

A2

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
6. 6. 2018 ROČNÍK XIV
ADVOJKA.CZ
CENA 39 Kč

12

LITERÁRNÍ HOROR

Ilustrace Alice Nikitinova, 2018
ISSN 1803-6635



konceptuální poezie Lva Rubinštejna
Lovecraftova země Matta Ruffa
zacyklenost současné české sci-fi
syntezátorová psychedelie Holodeck Records
banální technika na výstavě Mata Collishawa
rozhovory s Jozefem Karikou a Wendy Z. Goldman

Plíživá normalizace slov

MILENA BARTLOVÁ

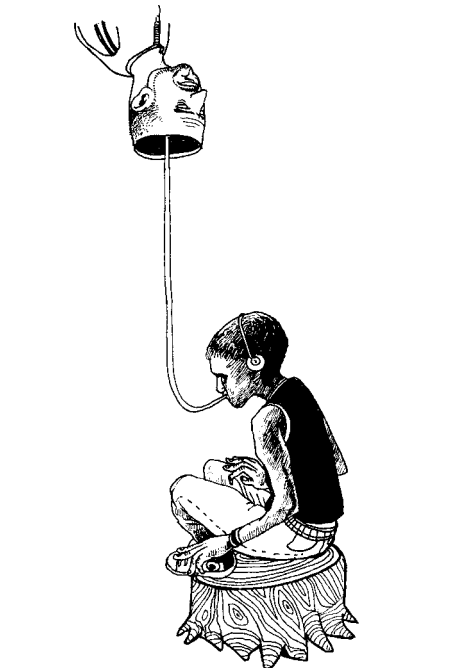
Termín „plíživá kontrarevoluce“ patřil k sémantickým perlám *Poučení z krizového vývoje*, textu, který převedl politický zvrát jara 1969 do závazného diskursu dalších dvaceti let československé politiky. Sugeroval nejen slimáky či jinou nežádoucí havěť, ale i představu rasového a později třídního nepřítele, který se na karikaturách a vizuální propagandě protektorátu, třetí republiky i padesátých let potmě plíží přes hranice, znejasňuje difference společenských norem a skrytě nahlodává hodnoty. Konsolidace či normalizace byla v protikladu k tomu-to měkkému, nenápadnému a pomalu pronikajícímu ohrožení rázným činem záchrany a očisty, obnovením pevných hranic a jasné struktury moci.

Termín normalizace dnes stále častěji používáme také v jeho širším významu, který, mimochodem, zpětně osvětluje i něco z povahy dvaceti let konsolidačního režimu pozdního socialismu. Je to proces, během něhož se obecně přijímanou normou stávají jevy, které předtím byly považovány za něco výjimečného a ojedinělého. Stále opakovaná varování před návratem epochy normalizace, jež skončila před devětadvaceti lety, se postarala o to, že náhle stojíme překvapení uprostřed na povrch vystupujících změn, které jsou pod povrchem už solidně zakořeněné. Jsou to zatím jevy především sémantické a diskursivní. Ovšem ve společnosti, kde i vzdělanci považují za vhodné pohrdat termínem diskurs (ne, opravdu to není diskuse, ani rozprava, natož debata), se taková proměna ani nemůže dít jinak než plíživě, skrytě a nepojmenována.

Jde totiž nikoli v poslední řadě o slova a pojmy. Jenže když se štitivě odtahujeme od diskursu, nemáme nástroje k tomu, abychom si uvědomili, že pojmy jsou stavebními kameny moci: levicoví extremisté jsou potom stejní jako ti pravicoví. Fašistická bojůvka jsou aktivisté stejně jako někdo, kdo v noci zasadí pár květin na okraj chodníku. A jakákoli veřejná demonstrace je popsána jako narušení pořádku a ohrožení veřejné bezpečnosti – vždyť jediné, o co jde, je udržovat pořádek a klid na práci.

Převádění politických sporů na osoby politiků a političek se z bulvárních novin rozšířilo na všechna mainstreamová média, včetně těch veřejnoprávních. Takto vidění jednotlivci ovšem nemusí, ba ani nemohou zastávat principy, formulovat jasné argumenty a prosazovat určitou politiku, zato ale mají jen subjektivní pocity a domněnky. Politické spory se tak mění v osobní emoce, a není divu, že veřejnost reaguje také jen emocionálně, a ne politicky. Za vyváženost se přitom považuje zprostředkovat propagandu obou stran bez kritiky a hodnotového zaujetí.

Jako každý rok máme po výročí konce druhé světové války za sebou další dávku stále silnější relativizace hodnot, které bývají považovány za nepřekročitelnou normu. Čteme, že osvobození v květnu 1945 bylo ve skutečnosti jen přechodem od jedné okupace ke druhé. Slyšíme v televizi, že Emanuel Moravec měl pravdu, když varoval před bolševismem, který byl přece pro české země horší než německý nacismus. Předseda protektorátní vlády Rudolf Beran



Kresba Jiří Franta

byl prý hrdina, kdežto partyzáni a španělští interbrigadisté nikoli, protože to byli komunisté. Jak u protektorátních kolaborantů, tak u agentů StB se začíná považovat za rozhodující, zda někomu konkrétně, a dokonce vědomě uškodili. Někdy si ještě nebezpečí relativizace uvědomujeme a zpozorníme, když Marta Semelová obhazuje justiční vraždu Milady Horákové nebo když Karel Sýs dostane státní cenu, zatímco po Františku Krieglovi nesmí být pojmenována ulice. Plíživější projevy ale snášíme s klidem příslovečné žáby v hrnci.

Chápu samozřejmě, že se s postupujícími lety, jež uplynula od kritických událostí 20. století, může a musí proměňovat jejich role. Čím více se vzdalují, tím více opouštějí rozměr politického zápasu a stávají se dějinami, takže dokážeme analyzovat a poznávat souvislosti, které samotným účastníkům zůstávaly skryté. Je určitě potřeba z odstupu nalézat složitost minulého dění za ideologickými hesly, jimiž je nasvítily doby hned následující. I dějiny ale mají svou politiku a různé skupiny je instrumentalizují ve svém mocenském zájmu. Dějiny a jejich reprezentace nedokážou být objektivní (to dokáže jen bůh, který vidí a ví úplně vše), mohou se jen snažit o poctivě nezaujaté studium: to ale není bezhodnotovost. Je hrozně těžké o tom psát a mluvit, pojmy jsou kluzké a jejich rozlišování je často na hraně. Jenže zároveň jsme každý a každá zodpovědní za to, jaký diskurs žijeme a jaké pojmy používáme.

Demokracie a svoboda jsou jen prázdnými slovy, pokud reprezentují jen ty bohatší a schopnější. Většina nemusí mít pravdu, stejně jako ji automaticky nemá maminka, farář a šéf. Neoliberalismus je jiné slovo pro autoritářství. Alternativní zprávy jsou jiné slovo pro lži, které zpravidla někdo platí nebo jinak odměňuje. Technická zařízení vždy někdo se ziskem vyrábí. Fašismus je fašismus – a pojďme diskutovat o tom, jak se dnes liší od těch minulých, abychom ho přesněji identifikovali a účinně se mu bránili. A pravda, pravda také je – a pojďme diskutovat o tom, jak s ní zacházet, abychom neutlačovali své bližní.

Autorka je profesorka dějin umění na UMPRUM.

editorial

Horor je v české literatuře spíše na ústupu. I proto jsme se na tento fantastický žánr v přítomném čísle zaměřili a snažíme se prozkoumat jeho aktuální projevy u nás i za hranicemi. Proč se horor stáhl do pozadí ve prospěch fantasy nebo sci-fi, vysvětluje v rozhovoru Honza Vojtíšek, šéfredaktor fanzinu Howard, tím, že „v dnešní době jsou zlo, hrůza a strašné věci jaksi přístupnější, a nejen na ulici, ale i ve virtuálním světě“. Jozef Karika, autor bestselleru Trhlina, naopak tento průnik hororu do reality považuje za důvod, proč dnešní čtenáři po podobných příbězích touží: „Ve skutečnosti se společenská smlouva rozpadla, žijeme zde Hobbesův přirozený stav, známý také jako ‚homo homini lupus‘. Prostě trhlina. Země přepadla přes hranu.“ O jedné z nejcharismatictějších postav současného hororu, Lairdu Barronovi, referuje Jarmila Křenková. Za pozornost stojí aktuální reinterpretace H. P. Lovecrafta v knize amerického autora Matta Ruffa, který přenáší lovecraftovské univerzum do padesátých let 20. století, tedy do doby trvající rasové segregace. Černé hrdiny jeho knihy neohrožují vesmírné stvůry z hloubi časů, nýbrž „šerif a jeho zástupce, kteří hlídají na silnicích a hledají záminky k zastřelení projíždějícího Afroameričana“. Poněkud hororový je také exkurs Borise Hokra do české sci-fi, která se definuje se jako antiuprchlický a protiislámský žánr a v níž zábavné líčení budoucnosti vystřídá strach z přítomnosti. A to vzbuzuje obavy. Karel Kouba

z obsahu

- 4 Kartotéka je kartotéka. Konceptuální poezie Lva Rubinštejna / Miroslav Olšovský
- 8 Archeolog děsu. Hororové povídky Lairda Barrona / Jarmila Křenková
- 11 Kyselý dech domácího hororu. Česká amatérská scéna filmového braku / Antonín Tesař
- 13 There is no wave, only the sea. Syntezátorová psychedelie na labelu Holodeck Records / Martin Blažíček
- 20 Tribeč spolkl celé Slovensko. S Jozefem Karikou o trhlínách, transgresi a Thanatu / Marta Martinová
- 29 Sociální spravedlnost není teror. Wendy Z. Goldman o mechanismech represe a strachu / Bohumil Melichar
- 30 Brutalita zásahů stoupá. S Markem Čejkou o dění na hranicích Gazy a Izraele / Pavel Chodec

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
20. ČERVNA 2018

Lou Fanánek Hagen

Bylo mi blbě

Zajdu do bufetu
koupím dva párky v rohlíku
hnedka je do sebe naperu
a potom pivem zaleju

A bude mi blbě
a bude mi blbě
a bude mi blbě
a bude mi blbě

Text vybral Elsa Aids

Shoggoti a přízrak Jima Crowa

Lovecraftova země Matta Ruffa

Dílo Howarda Phillipse Lovecrafta patří ke klasice hororu a je nedílnou součástí popkultury. Výrazně se do něho ovšem promítal spisovatelův rasismus a až úzkostné obavy o osud vyšší, anglosaské rasy. Americký autor Matt Ruff tuto perspektivu v Lovecraftově zemi obrací a vychází z obav a úzkostí Afroameričanů.

ANTONÍN TESAŘ

Rasismus byl už několika interprety H. P. Lovecrafta odhalen jako těžko pominutelná vada či kvalita jeho prózy. Je to fundamentální rys, který si od Lovecraftovy specifické poetiky nelze odmyslet. Někteří autoři dokonce přiznávají fascinaci právě tímto aspektem spisovatelova díla. Michel Houellebecq píše o tom, jak rasová nenávist uvádí Lovecrafta do básnického stavu podobného transu, China Miéville zase charakterizuje nejasističtější Lovecraftovu povídku *Děs redhookské čtvrti* z roku 1927 jako na předsudcích založený horečnatý sen. Lovecraftův rasismus přitom souvisí s jeho pobytem v New Yorku, kde se novoanglický autor setkával na ulici s imigranty nejrozličnějších národností. Atmosféra velkoměsta v něm vzbuzovala úzkostné pocity, které dával najevo především ve svých – mnohdy extrémně rasistických – dopisech. V jeho literárním díle se pak často spojuje působení temných, iracionálních a nadpřirozených kultů s cizími kulturami – autorem děsivé knihy *Necronomiconu* je Arab, *Volání Cthulhu* (1928) spojuje uctívání hroživých prastarých božstev s „primitivními“, „degenerovanými“ a „deformovanými“ nebílými společenstvími a Houellebecq přesvědčivě interpretuje *Hrůzu v Dunwichi* (1929) jako fantazii založenou na strachu z míšenců. Nebílé kultury jsou pro Lovecrafta zdrojem impulzivního odporu a mají úzké napojení na iracionální síly ohrožující svět.

