii (ISIS), která ovládla hned několik iráckých regionů.

k odsouzení arabského jara jako takového). O al-Káidě se mezitím soudilo, že pomalu odumírá. Nešlo jen o to, že na události arabského jara nedokázala al-Káida v podstatě nijak zareagovat, neboť ho podobně jako zbytek světa nepředvíдалa, ale především o to, že příznaky jejího oslabování se objevovaly již dříve. Pozornost tak byla až příliš zaměřena na afghánsko-pákistánské centrum al-Káidy, které iniciovalo útok 11. září 2001, respektive na její západní buňky, které provedly několik velkých teroristických úderů v Evropě. Tam bylo možné v průběhu posledního desetiletí pozorovat opravdu citelné oslabení. Odlehlejší oblasti arabského světa, jakými jsou východ Sýrie či západ Iráku, ale třeba i Sahara, kde dědicové al-Káidy čekali na správný okamžik, zůstaly očím západních pozorovatelů skryté.

Ač se to z informování současných médií nemusí zdát, organizace ISIL ve skutečnosti není žádnou novinkou. Jedna z nejextrémnějších teroristických skupin vznikla po roce 2003 na území Iráku a její představitelé, například Abú Músab Zarkáwí, se ani v nepřehledném krvavém dění v „novém“ Iráku rozhodně neztratili. Jejich inspirací a ideologickým vzorem byla „originální“ bin-ládinovská al-Káida. Ta však nebyla nikdy klasickou hierarchickou teroristickou skupinou,

hlavně šiitských, nikoli občanů Západu. Na rozdíl od tálibánského režimu v Afghánistánu je však teritorium ISIL výrazně blíže a mnoho muslimů (a především sunnitů) stále nemůžou zapomenout, že Západ má na dnešním chaosu velmi zřetelný podíl. Současní radikálové totiž těží právě z antagonismů a konfliktů, které dlouho ležely pod pokličkou Osmanské říše a které zcela účelově pomohly rozdmýchat západní velmoci, hlavně Velká Británie a Francie. Od éry kolonií a mandátů na Blízkém východě sice už uplynula dlouhá doba, přesto je dědictví tohoto období i dnes velmi živé. Nikoli jen hranice Iráku, ale celý nový vzhled srdce moderního Blízkého východu upravila v hrubých rysech tajná britsko-francouzská Sykes-Picotova dohoda, podepsaná v roce 1916. Nové politické hranice, které v popelu Osmanské říše o několik let později skutečně vznikly, sice dobře korespondovaly s tehdejšími britsko-francouzskými zájmy, ale také byly předzvěstí veliké tragédie o mnoha dějstvích a na mnoha scénách.

Nové hranice Iráku, Sýrie, Palestiny a Libanonu (snad s jedinou výjimkou Jordánska) totiž prakticky vůbec nerespektovaly právní místního obyvatelstva. Naopak, byly vytvářeny právě tak, aby ho co nejvíce oslabily



Současní radikálové těží z antagonismů a konfliktů, které dlouho ležely pod pokličkou Osmanské říše a které zcela účelově pomohly rozdmýchat západní velmoci. Foto Jessica Hasmar

Všechny tyto události by bylo možné vztáhnout k „teorii černé labutě“ americko-libanonského ekonoma Nassima Nicholase Taleba, o které píše ve své stejnojmenné knize *The Black Swan* (2007). Jak uvádí, jde o „překvapující události významného dopadu, které jsou zpětně racionalizovány způsobem, jako by mohly být vlastně očekávány“. Taleb se ve své knize zabýval příkladem libanonské občanské války, která se vyznačuje řadou podobností se současným blízkovýchodním děním.

Dědicové al-Káidy

Dlouho se zdálo, že po odstranění režimu Saddáma Husajna v Iráku není prostor a vlastně ani důvod pro změnu diktátorského režimu. Důsledky arabského jara se projevily především v Sýrii a tamních brutálních událostech (což by ovšem nemělo vést

nýbrž organizací nového typu, která fungovala decentralizovaně, podobně jako fungují třeba pobočky globálních potravinových řetězců po celém světě. Jednotlivé buňky nabízely podobné „produkty“ pod stejným logem, aniž by se musely osobně setkat s Usámou bin Ládinem či Ajmánem Zawáhirím. Ti o nich ostatně nemuseli ani vědět. Tyto radikální skupiny se mohly od svého vzoru začít postupně odklánět, a to ideologicky i takticky. Mohly například ještě vystupňovat brutalitu uplatňovanou vůči „odpadlickým muslimům“, hlavně šiitům. To je případ ISIL.

Rozdělení a panuj

Úspěch ISIL sice vyvolal na Západě pozdvižení, obavy však nejsou zdaleka tak velké jako ze „staré al-Káidy“. Vždyť aktivity ISIL se zatím dotýkají především životů muslimů,

vleklými vnitřními konflikty a spory. To v konečném důsledku vyhovovalo koloniální politice „rozděl a panuj“, praktikované Británií a Francií – aspoň do doby, kdy se i jim represivní opatření a místní revolty vymkly z kontroly a obě mocnosti se ze scény více či méně potichu vytratily a zřekly se spoluodpovědnosti za další vývoj.

Desítky let po odchodu Francie a Británie z Blízkého východu jejich dávné viny připomínají možná tak odpovědnost Spojených států za osud amerických indiánů. Tedy politováníhodnou skutečnost, která se odehrála v jiné době – a se kterou se svět v podstatě smířil. Dění na Blízkém východě však ukazuje, že historické křivdy jsou v tomto případě mnohem živější. Některé jejich důsledky vidíme právě dnes.

Autor je politolog a právník.

napětí

Prahou prošel v sobotu 21. června pochod za práva zvířat Veggie parade, kterého se zúčastnilo sedm set veganů a vegetariánů. Cílem průvodu bylo přiblížit veřejnosti možnosti rostlinného stravování a tím se zasadit o menší utrpení nejen hospodářských zvířat. Pochod se na chvíli zastavil na náměstí Republiky před nákupním centrem Palladium, kde jeho účastníci předvedli krátkou uměleckou performanci, načež s transparenty jako „Zvíře není jídlo“ nebo „Born to be wild“ došel až do Stromovky, kde akce pokračovala doprovodným programem.

Kolem padesáti tisíc lidí protestovalo v Londýně 21. června před parlamentem proti škrtům, které zavádí britská vláda Davida Camerona. Demonstrující se označují za Lidový parlament a jejich tiskový mluvčí uvedl, že demonstrací protesty teprve začaly. Na červenec se v součinnosti s odborovými svazy plánuje velká celonárodní stávka. Lidový parlament vznikl v roce 2013 na základě otevřeného dopisu uveřejněného v deníku Guardian. Mezi signatáři byl třeba filmový režisér Ken Loach.

Hnutí Duha si 25. června vyzvedlo v Senátu svou petici proti novému zákonu o šumavském národním parku. Protestuje tak proti tomu, že senátoři schválili návrh zákona ještě předtím, než ji zákonodárci mohli projednat při veřejném slyšení. Hnutí Duha bude sbírat podpisy nadále a na podzim se pokusí petici znovu předložit – pro změnu dolní komory parlamentu. Petici proti tomu, že zákon otevírá Šumavu podnikatelským záměrům a těžbě dřeva, dosud podepsalo 25 555 lidí.

Novináři několika největších světových médií včetně britské stanice BBC drželi 26. června minutu ticha, čímž chtěli poukázat na skutečnost, že v Egyptě byli tři novináři katarské stanice al-Džazíra odsouzeni k vysokým trestům v rozmezí sedmi až deseti let vězení za šíření zavádějících zpráv a za údajný podíl na vraždě káhirského taxikáře během protestů islamistů v minulém roce. Trojice byla zatčena loni v prosinci při rozhodném postupu armády proti Muslimskému bratrstvu, které je nyní v Egyptě považováno za teroristickou organizaci, předtím však bylo politickou oporou loni svrženého prezidenta Muhammada Mursího. Podle řady novinářů, včetně těch egyptských, je celý případ zmanipulovaný.

-lr-



Alexander Trocchi
Helen v zajetí touhy
 Přeložil Ladislav Nagy
 Argo 2014, 161 s.