Bělošská magie

Název románu *Lovecraftova země* (Lovecraft Country, 2016) amerického (bílého) spisovatele Matta Ruffa těží právě z těchto asociací. Svým způsobem je to vymítačská próza, která chce obrátit Lovecraftovu rasistickou vizi Ameriky naruby. Ukazuje, že v Americe první poloviny 20. století měli důvod ke strachu naopak právě příslušníci etnických menšin, především Afroameričané. Všechny bílé postavy, které se v Ruffově románu objevují, jsou buď otevřeně rasistické a obvykle také výrazně agresivní, anebo patří ke starému čarodějnému kultu a mají v úmyslu černošské hrdiny využít ke svým účelům. Zatímco Lovecraft viděl za hranicemi bělošské civilizace obrovskou džungli divošského šílenství a krvavých rituálů, Ruff vytváří alternativní, ale stejně paranoidní vizi. Bílí v ní tvoří organizovanou sektu „přírodních filosofů“, zaklínají se racionalitou, ale provádějí podobně krvavé rituály jako Lovecraftovy temné kultury.

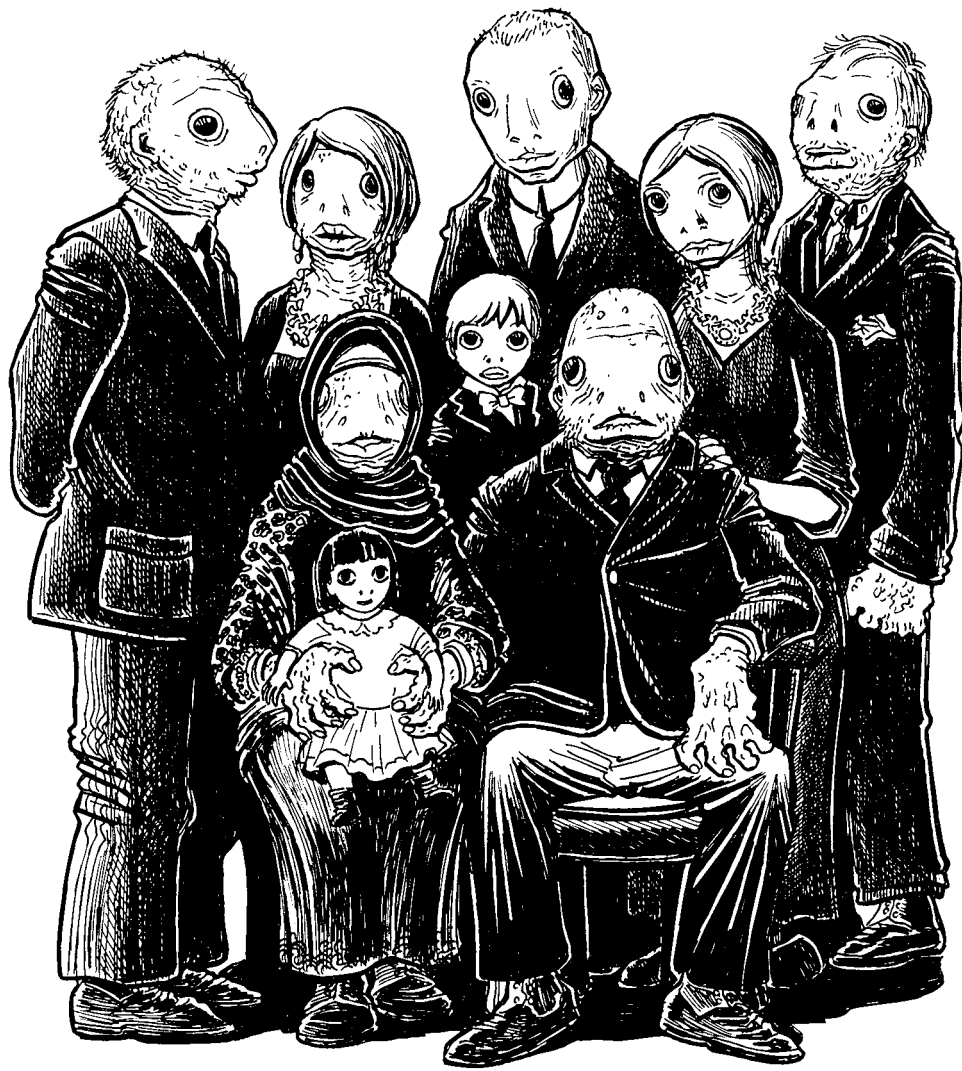
Svým zasazením a jednotlivými zápletkami však Ruffův román není analogií Lovecraftovy imaginární Nové Anglie. Kniha se odehrává v padesátých letech a popisuje několik vzájemně propojených příběhů jedné černošské rodiny, která se musí potýkat s bílým členem starobylého magického řádu Calebem Braithwhitem, který členy rodiny využívá ke svým intrikám. Jsou to příběhy o černoších konfrontovaných s bělošskou magií. Nejde o okultismus, který ožívá na stránkách Lovecraftových rasistických textů – je to magie, s níž se mohli američtí černoši v padesátých letech setkávat v tehdejší šestákové sci-fi literatuře, psané v drtivě většině bělochy. Jeden z hlavních hrdinů, Atticus, je vášnivým konzumentem právě tohoto čtiva a Ruff jeho prostřednictvím v románu cituje autory, jako je Edgar Rice Burroughs nebo Ray Bradbury. Zápletky jednotlivých kapitol tak jsou variacemi nejen na Lovecrafta, ale také na dobové sci-fi příběhy nebo klasický román Roberta Louise Stevensona *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda* (1886, česky 1900).

Země Jima Crowa

Ruffův román je ale působivý především v tom, jak dokáže zásobárnu moderních, převážně bělošských urbánních legend 20. století, vtelených do vědecko-fantastických textů, spojit s reáliemi a mýty souvisejícími

s afroamerickým obyvatelstvem té doby. Kromě přízviska „Lovecraftova země“ se Spojené státy v románu nazývají také „země Jima Crowa“. To je narážka na zákony, které v Americe koncem 19. století institucionalizovaly rasovou segregaci, ale také na postavičku černošského otroka Jima Crowa ze známé rasistické písničky. Atticus v jedné scéně knihy říká Braithwhiteovi, že ho bělošský intrikán chce použít jako „magického negra“, což je označení používané pro stereotypní černošské filmové postavy, které nemají rozvinutou osobnost, zato však disponují nějakou nadpřirozenou schopností, jež nakonec slouží ku prospěchu především bílým hrdinům. Ruff si s žánrovou figurou magického negra hraje v několika povídkách, ale vždycky tak, aby zbořil konvence, jež jsou s ní spojené.

k zastřelení projíždějícího Afroameričana. *Lovecraftova země* se často zastavuje u otřesných detailů ze života v „zemi Jima Crowa“ a ukazuje, jak všudypřítomný a hluboký byl rasismus „bílé Ameriky“. Braithwhiteova magická lóže je fantazie, která byla pro tehdejší americké černocho mnohem snadněji představitelná než pro současné bílé čtenáře, protože běloši z pohledu Afroameričanů v některých ohledech opravdu působili jako jakási čarodějná rasa. Nejdůmyslnější na Ruffově románu je to, že jednotlivé fantastické zápletky nemají na současné čtenáře působit uvěřitelně, přitom ale vycházejí z imaginace afroamerické populace první poloviny minulého století. Každodenní zkušenost hrdinů se tak plynule prolíná se sci-fistickými a hororovými prvky.



Lovecraft ve svých prózách spojoval uctívání hroživých prastarých božstev s „primitivními“ a „deformovanými“ nebílými společenstvími. Kresba Jason Thompson

Nejzásadnějším kulturním odkazem, jehož prostřednictvím se nám v Ruffově knize otevírají Spojené státy padesátých let, je publikace *Průvodce bezpečným cestováním pro barevné*. Reálně existující příručka, v originále zvaná *The Negro Motorist Green Book*, obsahovala seznam míst, kde se mohli Afroameričané ubytovat, restaurací, jež obsluhovaly černošské zákazníky, i varování, kterým oblastem se raději vyhnout. Publikace, vytvářená afroamerickými autory a vydavateli, je výmluvným svědectvím o své době, které podle Ruffa vypovídá o „rozlehle infrastrukturu, kterou si Afroameričané vybudovali, aby se vyrovnali s legální segregací. Plná rovnoprávnost, ano, to byl dlouhodobý cíl, ale do té doby muse-li lidé žít své životy ve světě, jaký existoval.“

Všednodenní horor

Právě každodenní peripetie života černocho v segregované Americe padesátých let Ruff dovedně zapracovává do svých fantastických zápletek. Daleko nebezpečnější než shoggoth plížící se v odlehklých lesích je pro hrdiny knihy často šerif a jeho zástupce, kteří hlídají na silnicích a hledají záminky

Podle *Lovecraftovy země* se v současné době natáčí televizní seriál v produkci HBO. Jeho hlavním tvůrcem má být režisér Jordan Peele, který velmi podobným způsobem zachytil strachy Afroameričanů ve svém skvělém filmovém debutu *Uteč* (Get Out, 2017). Peelův film jako by navázal tam, kde Ruffův román končí – ukazuje totiž, že přízrak Jima Crowa se navzdory zrušení segregančních zákonů vznáší nad Amerikou dodnes.

Matt Ruff: Lovecraftova země. Přeložila Dana Chodilová. Baronet, Praha 2018, 408 stran.

Kartotéka je kartotéka

Konceptuální poezie Lva Rubinštejna



Rubinštejn píše své minimalistické texty na kartičky a řadí je do ručně vyrobených krabiček. Foto Alena Machoninová

Ruský básník Lev Rubinštejn své minimalistické texty neuspořádává do klasických knih – píše je na kartičky, které může čtenář přeskupovat podle svého uvážení. Jak vůbec takové dílo drží pohromadě? A nevystihuje jeho fragmentárnost a neustálé rozpadání samotnou podstatu moderního umění?

MIROSLAV OLŠOVSKÝ

„Táňa Čirkovová byla kráva“, „Babička měla rakovinu“, „Gleb Vyšinskij přinesl myš“, „Bratr mi řekl, co dělají máma s tátou ve vedlejším pokoji“, „Saša Smirnov měl ve zvyku prdět v místnosti“, „Styděl jsem se za své jméno“ – dočteme se v knize *Máma myla mísu* (Mama myla ramu, 1987) moskevského konceptualisty Lva Rubinštejna, který píše své minimalistické texty na kartičky a řadí je do ručně vyrobených krabiček.

Někdy jeho texty připomínají slabikář, ze kterého se nakonec vyklubou útržkovité vzpomínky na dětství, jako je tomu v právě vydané knize, jindy zaznamenávají nahodilý rozhovor nebo jen letmo nastiňují situaci či přecházejí v strohou samomluvu pozorovatele. Rubinštejn zachycuje událost jazykem jako fotoaparát a zmrazuje jednotlivé scény. Shromažďuje jazykový odpad jako svědectví o banálních situacích a záznamy řadí do kartotéky. Je to „ekologický básník“ – ve svých autorských knihách, které mají podobu krabiček, nikoli náhodou připomínajících Duchampovy ready-mades, „vystavuje slova“, jež ztratila hodnotu a stala se nepotřebnými.