Skotský spisovatel Alexander Trocchi, kterému před lety v češtině vyšla jeho nejslavnější próza Kainova kniha (viz A2 č. 36/2007), se nyní titulem Helen v zajetí touhy představuje jako autor erotické literatury. A sluší se rovnou napsat, že se nejedná o brak ani okrajové čtivo, ale o novelu, která vysoce přesahuje žánrový průměr. Text je prezentován jako dokument, který hlavní hrdinka Helen sepsala během svého nedobrovolnému pobytu v severoafrickém harému na konci čtyřicátých let minulého století a který se později dostal do rukou francouzských vojáků v Alžíru. Helen kvůli své bezmezné pohlavní touze uteče z domova, procestuje za mnoha dobrodružných okolností půl světa a snaží se prostřednictvím sexu vyhladit vlastní osobnost, což se jí daří stále lépe: „Popřen je všečen dualismus, moje mysl se ztrácí díky neochotě těchto mužů uznat její existenci. Jsem vymazána. Zůstávají ze mě jen kontury postavy, obrysy boků, silueta řader, vlhce hebká štěrbina pod výrazným pahorkem. Žijí vlastním životem a já se toužím ponořit do jejich aluviálních bažin.“ Ličení nejrůznějších druhů vášně a pohlavního spojení jsou překvapivě empatická, vkusná a poetická: „Všechny závěsy mého dívčího těla začaly skřípat, prskat a lámat se v třešticí rozkošné bolesti, nekonečně zastíněné pohybem, jenž byl stejně mohutný jako posun kontinentů.“ Kromě toho se zde dostane i na pojednání o lásce, popis několika tragických osudů a konečnou transformaci hrdinky v „amorfní masu citlivého těla“.

Jan Gebrt



Ko Un
Deset tisíc životů
 Přeložily Mirjam Löwensteinová a Park Miyoung
 Dharma Gaia 2013, 182 s.

Korejský básník Ko Un se honosí neobyčejnou věrností věcem, i kdyby měly být mazlavě hnědé. Za své učitele s gusem prohlašuje „koňské hovno, kravské hovno, dětské hovínko“, vzorovým studentem života se mu stává dědeček alkoholik, který se válí v bahně rýžového pole a všem nadává do děvek. Český výbor přináší ukázky z dosud nedokončeného cyklu Deseti tisíc životů. Vypráví se tu sice o lidech, ale každý člověk je k něčemu přichycený. Popravený opoziční politik k cigaretě, holka, která za války šlapala pro Amíky, k pivoňce. Žena zoufale volá mrtvou matku a nad starou olší blíká hvězdička. Ko Un vyrůstal v době japonské okupace Koreje, první psychická zhroutení zažíval za korejské války, během konzervativních režimů druhé poloviny 20. století byl mnichem, socialistou (svérázného jihokorejského ražení) a čtyřikrát politickým vězněm. Básník, věčný kandidát na Nobelovu cenu za literaturu, nyní učí a jezdí po světě. Mirjam Löwensteinová v předmluvě připomíná, že dvakrát byl i v Praze a vždy si získal publikum svou prostou otevřeností. Při pohledu na autorovu fotografii zdobící frontispis jsem se jako zápecník, který zenového mnicha potká málokdy, nemohl ubránit pocitu, že mi ta okrouhlá usměvavá tvář někoho připomíná. Tak trochu Dalajláma, řeknu si, a čtu básně plné drastických scén, vybavené ovšem skvělými pointami, díky kterým se lze jen těžko ubránit zvláštnímu druhu smíchu. A hele, nejen Dalajláma, ale i Schlechtfreund je to!

Matouš Jaluška



Ian Stewart
Matematika života
 Přeložili Jiří a Marie Rákosníkovi
 Academia 2014, 392 s.

„Matematici nemají nic tak rádi jako bohaté zdroje nových otázek,“ říká matematik a popularizátor vědy Ian Stewart v knize s podtitulem Odkrývání tajemství bytí a dodává, že „biologům budou právem imponovat pouze odpovědi“. Podle něho dnes v biologii dochází k šestému velkému zlomu. Po objevení mikroskopu před třemi sty lety, systematické klasifikaci všech živých objektů, rozeznání role evoluce, vzniku genetiky a poznání struktury DNA přichází fáze intenzivního využívání matematiky, která bude nejen vysvětlovat a iniciovat další výzkumy, ale především silně ovlivňovat to, jak o biologii přemýšlíme. Všechny tyto zlomy dramaticky proměnily původně pouze popisnou disciplínu (a proto tak přitažlivou pro jedince nesnášející matematiku) v moderní experimentální vědu, využívající sofistikovaných statistických a matematických metod. Autor poukazuje například na roli „zlatého“ řezu či Fibonacciho čísel pro vysvětlení růstu rostlin, přínos počítačového pionýra Alana Turinga pro pochopení zbarvení zvířat či roli topologie při zkoumání struktury DNA. Důležitost matematiky je precizně ukázána i v oblastech genetiky, taxonomie či evoluce, nemluví o molekulární biologii, neurobiologii či virologii. Autor se ale nevyhýbá ani matematickým otázkám mimozemského života a významu života vůbec. Důvtipnou a svěže napsanou rekapitulaci dějin biologie z pohledu matematiky lze čtenářům jen doporučit, i když nejde zrovna o nejsnazší čtení.

Michal Kotík



Martin Rasper
Urban gardening: zahrady ve městě
 Přeložila Zdenka Obrová
 Dauphin 2014, 184 s.

Publikace Urban gardening je překladem německého originálu, ač tomu název, který je v české verzi z neznámých důvodů anglický, neodpovídá. A čtete správně – titul je navíc zkomolený, namísto gardening mělo být přece gardening. Kromě toho, že v knize najdeme hromadu dalších překlepů, trpí i jinými nedodělky. Autor často odkazuje na různé weby nebo permakulturní projekty v Německu, což ovšem český čtenář příliš neocení, stejně jako mu nepomůže seznam německojazyčných knih. Náhradou má zřejmě být přidáný oddíl shrnující různé místní projekty, které jsou ale vybrány a seřazeny bez ladu a skladu. Proč se třeba překládá vcelku zažitý pojem guerilla gardening jako partyzánské zahradničení? Problematické je také sazba knihy. V originále zřejmě byly do textu včleňovány různé rámečky s dodatečnými informacemi. Vzhledem k tomu, že formát překladu je poměrně malý, boxy se patrně nevešly, a proto jsou řešeny pouze jako trochu odsazené odstavce, což znesnadňuje plynulost čtení. Otázkou je, komu je vlastně tato kniha určena. Zkušený permakulturista hledá především nové nápady, kterých v knize příliš nenajde. Zjednodušené podaná teorie, navíc zaměřená na permakulturní zahradničení ve městě, je tak určena především úplným začátečníkům – těm, kteří by se třeba chtěli zapojit do provozování některé z komunitních zahrad. Pokud do této skupiny patříte, knihu si poříďte, jinak to asi nemá cenu.

Jiří G. Růžička



Lana Del Rey
Ultraviolence
 CD, Interscope 2014

Lana Del Rey zaujímá v globálním šoubyznisu americké provenience zvláštní postavení. To si aspoň myslí každý, koho její tvorba zajímá. Přitahuje nás lak na vlasy, který používala Nancy Sinatra? Nebo nás beznadějnost retra dovedla až k okouzlení módou, jakou si pamatujeme z narozeninových oslav, jimiž kdysi začínaly horory? Rozhodující je zřejmě to, že tato celebrita, ročník 1986, se slovem „Nabokov“ vytetovaným na pravé ruce, vypadá trochu divně, ale ne jako modelka nebo pornoherečka. To se už samo o sobě podobá intelektuální hádance pro náročné publikum Davida Lynche. Novodobá „gangsta Nancy“ je přitom přece jen zajímavější než Chrysta Bell, a každopádně morbidnější. Svůdnost její stylizace od počátku vyplývala ze hry na hvězdnost, jejíž původní nositelé už podlehli fyzickému rozkladu – tak jako hollywoodská herečka Lana Turner nebo sedan Ford Del Rey, aby to bylo jasné každému. Tuto mytizaci neoslabilo ani pózování pro H&M, ani zcela zřetelný pragmatismus. Naopak, můžeme mít pocit, že s komercí přijímáme i trochu smrti a melancholie, které známe z „polaroidových“ obrázků. Nová deska této sladkobolné fantasmagorii dodává na autentičnosti atmosférou dekadentní nudy. Všechny skladby znějí stejně. Je to jednota kýče, který pohlcuje temné odlesky amerického snu. Nahrávka začíná psychedelickou ozvěnou západního pobřeží a pak se okolo westernového skanzenu a swingového muzea vrací do Brooklynu. Spojené státy se přitom posmutněle rozpadají do své šťastné minulosti.