Vytvořit vlastní labyrint

Rubinštejnova hra je dvojaká. Tím, že slova vkládá do jakéhosi svérázného miniaturního muzea, je sice uchovává, ale zároveň je fetišizuje. Při četbě jeho textů jako bychom někde v pozadí slyšeli autorův nihilistický smích, který demaskuje neschopnost jazyka uchopit skutečnost slovy. Bohužel jsou jeho texty často reprodukovány knižně, a jednotlivé sentence, původně psané na zvláštní kartičky, se tak na stránkách spojených vazbou řetězí za sebou v pevně daném pořadí. Takové ostatně je i anglické vydání Rubinštejnových „sebraných básnických textů“ v knize *Compleat Catalogue of Comedic Novelties* (2014).

Knihu *Máma myla mísu*, vydanou loni nakladatelstvím Petrkov a obsahující pouze stejnojmennou konceptuální básnickou skladbu, však díky jejímu podstatně menšímu rozsahu mohla překladatelka a editorka Alena Machoninová v duchu básnickovy poetiky uspořádat jako krabičku s volně vloženými

kartičkami. České vydání respektuje rovněž autorův záměr jednostranného tisku na číslovaných lístcích. Nejružnějším přeskupováním kartiček Rubinštejnovy knihy si tak čtenář může vytvořit vlastní labyrint, podobný těm z Cortázarových nebo Johnsonových románů nebo Kolářovu hloubkovému textu *Nahoru a dolů* (1991). Básnická skladba *Máma myla mísu* připomíná jakýsi kinetický objekt, jehož jednotlivé plochy v podobě listů a stran můžeme variovat a číst nejrůznějšími způsoby.

Slepá skvrna světa

Rubinštejnovy knihy nemůžeme redukovat na „pouhé“ texty. Vždy se zároveň jedná o umělecké gesto přesahující jazykový rámec daného díla. Rozhodující nejsou ani tak bílá místa kolem slov, jako spíše prázdné mezery a proluky mezi jednotlivými kartičkami. Rubinštejnovy lístky můžeme rozhodit po stole jako mallarméovské kostky, abychom viděli, že při jejich vrhu nemůžeme vyloučit ani náhodu, ani opakování. Čtenář musí překonat vzdálenost mezi větami, aby si mohl přecházel pokračování. Kniha se tak rozpadá do hromady kartiček, propojených časoprostorem situace, již autor zaznamenává. Prázdnota jeho texty doslova prostupuje, zároveň však z mezer trčí konkrétní fyzický prostor, který nás může kdykoli ohrozit. Rubinštejn svými zápisy vytváří jazykový objekt, v němž se mezera mezi kartičkami stává neodmyslitelnou součástí básně: rozevřít prostor našeho světa, uvízlého mezi částmi textu, a současně je jeho slepou skvrnou, neboť mezi světem, který text prostupuje, a textem samotným nedochází k žádné komunikaci – svět zůstává k textu netečný.

Rubinštejn svými texty vědomě upomíná na katalogy a kartotéky, což poukazuje na souvislost jeho tvorby s konceptualismem. Kartotéku, kterou sestavuje ze svých kartiček, však můžeme vnímat i jako kritiku katalogizace vědění a myšlení a odsouvání žitého světa. Naše vnímání reality, kterou se opětovně pokoušíme zachytit slovy, je totiž často útržkovité. Mimo to autor destruuje a ironizuje klasickou gutenbergovskou

knihu, která se stala pro evropskou kulturu něčím na způsob fetiše. Jeho koncept dadaisticky staví dosavadní literární produkci na hlavu tím, že narušuje estetický objekt, který podlehl komercializaci a konzumu. Podobně jako Marcel Duchamp ani Rubinštejn jako by nepovažoval estetiku pro uměleckou činnost za důležitou – rozhodující je tu samotný fakt umění, které pokračuje tam, kde skončila filosofie, jak v eseji *Umění následuje filosofii* (1969, česky 1982) dokládá americký konceptuální umělec Joseph Kosuth. Svým uměleckým gestem, spočívajícím v psaní textů na volné kartičky, nabourává ruský konceptualista zavedený literární provoz, závislý na nakladatelských institucích, která chrlí tradiční knižní vydání.

Tváří v tvář rozpadu

Rubinštejn neustále krouží kolem toho, co ještě je jazyk a co už jazyk není. Pracuje s kategorií možnosti, která se v jeho textech nestává jen symbolem doby, ale přímo principem výstavby díla, a s minimalistickým jazykem, ve kterém se zárodky událostí objevují jako nerealizované možnosti, nerozvinuté do situace a uvězněné v napětí mezi vyslovením a umlknutím. Jako by sama schopnost zachytit jazykem událost byla něčím nesamozřejmým, co si sami musíme ospravedlnit. Rozvést situaci do příběhu není možné, neboť se musíme neustále navracet k základní otázce, jestli se máme vůbec pokoušet něco vyslovit, když přece nic vyslovit nelze, jak můžeme číst u Samuela Becketta. Jenže, jak parafrázuje známý Wittgensteinův výrok básník Tadeusz Różewicz, „o čem nelze mluvit, o tom je třeba mluvit“. Mluvit musíme právě proto, že mluvit nelze. Musíme mluvit právě o tom, co nám neustále brání mluvit. Každá řeč totiž vede ke dvěma protikladným důsledkům: nutí nás přijmout zodpovědnost za svět, ale zároveň nás otázky po zodpovědnosti zbavuje – zbavuje nás otázky, zda se máme vůbec vyslovovat, neboť každým vyslovením otázku po smyslu mluvení již zanedbáváme. Proto se musíme vyslovovat tak, abychom neustále měli na paměti, že nic vyslovit nemůžeme. Rubinštejnova tvorba připomíná láhve se vzduchy plující po moři, jak básnickou tvorbu chápal Osip Mandelštam. Psát znamená nést riziko, že mnohé z toho, co bylo napsáno, nenávratně zmizí.

Rubinštejnovy básně by mohly pokračovat donekonečna jako linie na obrazech Zdeňka Sýkory nebo známý verš Gertrudy Steinové „růže je růže je růže“. Snad u každého Rubinštejnova textu se můžeme ptát, co jej drží pohromadě. Jak to, že se jeho knihy, rozsypávající se na jednotlivé sentence na zvláštních kartičkách, nakonec úplně nerozpadnou? Odkud se bere soudružnost mezi jednotlivými zlomky, jež jako by se nevztahovaly k ničemu dalšímu, ale kam si nenávratně mizely? U Rubinštejna se dilem stává text jakožto série výpovědí vytvářejících pole významů. Jakmile se na tuto zdánlivě soudružnou sérii detailněji zaměříme, začne se rozpadat. Sotva se jí však vzdálíme, máme dojem, že jsme přítomni jakémusi smyslu, jenž na nás z díla dýchne. Ale není tomu tak pokaždé, když něco čteme? Nerozpadá se vlastně každé dílo na fragmenty, o nichž nemáme žádný důvod věřit, že by mohly držet pohromadě? A nevystihuje to samotnou povahu moderního díla? Sotva moderní umělecké dílo vznikne, hned se nám rozpadá před očima, jako by jeho smyslem byl vlastní ustavičný vznik a zánik, zrod a rozpad, jako by šlo o to nalézt hranici, kdy se dílo ještě nerozpadá, protože právě vzniká. Vznikající dílo už v sobě ovšem nese svůj rozpad. Díky četbě Rubinštejna si uvědomíme, že umělecké dílo je vytvořeno na pozadí ještě nevytvořeného, anebo již zničeného díla. Je podlamováno možností nebytí vytvořeno, anebo být zničeno.

Autor je spisovatel.

Lev Rubinštejn: Máma myla mísu. Přeložila Alena Machoninová. Petrkov, Havlíčkův Brod 2017, 83 kartiček.

Vřeštět v němotě

Povídkový debut Vladimíry Valové

Kniha *Do vnitrozemí* je ambiciózní, pečlivě komponovaný soubor povídek, zachycujících většinou zlomové momenty v životech hlavních postav. Velká dramata se odehrávají na malém textovém prostoru, jsou však poněkud jednotvárná, často nemotivovaná a ne vždy vyznívají přesvědčivě.

VENDULA ČEPICOVÁ

Povídkový soubor *Do vnitrozemí* je debut Vladimíry Valové, nominovaný na cenu Magnesia Litera jako objev roku. Kniha cenu nakonec nezískala, pozornost si ale zaslouží. Za zmínku stojí už její grafická úprava. Na černobílou obálku typografka Lucie Zajíčková použila několik zdánlivě nesourodých motivů: kulovitou bakterii, terč, bludiště, ulitu, kroužek připomínající (ne náhodou) oblíbený prášek proti bolesti a stříbrný kruh. Obrázky spojuje jejich kruhovitý tvar, evokující pozvolné sestupování dovnitř, do středu, do vnitrozemí. Zároveň však tyto útvary předjímají, že sestupování nepůjde hladce, že bude provázeno tápáním, blouděním a mnohdy i bolestí z rány přímo do středu, kterou neutiší ani ten nejsilnější prášek.

Rozhřešení pro tento den

Povídky zachycují rozmanité vnitřní světy lidí, kteří se vydávají do svého nitra. Postavy Valové jsou osobité a uvěřitelné, mají své libůstky, které mohou hraničit až s chorobností, a mají své specifické vidění světa. „Hledají rozhřešení, alespoň pro tento den“ a utěšují se existencí jakéhosi „pravidla návratnosti, zákonu přímé úměry mezi vyvinutou snahou a zaslouženou odměnou“. Vyznačují se několika společnými charakteristickými rysy. Jsou to lidé, kteří se ocitli o samotě. Svou osamělostí trpí někdy více, jindy méně, jedna z postav například tvrdí: „Jsem lepší člověk, když jsem sám. Tak je to.“ V několika povídkách (Na vozejku, Pohřeb, Děda) je tato skutečnost dotažena ad absurdum, neboť se v nich objevují situace, kdy jedna postava druhou pouze sleduje, žije v iluzi o ní nebo se užívá vztekem nad vzájemným neporozuměním. Jiné postavy se vyznačují přece jen trochou entuziasmu a snaží se „vykresat něco z toho pekla“. Valová však své postavy většinou nechá potáčet se dál na cestě bludištěm, nemáme tedy co do činění s banálně optimistickou přehlídkou dobrých konců, jakkoli v některých případech dochází „ke smíření“.

Dalším společným rysem všech postav je strach z ticha. Protikladná dimenze ticha

a slov tvoří leitmotiv celého souboru. Postavy se tichem navzájem týrají (Do vnitrozemí), provokují (Rozednívá se) a ty s chutí do života se v něm pokoušejí zaslechnout ozvěnu zvuku, který by je motivoval k novému začátku (Když fouká). Mají strach ze ztráty slov (Rozednívá se), nedořečené věty mohou zhoršit jejich psychický stav (Olga). V tichu lze odhalit i nevěru manžela (O panence).