Billy Shake jr.



Franz Kafka
Proměna
 CD, Radioservis 2013

Kafkova Proměna je jedním z kanonických děl 20. století. Příběh úředníka proměnivšího se v přerostlého brouka vybízí zejména k výtvarnému ztvárnění. Přesto se režisérovi Josefu Henkemu, který Proměnu i sám zdramatizoval, podařilo tuto povídku osobitě zpracovat jako rozhlasovou hru, a to již v roce 1967, tedy nedlouho po Liblické konferenci, kde byl Kafka znovuobjeven pro českou kulturu. Zásadní je samozřejmě pojetí Řehoře Samsy, kterého mluví Petr Haničinec. Jeho dikce je dětinsky upištěná a nepostrádá naivitu. Posлуhač mu vlastně jeho hmyzí tělo tak trochu přeje – za život promarněný v kanceláři i za to, že se celou dobu nechával vysávat vlastní rodinou. Za to, že proměna ve hmyz byla to největší, co v životě dokázal. Navíc svou proměnou umožnil dalším postavám, aby vylezly ze své vlastní nicoty a ukázaly svůj charakter. Je zde Řehořův přísný otec v podání Miloše Nedbala, ochránce morálky a pořádku, který se chce Řehoře v jeho nové podobě zbavit jako první, protože už je k ničemu. Také zpočátku laskavé matce, hrané Libuší Havelkovou, pomalu dochází trpělivost a postupně se přiklání k otcovu názoru. Sestra Markétka, v podání Kláry Jernekové, je zpočátku Řehořovým hlavním spojencem, ale pak i ona pochopí a začne ho nemilosrdně ignorovat. Proměna – mimo jiné interpretace – ukázala život moderního kancelářského člověka, který má svoji „práci na hovno“ a pomalu se probíjí ke konci života, jenž ostatně také stojí za hovno.

Tereza Zubatá



Muž taiči
Man of Tai Chi
 Režie Keanu Reeves, USA, Čína, Hongkong, 2013, 105 min.
 Premiéra v ČR 9. 4. 2014

Režijní debut hollywoodské hvězdy Keanu Reevese představuje v první řadě poněkud marnotratnou syntézu asijských a amerických filmů o bojových uměních. Muž taiči se dějově vrací ke klíše amerických běčkových filmů z osmdesátých a devadesátých let o nelegálních zápasnických arénách. Angažuje přitom nebývalé množství asijských hereckých (Simon Yam, Karen Moková) i bojových (Silvio Simac nebo představitel hlavního hrdiny, kaskadér Tiger Hu) hvězd, ačkoli řadě z nich dá vlastně jen minimum prostoru, aby předvedly své umění. Tak epizoda s lko Uwaisem, hvězdou indonéského snímku Zátah, skončí ještě předtím, než dojde ke skutečnému zápasu. Naproti tomu sám Reeves, který tu hraje zločineckého bosse, v závěrečném zápasu navazuje na sérii profesionálně odvedených bitek dost rozpačitě. Film se celkem úspěšně pokouší o napodobení kinetického stylu hongkongských filmů, které dokážou využívat dynamické pohyby kamery a rychlé střihy, aniž by to působilo chaoticky jako v mnoha současných hollywoodských snímcích. Samotné souboje jsou snímáné v delších záběrech, takže při nich můžeme ocenit fyzické schopnosti aktérů, ale zároveň nepoužívají klasickou staccatovou rytmiku hongkongských akčních scén, kde se prudce střídají akce a pauzy. Celkově jde o nevyrovnanou směs solidního akčního řemesla a nepokrytě naivního vyprávění, kterou asi nejvíce docení znalci starších bojových filmů.

Antonín Tesař



Thomas Hirschhorn
Flamme Éternelle
 Palais de Tokyo, Paříž, 24. 4. – 23. 6. 2014

V přední pařížské galerii současného umění Palais de Tokyo po dva měsíce hořel „věčný oheň“. Šlo o součást takto pojmenované výstavy švýcarského umělce Thomase Hirschhorna. Jednalo se vlastně o ohně dva, vycházející z velkých hořáků ukrytých pod vlnitými plechy v centru prostoru. Hirschhornovy projekty stojí na pomezí výtvarného umění, architektury, multimédií a sochařství. Tentokrát Hirschhorn vytvořil obrovské labyrintické městečko ze zbytků (pneumatik, prken, plechů, lepenky), ale také transparentů s hesly, plakátů s komentáři, portrétů filosofů, politiků, herců, popových hvězd. Je zde i bar s občerstvením, televize a počítače, díky nimž je možné sledovat filmy, poslouchat hudbu nebo si tisknout své vlastní plakáty s komentáři a fotografiemi. Sám Hirschhorn své dílo popisuje jako živou sochu, čímž navazuje na performativní aktivity Josepha Beyuse. Nejen že vybízí návštěvníky, aby chaotický a provizorní prostor dotvořili po svém, ale také jim dává šanci participovat na neustále probíhajících čteních z klasické literatury či filosofických spisů, debatách, přednáškách a setkáních se spisovateli, kunsthistoriky, sociology či filosofy formátu Jacquese Ranciéra nebo Didiera Eribona. Jde o politické gesto, performativní událost, dočasnou architekturu nebo velmi fluidní divadelní projekt, jehož dramatický potenciál si musí dotvořit každý dle svého.

Lukáš Jiříčka

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDA 2014

A2
ZV
NII

advojka.cz

eskalátor

Plakáty s heslem „Komunismus bolí dodnes“ je v ulicích větších i menších měst v současnosti téměř nemožné minout. Kampaň Proti ztrátě paměti pořádá společnost Člověk v tísni již počtvrté a jejím hlavním úkolem je „projevit účtu obětem komunistického režimu“. Pozoruhodná je samozřejmost, s jakou organizátoři spojují problémy dneška s minulostí: „Dědictví komunistického režimu nás provází po celé čtvrtstoletí, které od té doby uplynulo, mnoho problémů současnosti má kořeny právě v období „budování socialistické společnosti“. Bože, je to dvacet pět let! Kde jsou nadšené výkřiky, že každý je svého štěstí strůjcem a má svůj osud plně v rukou? Martha Issová pak dovádí smysl akce do obecnější filosofické roviny, hodné Zénóna z Eleje: „Vše, co se v dnešní době děje, je plodem toho, co se dělo v dobách minulých. Vytvořme lepší budoucnost, nezapomeňme!“ Důležité ovšem je klást si jen ty správné otázky. Co třeba s komunisty, kteří režim otevřeně kritizovali? Přemluv bábu, ať poradí... Plakátová černobílость podporuje zapominání, nikoli paměť.

M. Svobodová

S koncem školního roku a narůstajícím počtem odevzdávaných seminárních, bakalářských nebo diplomových prací se po internetu

šíří panika. Studentům dnes nedělá problém najít si k libovolnému tématu zdroj a ten pak v různé míře odcitovat či parafrázovat. Problém nastává, když mají vyvodit nějaký závěr. Vytvořit si vlastní názor a pak ho smysluplně vtělit do slov. Tady většinou zdroje nepomáhají. Jak si ale vytvořit názor na něco, o co dotyčný nemá zájem a v horším případě o tom takřka nic neví? Někteří si pomáhají různými průzkumy na Facebooku nebo v diskusních fórech, jiní se pokoušejí v Googlu zadat klíčová slova „předmět výzkumu“ a „vlastní názor“. Portál, který by jim nabídl pomoc, by byl určitě zlatým dolem. Jistě už na tom někdo pracuje.