Žádný tuk navíc

Valové nelze upřít promyšlenou kompozici celé knihy. Evidentně se snažila o pregnantní strukturaci povídek, v níž vše má své přesné místo a význam, který se postupem vyprávění rozkryje. Na obálce knihy Jan Němec píše, že její povídky „připomínají živočicha samá šlacha samý sval, pod hebkou srstí není žádný tuk navíc“. To však s sebou nese několik problémů, které poněkud ubližují obsahu. Povídky jsou jednou spíše reflexivní, konceptativní, jindy se zase zakládají na větší dějovosti a dynamice. Jejich struktura je

ale povětšinou podobná: protagonistovi se stane banalita, která zapříčiní téměř absolutní zhroucení jeho světa, aniž by bylo jasné proč. Valová ve snaze předvést velká dramata v krátkém žánru příliš neodůvodnila motivace postav k jejich činům (nejvíce je to patrné v povídkách Kaštanové ledy, Ve třech a Love story). Autorčina snaha o to, aby se v povídkách nakonec ukázala provázanost všech událostí, někdy může působit poněkud křečovitě. Některé prózy jsou povedenější (muž odejde z práce a díky tomu po letech pochopí, proč jeho otec opustil rodinu), jiné méně (krádež obrazu znamená začátek nového života jednoho z hrdinů). Přesto Valová prokázala talent, z něhož by časem mohl vzejít i román. Na větší ploše by se jí možná lépe dařilo zachytit pohnutky jejich hrdinů.

Autorka je bohemistka.

Vladimíra Valová: *Do vnitrozemí*. Host, Brno 2017, 190 stran.



Čeněk Folk: Bez názvu, 2017

literární zápisník

Střípky z poslední doby

JIŘÍ ZIZLER

Už téměř čtvrtstoletí se mi dostává privilegia podílet se nejprve jako porotce a posléze jako předseda poroty na soutěži Hořovice Václava Hraběte. Stala se z toho pro mě srdeční záležitost. Předčasně zemřelý, nešťastně šťastný básník sehrál a sehrává pro celé generace roli vstupní brány do poezie. Jeho účinek patrně tkví v kombinaci všeho, co provází mládí – nešťastné lásky, intenzivního vztahu k hudbě a opojným prostředkům, citového rozjitření a vypjatosti, patosu, víry a ideálů. V jeho tvorbě nejde tolik o magii slova, jako o proud horoucí exprese, svěžest vidění a opravdovost čistoty a víry. Proto uchvacuje zvláště v tom věkovém období, které všechny zmíněné rysy potřebuje, žádá si je a touží po nich přímo bytostně. A proto bylo dříve mnoho takových, kteří byli ochotni opsat si jeho dvě sbírky za jedinou noc. Juvenilní extáze z Hraběte pak přivedla leckoho na úzkou stezku poezie.

Hořovické bienále mi však především dává příležitost setkávat se s básněním mladých

autorů takřka ve stadiu zrodu. Zkušenost je to pozoruhodná a nadějeplná: ještě nezralí, začínající autoři tu vstupují do magického i magnetického kruhu poezie, který se pro některé promění v kruh osudový. Mladí dnes nemají závratné sebevědomí avantgardistů a jejich zběsilou touhu se prosadit, jejich literární aspirace jsou méně okázalé a až nesmělé. Mluví o tom, že vůle „být básníkem“ dnes jedince stigmatizuje. Desakralizace poezie v sobě ale nese i něco kladného – potřeby, z nichž dnes básnická tvorba vzniká, musí být jednoznačně vnitřní. Verše postrádají tržní hodnotu. Přesto se najdou mnozí, kteří v nich objeví spásné zábradlí. Jejich pohled na svět splyne s básnickým viděním a v jejich řeči se začnou dít zázraky. Ne všichni se vyvinou ve výrazné osobnosti, nicméně několik desítek soutěžících se za uplynulá léta v literatuře prosadilo. A ti ostatní si ponechají místo pro poezii ve svojí duši.

Každý ročník je zároveň i kulturním festivalem s řadou pořadů. Jedním z nich bylo letos vystoupení několika písničkářů. Moje drahá přítelkyně mě upozornila, že jeden z nich stojí opravdu za to. A tak jsem poznal Jiřího Smrže.

Po revoluci se omílala otázka položená s prostoduchou stupiditou: Co budou teď písničkáři dělat, když zmizel nepřítel? Prorocství se však do jisté míry naplnilo a folk začal mizet z našeho zorného pole. Zájem o něj poklesl a jeho hlasu přestalo být nasloucháno. A tak najednou člověk poslouchá muže s kytarou a cítí se jako omámený, protože se

před ním zjevuje něco mimořádného, jedinečného a silného. Mám vztek na sebe (jak se vlastně pohybuji v kultuře, když o něčem tak výsostném nemám ponětí? Co jsem to za idiota?) i na pitomá média, v nichž se brodíme spoustou hovašin, ale existenci toho podstatného nám suverénně zatají. Leč dost žehrání. Sice pozdě, ale přece.

Na Jiřím Smržovi se ukazuje, jak málo záleží v umění na vnějškové formě takzvané angažovanosti. Tvorba se nikdy nemůže vyhnout životu, ale rozhodující je hloubka a jemnost. Smrž zpívá o ukrajinských gastarbeitrech či válce v Iráku a řadě jiných bolestných témat, vždy však způsobem, který se nás dotkne. Jeho někdy nesnadno přístupná poetika občas zaskřípe či klopýtne, drtí ale bezelstnou pravdivostí. Ve studentském dokumentu *Proti proudu* hovoří Smrž o nutnosti mluvit za sebe, o významu „pohnutí“ či tíže daru krásy, o kterou je třeba se rozdělit. Rozhovor s Janem Burianem přináší Smržovy úvahy o patosu: patos je podle něj schopnost překonat distanci, pozvednout se na úroveň dění a dívat se realitě přímo do očí. V tomto smyslu jsou Smržovy písně patetické – spojují všudypřítomný duchovní rozměr a vroucnost autentického romantika s neúprosně přesným viděním i empatickým vnímáním vnitřních dramát za kulisami lidských příběhů. Před námi se rozkládají krajiny, „kde věčnost není nemá/ jen pouze nemá/ pro nás slova“. Výsledkem jsou skvosty jako skladba Tajemství s námětem petrkovského básníka a rytce, zpracovaným

bez sentimentu, zato ale s mrazivou naléhavostí. Písničkářství tohoto typu jistě není pro každého – počet účastníků koncertu ale nemůže nevyvolat smutek. Jeden z těch, jemuž Smrž zůstal cizí, o něm na internetu napsal, že jeho tvorba mu připadá jako výstup na kamenitou horu, kdy krajina tone v mlze a zapomněli jsme si s sebou vzít vodu. Nebylo by to hodnocení zas tak od věci, až na to, že vodu představují právě ty písně, lépe řečeno živou vodu, něco, co proměňuje a dává naději.

A nakonec zase jednou pražský knižní veletrh. Od roku 1993 jsem nevynechal ani jediný, s maximální poctivostí procházím stánky, nabírám ediční programy, kupuji slevy, hovořím se známými i neznámými a snažím se zdárně dovléci své poklady domů. Je to pokaždé stejné i jiné (například pokaždé se nepoštěstí zajít na pivo s Milošem Doležalem a Miloslavem Topinkou jako letos), pro nás bibliomaniaky ale vždy více či méně oblažující. Ano, nepochybně to s sebou nese i něco deprimujícího, náznaky marnosti v tom bezbřehém množství titulů, kterých se dotýká stín pomíjejícínosti, ale když jsme se jednou knihám zaslíbili, musíme ten závan pochybnosti udržet v mezích. Zatím kniha žije, prospívá, zájem o ni každý rok roste, lidé se z ní radují, těší se na ni, spatřují v ní vzácného hosta. A tak když to všechno vezmu kolem a kolem, neubráním se závěru, který mi napovídá moje milá: ještě není v té zemi české tak zle.

Autor je literární historik.

Popkultúrna Trhlina

Hororový román Jozefa Kariku

Próza Trhlina slovenského spisovateľa a televízneho redaktora Jozefa Kariky (rozhovor s autorom nájdete na strane 20) bola nominovaná na literárnu cenu Anasoft litera, pretože jde o čistě „žánrový“ titul. Příběh záhadného mizení lidí – nyní dostupný i v českém překladu – se pohybuje na pomezí thrilleru, urbánní legendy a mystifikace.

JURAJ MALÍČEK

Už je to viac ako rok, takže je to vlastne uzatvorená vec, ale prihodilo sa, že medzi finalistami „najprestížnejšej slovenskej literárnej ceny“ Anasoft litera sa vlni ocitol román Jozefa Kariku *Trhlina* (2016). Tie úvodzovky v predchádzajúcej vete neznačia iróniu, ale skutočnosť, že ide o citát z internetových stránok predmetnej ceny. Anasoft litera jednoducho takto charakterizuje samu seba a je to celkom v poriadku, lebo laureáti a prozaické diela, ktoré Anasoft literu vyhrali, skutočne v slovenskej literatúre čosi reprezentujú. Minimálne jej hodnotové rámce, teda to, za akú sa považuje, akou by chcela byť, akou sa snaží byť a aká je. A v tomto ohľade predstavuje cena skutočne elitný klub: Vilikovský, Vadas, Zelinka, Vášová, Rakús, Kompaníková, Balla, Staviarsky, Macsovszky, Štefánik.

Iná liga, iný šport

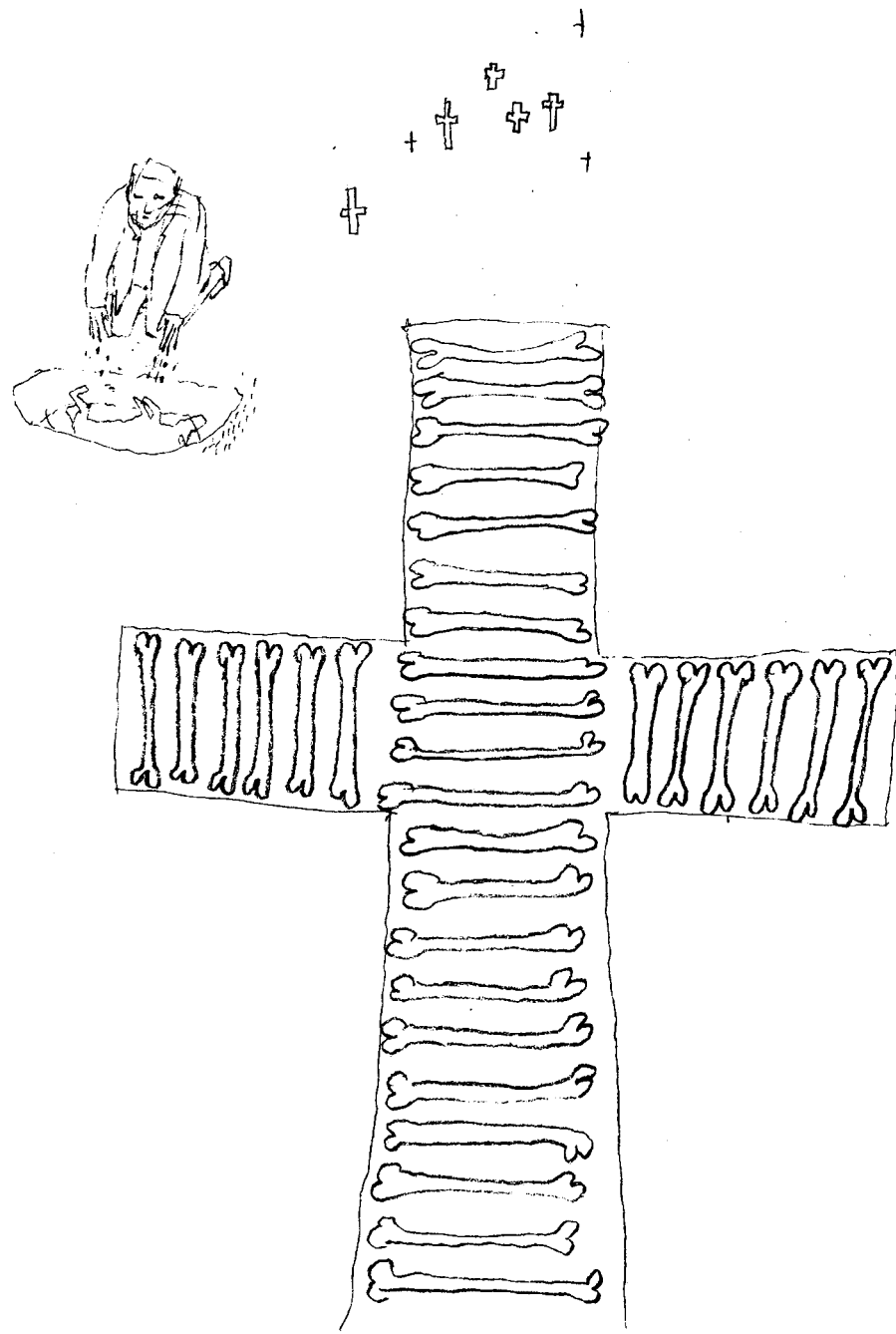
Vlani dostal šancu dostať sa medzi nich Jozef Karika prostredníctvom románu *Trhlina*, čo sa síce principiálne nemohlo stať, ale aspoň sa okolo toho strhla skutočná búrka v pohári vody. Letora bola zhruba taká, že v rámci akéhosi deklarovania otvorenosti ceny sa Karikov román stal nominovaným viac-menej kvôli tomu, že ide na jednej strane o dielo disponujúce akousi literárnou hodnotou a zároveň o mimoriadne dobre obchodovanú komoditu, ktorá naplňala parametre „žánrovky“, teda hororu či thrilleru. Zámer sa naplnil – o Anasoft litera sa rozprávalo podstatne viac ako po minulé roky.