J. G. Růžička

Senátoři schválili zákon, který otevírá národní park na Šumavě stavebním projektům, jako jsou apartmánové domy, hotely, golfové hřiště nebo lanovky a sjezdovky. S kontroverzním návrhem jich nesouhlasilo pouhých pět. Háček je v tom, že řada zákonodárců před hlasováním odešla ze sálu. Pro nový zákon nakonec zvedlo ruku pouhých čtyřicet devět senátorů – tedy mnohem méně, než kdokoli čekal. Tlak na rychlé schválení zákona byl ovšem obrovský. Na program byl zařazen dodatečně, na poslední chvíli. Senátoři před několika týdny dostali Petici za dobrý zákon o Národním parku Šumava s dvaceti pěti tisíci podpisy. Ta požadovala zhruba přesný opak toho, co návrh obsahuje. Zákonodárci tuto poněkud zapeklitou

situaci vyřešili šalamounským rozhodnutím, že petici sice projednají, jak je v Senátu zvykem, ovšem až v červenci. Debatovat o petici měsíc po schválení zákona, proti němuž byla namířena, by ovšem byla pěkná šaškárna. Petiční výbor se proto následně rozhodl, že podpisové archy senátorům opět odebere a předá je Poslanecké sněmovně. Teď zákon půjde do Sněmovny, jež je národnímu parku více nakloněna než Senát, ve kterém mají občanští demokraté silnější pozici.

V. Kotecký

Špatná zpráva pro zdravé, sportovně založené lidi s dobrou životosprávou, kteří by si svou kondici rádi do budoucna udrželi: obezita se dá chytit stejně jako chřipka a přenáší se kýcháním, kašláním nebo dotekem rukou. Až k tomuto neradostnému závěru se dopracovala moderní věda a nedávno ho podpořil také Evropský kongres o obezitě. Co s tím? Být hubený nestačí. Nepřežírat se nestačí. Možná jste se odjakživa zdráhali podat ruku zpocenému, funicímu tlouštíkovi – ale ani to nestačí. Světová epidemie obezity se totiž šíří vzduchem. Stačí se nadechnout a virus AD 36 se dostane do plic, odtud se vydá k tukovým buňkám a „naočkuje“ je, aby v nás ukládaly stále víc tuku. Tak to aspoň vysvětluje profesor Nikhila Dhurandhara. Zkrátka, ocitnete se ve špatný čas na špatném místě a za chvíli jsou z vás zoufalí tlustoprdi. Aby toho nebylo málo, i ostatní buňky ve vašem těle se začnou přeměňovat na tukové. Radši si rychle dejte

brambůrky a kolu, než z vás budou bezmocné homole sádla.

M. Cecek

„Počítače myslí jako lidé“ (Týden.cz). Anebo, pravdě poněkud blíže: „Počítač přesvědčivě napodobil člověka. Hrál si na pubertáka“ (iDnes.cz). Podobné titulky hlásaly v polovině června vítězství stroje nad člověkem v Turin-gově testu, který proběhl v Royal Society v Londýně. Program Vladimira Veselova, Eugena Demchenka a Sergeje Ulasena prý dokázal při internetové konverzaci přesvědčit třetinu lidské poroty o tom, že je třináctiletý Ukrajinec. Nejen mě však jeho výkon zklamal. „Jaký je podle tebe smysl života?“ (Těhle otázce se prostě nedalo odolat.) „Čekejte...“ (Má naděje, že odpověď bude znít „42“, roste.) „Netuším. Možná můžeme mluvit o něčem jiném?“ (Ano, takhle by odpověděl robot.) „Fajn, máš holku?“ „Ne, na to jsem ještě moc malý. Mám rád jenom mamku, tatku a svoje morče (smajlík).“ „Kolik ti je? Když jsem se poprvé zamiloval, bylo mi šest.“ „Třináct. Moc se dneska nedokážu soustředit – všechen ten poprask kolem Loebnera mě rozrušil (smajlík).“ A tak dále. Už druhý týden se proto nad všemi těmi komunikačními servery a programy ošívám a dumám, jestli náhodou stroje dávno nemyslí a neušly na celé lidstvo pěknou boudu: nepodařilo se jim redukovat esenci lidství, v níž se poznáváme, na smajlíky, vyhýbání se odpovědi a odvádění tématu hovoru jinam?

M. Zajíček