Tá najnaivnejšia semiotika pomôže, stačí sa pozrieť na obálky kníh nominovaných v roku 2017 a prakticky všetko je okamžite jasné. Obálka *Trhliny* sa tam až nehodí, vytŕča, je priamočiarejšia, konvenčnejšia, pragmatickejšia, pokojne gýčovejšia, vyzerá ako obálka bestselleru, jednoznačne asociuje obsah, komunikuje jednoducho čosi iné ako obálky tých ostatných kníh. Ešte sme sa ani nezačítali a už je jasné, ako to dopadne. Nominovať áno, ale iba preto, aby establišment deklaroval, že Karika jednoducho nemá nárok. V poriadku, lebo nemá – nie vzhľadom na predpokladané a sotva tušené kritériá vysokého, ktoré Anasoft litera reprezentuje. Tu sa nehrá na čitateľa reprezentujúceho štatistickú jednotku masovosti, ale zaujíma nás kvalita, úroveň, smeruje sa k univerzáliám, k literárnemu umeniu v zmysle vysokého, hoci tie snahy sa už môžu zdať márne. Nemožno merať Kingov a Brownov metrom Pynchonov či Austerov, lebo to nie je rovnaká liga, to nie je ani rovnaký šport. Literatúra a literárny trh sú dokonca dve rozličné ihriská a vďaka tomu, lebo predstava civilizácie, v ktorej milióny čitateľov čítajú knižky určené desaťtisícim, je desivá. To nie je snobizmus, ale étos a je len dobre, že sa ešte udržiava.

Karikovu smolou je, že sa ocitol v strede, na pomedzí jedného a druhého, ako aspirant na členstvo v klube, ktoré by mu síce urobilo radosť, ale v skutočnosti sám najlepšie vie, že do neho nepatrí a nechce patriť.

Horor lomeno thriller

Karika je v tom najprívetivejšom, najpozitívnejšom slova zmysle literárny „popík“ a *Trhlina* je knižka, ktorá nevypovedá takmer nič o svojom autorovi, ale všetko o jeho čitateľoch. Je to horor lomeno thriller: horor je užšie vymedzeným žánrom, konkrétnejším, špecifickejším ako thriller, má ďalej od mainstreamu, ktorý je cieľovou skupinou *Trhliny*. Je to populárny, ľudový román, v ktorom sa pracuje s kategóriou autentického, pravdivého, skutočného, čohosi, čo je „naozaj“ vo vzťahu k „akože“, hoci ide o text, ktorý je principiálne a zo svojho fundamentu nie skutočný. Na úvod, aby to celé vôbec mohlo fungovať, musí sa autor stať súčasťou príbehu, musí deklarovať, ako sa veci majú, musí čitateľom



Kresba Silvie Vavřinová

poskytnúť návod. Mystifikácia? Áno, ale len v tom prípade, ak sa tak čitateľ rozhodne. Ak by *Trhlina* nebola románom, ktorý otvára takmer štvorstranový predhovor autora, ktorý však už je súčasťou príbehu, bola by paranormálnou skazkou, mestským mýtom, urbánnou legendou, ktorej dramaticky najvýznamnejšia časť sa síce odohráva na vidieku, ba dokonca priamo v prírode, v pohorí Tribeč, to ale na podstate veci nič nemení.

V pohorí Tribeč sa strácajú ľudia. Nezabíja ich tam masový vrah, neunášajú ich tam poľovníci spriahnutí s albánskym obchodníkmi s ľudskými orgánmi, ale strácajú sa preto, že realita v Tribeči funguje inak, ako sme zvyknutí. Je širšia, pružnejšia, menej reálna, menej racionálna z hľadiska fyzikálnej kauzality, je jednoducho iracionálna. Vieme o tom vďaka sprostredkovaným svedectvám – autor nám rozpráva príbeh skúsenosti niekoho iného. Trvá na tom, že je skutočný, a ak pripustíme, že román je autonómnou realitou, nemáme žiadny dôvod autorovi neveriť. Naopak, veríme mu napriek tomu, že nám to príliš neľahčuje a z udalostí, ktoré sa možno stali a možno nie, sa rodí príbeh, dokonca príbeh s nebanálnou a naozaj desivou pointou. To je všetko.

Význam literárnych cien

Nebyť *Trhlina* románom, mohla by byť pôdorysom špekulatívnej literatúry ešte špekulatívnejšieho faktu – a do Tribeča by sa nahnali tí dobrodruhovia, čo sa len tak niečoho nezláknú, vybavíme ich technikou a budeme skúmať veci merateľné konvenčnými prístrojmi, i nekonvenčnými, takže na svoje by si prišli aj ľudia s virgulami a prútikmi. Popkultúra je fundamentálne participáciou a v tomto kontexte ju môžeme považovať za završenie Barthesovho konceptu mŕtveho autora.

Preto v *Trhlina* nie je dôležité, aká je pravda, kde je a či vôbec existuje, ale to, či recipient akceptuje pravidlá a uverí. Dôkazov mu Karika poskytuje dosť, intertextová previazanosť *Trhliny* s ontologickou realitou je dokonca možno prvou príčinou, kauzálnym spúšťačom celého románu a je veľmi presvedčivá, tak teda pripustíme, že argumentácia pomocou odkazov na internetové stránky môže byť v románe príznakom ontologickej reality, ale znova platí, že čitateľ sa musí rozhodnúť, čitateľ musí uveriť, čitateľ musí participovať, aby text mohol akokoľvek fungovať.

Trhlina je vlastne horor rovnako ako prísne realistický román – niežeby realizmus bol jej domovskou literárnovednou platformou ako terminus technicus s významom presne definovaného pojmu, ale recipient knihu za takú môže považovať, ak korešponduje s jeho nastavením toho, čo považuje za realitu. Všetko dôležité sa udeje medzi dielom a jeho recipientom, preto je *Trhlina* popkultúrny román.

Mám rád príbehy definované mojou vierou v ne, a nebyť Anasoft litery, k *Trhlina* sa nedostanem, nečítal by som ju, a ak by ma niekto pozval na výlet do Tribeča, nemal by som iný dôvod tam ísť, iba ten, že sa mi nechce, a keďže proti lenivosti bojujem práve tým, že prijímam výzvy tohto typu – pozvania na výlety, čo sa mi na ne nechce ísť, ale aj písanie o knihách, čo sa mi o nich nechce písať, riskoval by som, že sa v Tribeči stratím alebo zošaliem. Nevylučujem, že sa tak nestalo pri čítaní *Trhliny*, ale aspoň som sa nikam nemusel trepať. A potom že literárne ceny nemajú žiadny význam.

Autor je estetik a teoretik popkultúry.

Jozef Karika: Trhlina. Preložil Jiří Popiolek. Argo, Praha 2017, 336 stran.



15 / 16 / 17 HOPI-LAND
V. VÁŠOVÁ, N. RAJNÍŠOVÁ A KOL.
O podléhání záhadným příběhům

PREMIÉRA

**17 / CO SE DĚJE V NEBI
+ SKORO OBYČEJNÉ PŘÍBĚHY**
ALFRED JUNIOR
Závěrečné představení dětského
divadelního studia

19 / 20 / MRAKY
HANDA GOTE RESEARCH AND
DEVELOPMENT
Rodinná archeologie Veroniky Švábové

24 / NOVODOBÍ ALCHEMISTÉ
E. MCLAREN & K. SEELEY
Ani ekonomika nedokáže odolat fyzikálním
zákonům

WWW.ALFREDVEDVORECZ

Starci ztracení v budoucnosti

Zacyklenost současné české sci-fi

Zatímco soudobá světová science fiction nabízí širokou škálu děl vyrovnávajících se s podněty dnešního světa, v Česku literatura tohoto žánru přechází od povrchní akčnosti a zábavnosti ke stále otevřenějšímu podbízení se protiuprchlickým náladám a antiislamismu. Zábavné líčení budoucnosti vystřídal strach ze současnosti.

BORIS HOKR

Na sklonku osmdesátých let minulého století se dotvořil československý fandom – neformální sdružení fanoušků fantastiky, fungující jako do sebe zahleděná subkultura. Díky Ondřeji Neffovi, autorovi kanonického románu *Měsíc mého života* (1988), a jeho žákům v čele s Jiřím W. Procházkou se zároveň začala česká sci-fi orientovat na akci a atrakce. Stala se tak jakousi obdobou za normalizace tolik populárních chat a chalup – místem, kde bylo možné předstírat, že svět vně neexistuje. Z tohoto zacilení na oddech a zábavu se bohužel autorské generace osmdesátých a z větší míry i devadesátých let dosud nevymanily (až na výjimky, jakou je František Novotný). Z vlivu výše naznačené „akční školy“, ve vrcholné formě reprezentované postupně trojicí Jiří Kulhánek, Štěpán Kopřiva a František Kotleta, se česká sci-fi dostává, a to ještě velmi pomalu, teprve během posledních let – především v pracích Julie Novákové, v omezené míře také Jana Kotouče, Jana Hlávky a Jany Vybíralové.

Kdo komu zabil tetičku?

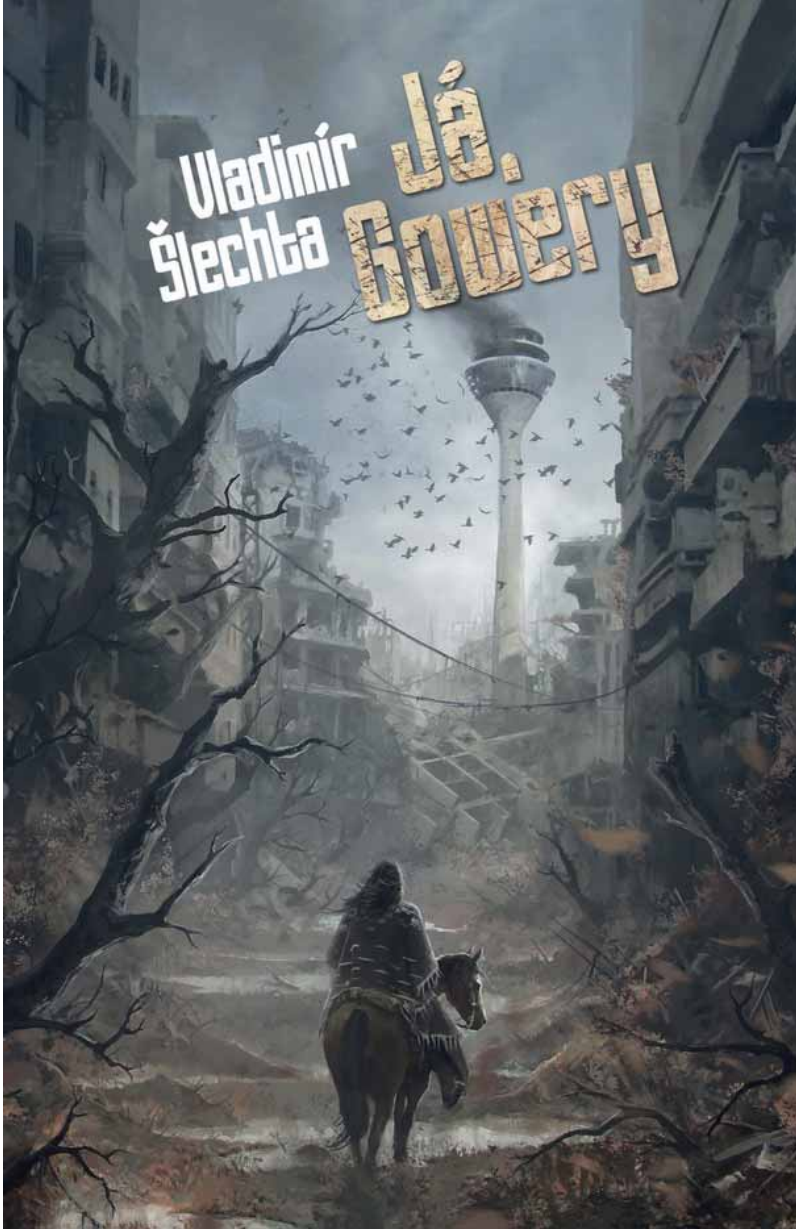
Problém je přitom komplexní. V zahraničí se střetávají názorové proudy, vytvářejí se hnutí jako cyberpunk, steampunk a new weird (u nás adaptovaná jen velice opatrně) a obecně je tamní fandom mnohem diverzifikovanější. Ten domácí je bohužel definován pouze autory, navíc spíše starší generace. S úpadkem žánrových webů, zánikem fanzinů a omezenými možnostmi tištěných žánrových médií ubývá i odborníků na danou oblast. Lidé, kteří u nás píšou o sci-fi, jsou většinou nadšenci bez ambice vyvolat jakoukoliv diskusi (doby Ivana Adamoviče jsou již nenávratně pryč). Nejzajímavější texty o fantastice proto dnes přicházejí z vnějšku – od lidí a pro lidi, u nichž se jedná spíše o vedlejší zájem (příkladem jsou texty Kamila Fily, Antonína Tesaře či Karla Veselého). Domácí fandom tak ztrácí kontrolu nad vlastním diskursem. Zatímco zahraniční fantastika čelí celé řadě výzev, které ji trápí, u nás dochází k žabomyšším sporům mezi různými rozhádanými skupinkami či jedinci.

V tuzemském fandomu vlastně neexistuje střední generace autorů, kteří by o fantastice psali. Důsledkem je třeba bezproblémové přijetí a adorace čínského románu Liou Cch'-sina *Problém tří těles* (2008, Česky 2017), jehož „kritika“ zvrstev kulturní revoluce se dá shrnout větou: Soudružka nezdánila ve dvaceti, ale zradila v sedmdesáti, takže se vlastně nic

nestalo. Obecně není fantastika programově kultivována a mezi autory starší a nejstarší generace stále více hrozí vyhoření (Neff), přechod k jinému žánru (Procházka) či stylové, formální a mentální zacyklení. Dokládají to i následující dva příklady.

Vondruška české fantastiky

Spisovatel Vladimír Šlechta si udělal jméno v devadesátých letech. Kromě rodící se akční školy se tehdy masivně rozvíjela fantasy, ovlivněná u nás i westerny (nebo aspoň rodokapsy), a také díly polského spisovatele Andrzeje Sapkowského. Šlechta proslul dvěma cykly: postapokalyptickou sci-fi *Oggerd* a *Krvavým pohraničím*, někdy označovaným jako „tolkienovská zálesácká fantasy“. V obou se projevil jako autor schopný vystavět dobrodružný příběh, hrát si s odkazy na popkulturu a dráždit některými motivy a tématy, jimiž se často vymezuje vůči chimérické politické korektnosti, přičemž se odvolává na selský rozum.



Obálka románu Vladimíra Šlechty *Já, Gowery* od Tomáše Flaka

Od polohy občas trochu radikálnějšího odpovídkového čtiva se začal Šlechta odklánět před několika lety. Ve svých posledních knihách, jak se zdá, zkoumá poptávku čtenářů po zpracování témat a rétoriky, s nimiž slaví úspěchy například pofiderní pahistorik Vlastimil Vondruška. V oggerdovském románu *Lovci přízraků* (2015) se tak setkáváme s tématem nebezpečí hroícího od „východních“ hord. Tematiku hrozby nepřizpůsobivých cizáků autor rozvinul v povídkovém románu *Rok Havrana* (2015). Česká kotlina je v něm ovládána nejrůznějšími šílenici či islamistickými gangy – kromě jiného i kvůli „zradě“ vlády, která kdysi do země tajně pozvala statisíce uprchlíků. Motiv islamistického vnitřního nepřítel, který se postaví proti svému

stále slabšímu zachránci, se objevuje i v románu *Já, Gowery* (2017). Poselství všech zmíněných knih je jasné: kulturně cizorodý element postrádá „naše“ základní morální i lidské hodnoty a je třeba s ním zacházet zcela nelítostně dřív, než bude pozdě.

Vzhledem k tomu, že Šlechta se vždy pokoušel reagovat na to, co mezi čtenáři zrovna „letí“, a že řada jeho starších knih se naopak vyznačuje spíše liberálním pojetím, je pravděpodobné, že se jedná o pragmatický krok. Ten mimochodem neudělal Leoš Kyša, který kdysi ze světa ovládaného islámem učinil pozadí pro barvitá dobrodružství v knize *Poutník z Mohamedy* (2009), a rozvinul tak jeden z motivů Neffova *Arkádského cyklu*. Po vypuknutí uprchlické krize se ale k tomuto tématu odmítl vrátit.

Plástev sexistického jedu

O pragmatickém kroku lze ovšem pochybovat v případě Josefa Pecinovského. Autor, který největší slávy dosáhl na počátku devadesátých let v Rodokapsech, se asi před patnácti lety vrátil na scénu nejprve reedicemi svých starých děl a posléze jejich pokračováními. V nich ovšem hodnotové i umělecky bloudí. Zatímco například antiutopie *Plástev jedu* (1990) byla sice nijak bravurní, ale přesto působivou obžalobou odlidštěné totality, v řadě pokračování se Pecinovský neúspěšně pokoušel tento svět propojit s akcí a reflexí současné společnosti. Ve svém cyklu *Areston*, zasaženém na umělou planetku sloužící jako vězení, se proto pokusil vrátit do starých dobrých časů, kdy existoval jasný nepřítel, muži ještě byli muži, ženy ženami a autorovi se dařilo „statečně“ vyjadřovat k problémům společnosti. *Areston* je futuristický thriller psaný jazykem, který místy nechtěně připomíná dikci *Limonádového Joea*. Hlavní hrdina, zvaný Sršeň, je pravý chlap, jemuž podléhají protivníci i ženy (pokud se tedy nejedná o zrádné mrchy) a jeho nepřáteli jsou zásadně tajemní „oni“, kteří řídí svět. Na jejich odhalení ovšem nikdy nedojde.

Prequelem k sérii je krátký román *Stavitelé Arestonu* (2017), kde abstraktní nepřítel přece jen získá poněkud konkrétnější rysy – jde o mimozemskou rasu, která se odporně rychle množí, má nevzhledné, deformované rysy, vyznačuje se fanatickým náboženstvím, nepřizpůsobivostí a její emblematickou barvou je zelená. Mimoto se „samci“ této rasy na místo děje dostávají v podezřelých záchranných člunech... Vyprávění navíc provázejí různé sexistické poznámky – ne nadarmo byl Pecinovský mezi těmi, kteří na sociálních sítích zaměřovali kampaň MeToo za tažení proti nezadatelnému mužskému právu podržet ženám dveře a tu a tam je plácnout po zadku.

Odvážné nebo aspoň nadějeplné ohledávání budoucnosti se v tomto sci-fi změnilo ve strach z přítomnosti a útěk do minulosti. Pokud bychom hledali důkaz, že česká fantastika ještě neprošla emancipací, mohli bychom v tomto bodě svou misi prohlásit za splněnou. Autor je literární kritik.

JEDNOU BUDEM DÁL

Směrnice k otázkám nesmrtnosti a zmrtvýchvstání

ROMAN ROPS-TŮMA

Až budu ministr vnitra, novináři budou v zásadě nesmrtelní. Časový rozsah nesmrtnosti se může lišit v závislosti na poskytovaných službách a nemusí se vztahovat na některé typy úmrtí. Na některé žurnalisty se mohou vztahovat úlevy. Dobré to budou mít zejména ti, kteří zbytečně nemudrují a přímo od vlád a korporací překlápějí agenturní polotovary „narrativů“, z nichž kouzlem profesionálního charismatu, jakým disponuje hlídací pes, vytvářejí hotové „příběhy“ určené pro širší veřejnost. Nemá smysl na ně nadávat, dělají jen svou práci. Slib nesmrtnosti se nebude automaticky vztahovat na následky sebepoškození u těch novinářů a aktivistů, kteří propadli život ohrožujícímu zoufalství ze stále se měnících narativů. Připouštím, že normální lidská bytost ze sebe nenechá dělat blbe navěky. Až budu ministr vnitra, obětem chronické plurality pošlu tekutý věnec. Velice blízko nesmrtnosti budou ti mediální pracovníci, kteří provedou očišťovací rituál. Ve většině případů postačí, když k předem disciplinovanému publiku pronesou jednoduchou formuli, například: „Byl jsem pomýlený, ale myslím jsem to dobře, teď bych všechno rád napravil, omlouvám se, a vidíte, už mám zase pravdu. Když dovolíte, rád vám ji přiblížím.“ (Blíží metodiku sebeočistění mohou rozpracovat například emeritní zvláštní a moskevští korespondenti.) Publikum na to odpoví vlídným skandováním: „Odpouštíme, odpouštíme.“ Instituce vzkršení spadá výhradně do působnosti ministra vnitra. Zde není třeba objevovat Ameriku, stačí navázat na nejnovější progresivní trendy ze západní Ukrajiny. Své nepřátele budeme tak dlouho obviňovat ze strojení fejků a hybridní války (ať už je to cokoliv), až je dohoníme a předhoníme. Oni už si to spojení nějak přeberou. Je snad možné, aby se někdo střelil sám do zad? V Kyjevě? Navíc někdo, koho nemá rád sám Strašputin? Jsme ve válce! Kdo ještě pochybuje? Tak jsme spojenci, nebo ne? Nárok na zmrtvýchvstání v žádném případě není a nebude vymahatelný. Ježíš z Nazareta, Sherlock z Londýna a Babčenko z Moskvy mohou být jen jeden (respektive tři). Ovšem nemrtvého Martina Šmída máme (respektive jsme nikdy neměli) jenom my, a kdo by tvrdil, že je to fejk, podvrací naši demokracii v samých základech. Kdyby se snad někdo cukal, chtěl pracovat bez naší podpory a na podmínečně propůjčení nesmrtnosti nechtěl přistoupit, tak s takovým kverulantem se snadno vyrovnáme. Bez našich narativů je takový zrádce odkázán na náročnou práci v terénu – a tam fouká. Někdy i prší. A víme, jak zrádci sdílených hodnot končí. Jsou to ostatně potřební zrádci. Přinejmenším stejně potřební jako světci. Kde by byl Ježíš bez Jídáše? A když už jsem nakousl problematiku zombie... Až se objeví tiskovka se stoletým Juliem Fučíkem, nemusí to být hned ruská propaganda – třeba jste jen dostatečně nebděli.*

* Pokud je tento sloupek od druhé věty – navzdory mému výslovnému pokynu – vysázen fontem čitelné velikosti, zřikám se odpovědnosti a beztak jste obětí hybridní války nebo nějaký prezident.

Archeolog děsu

Hororové povídky Lairda Barrona

Americký spisovatel Laird Barron je už několik let považován za jednu z nejvýraznějších osobností současného literárního hororu. Díky dvěma česky vydaným povídkovým knihám mohou okultní hrůzu, čerpající z prvků klasické hororové literatury, ale také ze zcela nových forem strachu, prožít i tuzemští čtenáři.

JARMILA KŘENKOVÁ

Laird Barron patří mezi nejcharismatictější tváře současného literárního hororu, a není to dáno pouze jeho vizáží dřevorubce s páskou přes oko ani tím, že strávil mládí na Aljašce. Barron se trojicí románů a čtyřmi soubory povídek prosadil jako autor, který k hororu přistupuje s vědomím žánrové kontinuity, zároveň je však schopen pracovat s aktuálními podobami strachu. V českém překladu zatím vyšly povídkové sbírky *Okultace* (Occultation, 2010) a *Ta nádherná věc, jež na nás všechny čeká* (The Beautiful Thing That Awaits Us All, 2013). Několik dalších povídek včetně *Sekvence Imago* z jeho stejnojmenné debutové knihy, vydané roku 2007 a obsahující většinu jeho trademarků, je pak roztroušeno v antologiích a časopisech.

Staré, nové, děsivé

Ačkoliv bývá v souvislosti s Barronovou tvorbou zmiňován především H. P. Lovecraft, jsou v jeho textech patrné i vlivy současných autorů Jeffa VanderMeera nebo Cormaca McCarthyho, ale též jezerních básníků, britských filmových hororů studia Hammer i snímků Nicolase Roega. Barronův literární styl je pozoruhodnou fúzí klasických a moderních postupů. Autora ovlivnila orální tradice, folklor, pohádky a mýty, přitom se však vyjadřuje moderním jazykem. V jeho povídkách se mísí rozmáchlá obraznost, v níž se projevuje ambice básníka, s lakoničností, díky níž některé pasáže působí jako hypnotizující říkanky a zdrojem znepokojení se často stává i triviální výrok, jenž ale působí úderností správně vyslovené magické formule.

Barron-lidový vypravěč a Barron-básník se setkávají například v povídce *Okultace*, v níž si dvojice milenců v zapadlém pouštním motelu krátí čas hrou „Něco děsivého“, spočívající v rozvíjení premisy „Co kdyby...“. Během nevinného strašení se obřími pavouky, degenerujícími vidláky a nechtěným těhotenstvím ovšem začne z imaginárních konstruktů

lidské mysli cosi prosakovat do žité skutečnosti. Onen průsak má zprvu podobu tajemné skvrny na zdi, postupně ale vyústí v mnohem děsivější prožření, že svět za stěnami bungalovu „sklouzl kamsi dopředu, zpátky, a z pouště se už opravdu stalo starobylé a strašidelné místo“.

Obrazy z kabinetu kuriozit

Přestože se Barronovy hororové historky odehrávají převážně v současnosti či nepříliš vzdálené minulosti, je v nich patrný výrazný vztah k čemusi dávnému a prastarému. V odbočkách do minulosti postav či historie míst se zvýznamňuje kontrast mezi modernitou a jakousi prvotní formou strachu, která je v našem světě přítomna od nepaměti, ale potřebuje vhodný stimul, aby se mohla projevit. Barron se zručností archeologa ohledává okultní motivy a mapuje nebezpečná území i vnitřní světy svých výstředních hrdinů, kteří se často objevují ve více textech, a vidíme je tak z různých perspektiv. Jeho přístup připomíná soustředěné pátrání v archivu nebo pečlivé restaurování antikvárních předmětů, při kterém stále hrozí, že se během odstraňování nánosů nečistot objeví cosi, co mělo zůstat skryto.

V souladu s touto archeologií je Barron fascinován vizuálními médii od fotografie a archaických způsobů zobrazení pohybu, jako je laterna magika, přes film až po video. Konstruuje obrazy, jež se vyznačují téměř filmovou kvalitou, včetně „televizní zrnitosti“ a různých deformací, z nichž občas probleskne znepokojivý či strašidelný detail. Ačkoliv Barron pracuje s klasickými hororovými subžánry a motivy (paktování s ďáblem, obskurtní kulty, šílení vědci, duchové a přízraky), je výrazně sebereflexivní. Například v povídce *30*, pojednávající o dvojici výzkumníků, kteří shromažďují data o odlehlé krajině a podléhají přitom jejímu zvláštnímu vlivu i svým vnitřním démonům, hrdinka ironicky popisuje vraždy spáchané tajemnou sektou

jako „masakr ve stylu Daria Argenta“. Vyprávění pak opravdu končí v duchu krvavých atrakcí a vychýlené spirituality známých ze snímků tohoto italského režiséra. V povídce *Magická ruka* se zase dobrodružný iniciační příběh prolne s poutavou alternativní historií tajného života a díla průkopníka kinematografie Eadwearda Muybridge coby temného mága a okultisty.

Směr peklo

Barronův životopis a zvlášť pasáže z jeho aljašské minulosti, kdy se živil rybolovem a závodil s psím spřežením, svádí k naivně romantizujícím představám o autorovi, který je stejně excentrický jako jeho postavy. Nesporná je ovšem Barronova schopnost zachytit přírodu v proměnách denních rytmtů, povětrnostních podmínek i ročních dob. Krajina se zde podobně jako v románech Dana Simmonse či povídkách Jacka Londona stává organickou součástí vyprávění. Těžištěm mnoha Barronových textů je stát Washington, především okolí Seattlu. Autor buduje svébytnou mytologii podivného časoprostoru na způsob Lovecraftovy Providence nebo Castle Rocku Stepheny Kinga. Temné, neproniknutelné lesy obklopují hluboká údolí, v nichž se nacházejí zaniklé osady i starobylá panství s dolmeny a obětišti neznámého původu. Soustředěný průzkum místních zvláštností střídají mystické výjevy, v nichž světlo a stín v neustálém pohybu přetvářejí a deformují krajinu. Iluzi rozpínajícího se prostoru ještě umocňují popisy smyslových vjemů, vůní či nejružnějších přírodních materiálů. Postavy ve stavu jakéhosi transu propadají do vysoké trávy nebo sestupují do neprozkoumaných jeskyní, zatímco jejich pohled směřuje k mezihvězdným dálavám.

Převážně jde o podivíny, většinou formálně dobře vzdělané pedagogy, vědce či umělce, kteří jsou fatálně přitahováni okultismem a tajnými naukami. Zároveň však – slovy hrdiny povídky *Mysterium Tremendum*, jejíž zápletka spočívá v nálezu okultního bedekru, který své vlastníky dovede k šílenství – „o jistých věcech neradi přemýšlejí do větší hloubky“. Přes veškerou výstřednost tak v mnoha ohledech zůstávají průměrnými lidmi a trpí množstvím existenciálních krizí, jimž čelí alkoholem a drogami. Wikipedické znalosti grimoárů a zkusmo načrtnuté pentagramy se jim pak stávají osudnými. Buď podcení své síly, nebo si s magií zahrávají bezděčně – vlastnictvím spiritistické tabulky či rekreačním výkladem tarotu. Toto téma rezonuje s dnešní zrychlenou dobou, kdy stále více lidí touží proniknout do jakési instantní formy spirituality a přilís se u toho nenadřít.

Barronovy postavy při svém experimentování překračují hranice území, odkud není návratu, jako třeba v případě hrdinky povídky *Lagerstätte*, která ve svérázné variaci na Kingův *Řbitov zvířátek* (1983, česky 1994) během truchlení nad tragickým úmrtím manžela a syna přivolá neuváženým magickým úkonem jejich dvojníky a nezvratně pozmění strukturu reality. Podobné příběhy zpravidla končí rozmělněním fyzického těla kdesi v nitru země či hlubinách kosmu při vědomí na dřevě odhalené skutečnosti. Jakýkoliv příslib osvětlení, kterého se troufalým aspirantům na vyšší poznání dostane, je slepou uličkou do světa nekonečné temnoty, vedoucí k pozdnímu zjištění, že šlo o past, v níž se rozléhá ozvěna lovecraftovského mementa: „Pokročí-lá rasa bude chtít jen vaše maso a kosti.“

Autorka je publicistka.

Laird Barron: Okultace a jiné povídky. Přeložil Milan Žáček. Laser-books, Praha 2016, 320 stran.

Laird Barron: Ta nádherná věc, jež na nás všechny čeká. Přeložil Jakub Němeček. Gnóm!, Praha 2017, 384 stran.



Ilustrace Karla Wennergrena na přebalu knihy Lairda Barrona *Ta nádherná věc, jež na nás všechny čeká*

Svítání na horší časy

Švédský literární horor

I když je ve Švédsku horor oblíbený, má jen krátkou historii – předchůdce dnešních žánrových spisovatelů bychom za autory hororu označili stěží. Postupem času ale vznikl svérázný sociálněrealistický subžánr, v němž kromě nadpřirozena hraje nezanedbatelnou roli také nespoutaná severská příroda.

ANEŽKA CHRUDINOVÁ



Příroda ve švédském hororu zrcadlí lidskou obavu ze ztráty kontroly nad vnějšími silami. Foto Jay Mantri

Hororový žánr se sice na severu Evropy objevil už koncem 18. století, ale takovou oblibu jako v anglofonních zemích si nezískal. Trvalo také poměrně dlouho, než se z romantických příběhů silně ovlivněných lokální lidovou tvorbou vyvinul svébytný žánr. Počátky hororové literatury ve Švédsku jsou tak spojeny především s literaturou zahraniční provenience anebo s původními romány, jako je *Amorina* (1822) od Carla Jonase Lova Almquisty, které se o gotické příběhy jen otřely.

Strach a znechucení

Na tradici gotických příběhů, z nichž vycházeli otcové moderního hororu Edgar Allan Poe a Howard Phillips Lovecraft, ve Švédsku v polovině 19. století navázala především Aurora Ljungstedtová a později v jisté míře i nobelistka Selma Lagerlöfová. Oblibu čtenářů si získala tematika středověkých balad – jednou takovou se mimochodem o století později nechal inspirovat Ingmar Bergman při psaní scénáře k filmu *Pramen panny* (1960). V poválečném období vycházely spíše povídkové svazky, stále však silně inspirované folklorem. V osmdesátých a devadesátých letech 20. století se pak do švédské literatury vrátila gotická tematika, jež se stala typickou zejména pro tvorbu spisovatelek, jako byly Mare Kandreová, Inger Edelfeldtová nebo Marie Hermansonová. Tyto autorky popisují pocit nestability, píší o lidech, kteří se ocitli v situacích, jimž nerozumějí a z nichž se nedokážou dostat. Se zmiňovanou gotikou souvisí také pojem „skräckel“, výraz vzniklý složením švédských výrazů „skräck“ (strach) a „äckel“ (znechucení). Původně jej použil novinář Kay Glans k popisu švédských literárních děl, která připomínají gotické romány 18. století: skräckel provokuje čtenářovu morálku, jitrí city a vyvolává pocity strachu a zhnusení.

Starší i nové švédské horory mají jedno společné: pokud odhlédneme od tendence recyklovat zahraniční témata a folklorní náměty, je patrné, že moderní autoři své hrdiny nevypravují na pouť do neznámých končin, nýbrž právě tam, kde to znají nejlépe. A tak se ocitáme ve stockholmském Skansenu, na neškodné diskotéce, romantické pláži, u někoho v bytě nebo na YouTube.

Nezanedbatelnou roli hraje také nevypočitatelná severská příroda, jež se stává nepřítelem. Nabízí se srovnání s gotickým románem, je ovšem třeba mít na paměti, že příroda ve švédském hororu není pouze kulisou dokreslující duševní stav hrdiny, nýbrž samostatnou bytostí, svébytným jevem. Zrcadlí lidskou obavu ze ztráty kontroly nad vnějšími silami, jimž se nedokážeme bránit.

Upíři na trajektu

Až do začátku 21. století se však hororu ve Švédsku nijak výrazně nedařilo. Knih vycházelo málo a většinou se jednalo o překladovou literaturu, jejíž kvalita kolísala. Žánr hororu tedy spadl do kategorie podřadné literatury. Zlom přišel v roce 2004, kdy velké, renomované nakladatelství Ordfront podepsalo smlouvu s tehdy neznámým spisovatelem Johnem Ajvidem Lindqvistem. Jeho debut *Ať vejde ten pravý* (2004, česky 2010) se dočkal několika překladů a švédského i amerického zfilmování. Spisovatel v knize zpracovává klasické upírské téma, ale převrací je: jeho upír je ještě dítě a vyvolává spíš soucit než strach. Lindqvist si poměrně rychle vybudoval čtenářskou základnu a v současnosti platí za švédského „krále hororu“. Píše v podstatě civilně, příběhy zasazuje do všedního prostředí, ale vyžívá se v popisech tělních tekutin – od hnisu po sperma.

Kromě prvotiny *Ať vejde ten pravý* vyšel v českém překladu i román *Jak zacházet s nemrtvými* (2005, česky 2012), kde si Ajvide Lindqvist pro změnu pohrává s dnes tak populárním pojmem zombie. Jedno z posledních autorových děl *Himmelstrand (Na kraji nebe)*, 2014) si klade otázku, kým se lidé stávají, když přijdou o všechno, a nutno říct, že nic hezkého to není. Tato kniha zatím do češtiny přeložena nebyla.

Po vydání děl Ajvida Lindqvista vzali švédští nakladatelé hororový žánr na milost. Úspěchy slaví Mats Strandberg, v tuzemsku známý spíše díky fantastické young adult trilogii *Kruh* (2011, česky 2012–2014). Jeho horor *Färjan* (2015), klaustrofobní líčení upírské náklady a boje o přežití na otevřeném moři, vyvolal nadšené ohlasy a pod názvem *Trajekt* vyšel i v češtině (2018). Strandberg vychází

z klasického upírského narativu, ovšem upíra nechá řídit na palubě trajektu. Plavby mezi Švédskem a Finskem patří k oblíbeným kratochvílím Seveřanů a jsou známé nespoutaným veselím. Strandberga zaujala podobná představa jako kdysi Daphne du Maurier, autorku slavných *Ptáků* (1952, česky 1967): co když se důvěrně známé prostředí stane naším vězením? Strandbergův hororový román je skvělým příkladem toho, co nás na hororech vábí a děsí zároveň – postupné poznání, že bezpečno není nikde.

Žádné nadpřirozené jevy

Spíše mladší, young adult čtenáře oslovuje Jenny Milewski, jejíž hrdinové jsou ostatně ve stejném věku. Horor *Yuko* (2015) se odehrává na švédské studentské koleji, kde záhadně zmizí studentka z Japonska, jež přijela na výměnný pobyt. V románu *Den tusende följaren* (Tisící follower, 2016) autorka reflektuje současný fenomén sociálních sítí. Dospívající Stella vede úspěšný videokanal, ale život se jí promění v peklo, když se na internetu objeví její dvojnice, která na její jméno zakládá falešné účty na seznamkách a erotických stránkách. Milewski čerpá témata z běžných situací, což jejím příběhům dodává na děsivosti a aktuálnosti. Žádné nadpřirozené jevy se v knize neobjevují, veškeré napětí je postaveno na líčení každodenních situací, které se jednoho dne zvrtnou.

Zmínění autoři patří k těm známějším současným jménům. Jsou překládáni do cizích jazyků a chystají se filmová zpracování. Ve švédských médiích se samozřejmě objevují i jména dalších autorů, kteří do našich končin zatím nepronikli: Anderse Fagera, Caroline L. Jensenové, Johana Ringa nebo Pála Eggera. Podobně jako jejich zahraniční kolegové ve své tvorbě často oscilují mezi hororem, science fiction a fantasy. Ačkoliv není švédská hororová scéna rozsáhlá, zájem o tuto produkci mají nejen nakladatelství jako Swedish Zombie nebo Mörkersdottir, ale také velké nakladatelské domy typu Bonniers a Ordfront. Panelové diskuse, časopisové speciály a minifestivaly zaměřené na švédský horor dokazují, že hororu se v potměšlité severské krajině blýská na lepší časy.

Autorka je skandinavistka.



Městská knihovna v Praze



Proč my žijeme v Zóně, ale ostatní v Zóně nežijí?

Ptají se hrdinové hry Stalkerů, se kterou soubor divadla Zoloti vorota přijíždí do Prahy. Představení zde odehrají pouze jednou a to v sobotu 16. června ve velkém sále Ústřední knihovny.

„Inscenace režiséra Stase Žyrkova podle knihy Pavla Arjeho a v hlavní roli s významnou a mnoha divadelními cenami ověřenou herečkou Irmou Vitovskou je momentálně v Kyjevě doslova hitem. Patří k nejžádanějším a dlouho dopředu vyprodaným divadelním představením.“ říká o hře Jolana Součková, organizátorka akce.

V opuštěné černobylské vesnici žije zvláštní rodina – bába Prisia, její stále nemocná dcera Slava a přihlouplý vnuk Vovčyk. Jsou všemi zapomenutí a nepotřební. Komédie, ve které mýtus a realita mají

stejnou sílu a radioaktivní humor vyplývá z každodenní reality. Alegorická divadelní komedie slavného kyjevského divadla Zoloti vorota o černobylské zóně je metaforou současné Ukrajiny – země uměle odříznuté od zbytku světa.

Dramaturg Pavel Arje navštěvoval černobylskou zónu a sbíral příběhy lidí, kteří zůstali žít v zóně. Vznikla hra Na začátku a na konci časů, která se stala předlohou pro Stalkery. Podle úspěšné knihy a inscenace byl v r. 2017 natočen i film, který právě míří na plátna filmových festivalů.

STALKERŮ

16. června 2018

Ústřední knihovna, Mariánské nám. 1, Praha 1 (velký sál)

Vstupné 250 Kč

Hra v původním znění s titulky

Rezervace vstupenek na l.mlp.cz/stalkeri



STALKERŮ

Slavné kyjevské divadlo vystoupí v Praze!

16. 6. 2018 od 18.00

Ústřední knihovna, Mariánské nám. 1, Praha 1 (velký sál)

Vstupné 250 Kč

www.mlp.cz/akce

Kyselý dech domácího hororu

Česká amatérská scéna filmového braku

Profesionálně natočených hororů u nás mnoho nevzniklo, nicméně po roce 2000 se vynořila – a většinou zase zmizela – řada nadšenců, kteří v amatérských podmínkách natáčeli vlastní hororové snímky.

ANTONÍN TESAŘ

Čeští hororoví fanoušci už dávno pochopili, že když si nebudou tuzemské horory točit sami, nikdo to za ně neudělá. Horor nemá v české kinematografii tradici a profesionální filmaři se o něj pokoušejí jen výjimečně a většinou hodně opatrně – například Andy Fehu v *Nenasytné Tiffany* (2015), Jiří Sádek v *Polednici* (2016) nebo Petr Jákl v *Ghoulvi* (2015). Za jediného opravdového českého profesionálního hororového režiséra můžeme prohlásit Robina Kašpaříka, který ovšem zatím natočil pouhé dva krátkometrážní filmy, jež vzbudily zájem spíš zahraničních žánrových festivalů než domácího publika – duchařský příběh *Seance* (2009) a psychodelickou adaptaci povídky Stephena Kinga *Jsem brána* (2017). Od počátku tisíciletí se však v Česku objevují amatérští filmaři pocházející z řad fanoušků žánru, kteří v neprofesionálních podmínkách točí filmy inspirované světovou tradicí filmového hororu.

Ono to žije

„Česká kinematografie nikdy nebyla z žánrově nejpestřejších a jeden z mnoha žánrů, které na to doplácely a doplácují, je horor. Ani v nejmenším nepochybujeme, že se i čeští diváci rádi bojí a že i čeští filmaři umí pořádně vyděsit. Chceme tedy český filmový horor vykopat z hrobu, pustit do něj trochu štávy a zakřičet: ‚ONO TO ŽIJE!‘ Proto loni vznikli *Pionýři hororu*, zcela výjimečný seriál krátkých hororových filmů od různých domácích tvůrců.“ Těmito slovy se na svých webových stránkách představuje dvoudílná amatérská antologie *Pionýři hororu* (2013 a 2015). Cítované zvolání je ovšem hned v několika ohledech nadnesené. Především se nedá příliš počítat s tím, že by amatérské horory mohly nějak ovlivnit stav profesionálního filmového průmyslu. Vznikají totiž v mnoha národních kinematografiích bez ohledu na to, zda mají či nemají rozvinutou profesionální tradici daného žánru. Obvykle tvoří okrajovou „scénu“, která existuje více či méně paralelně s oficiální profesionální tvorbou.

Projekt *Pionýři hororu* navíc zdaleka nepředstavuje první český amatérský snímek tohoto žánru. Česká amatérská hororová tvorba se začala výrazněji objevovat už po roce 2000. Výrazným raným příkladem je středometrážní snímek *Hra na vraha* (2001) od režiséra Pavla Žďárka a skupiny Ducháček Movies, spojené s redakcí hororového fanzinu Ducháček. V roce 2002 byl natočen druhý díl *Hra na vraha, Part II*, ale kvůli technickým potížím byl uveden v zrestaurované podobě až v roce 2014. Komorní vyvražďovačka vypráví o partě kamarádů, kteří na chatě hrají hru na vraha – jednomu se losem tajně přiřkne role vraha a ten má zabít ostatní, zatímco ti se, dokud jsou naživu, snaží zjistit jeho totožnost. To vše má být jen jako, ale skupina brzy zjistí, že má mezi sebou skutečného zabijáka. Decentní čtyřicetiminutový film byl ve své době mezi fanoušky žánru událostí, časem ale upadl i v hororovém fandemu do zapomnění.

Vřískot Ivety Bartošové

Mezi dalšími osobnostmi českého amatérského hororu najdeme nadšence, ambiciózní filmaře i naprosté diletanty. Je přitom paradoxní, že největší mediální pozornosti se dostalo řemeslně nejméně zručnému tvůrci. Tomáš Kučera natočil dvojici filmů odvozených od slavného *Vřískotu* (Scream, 1996), které se přes vyslovené amatérské ztvárnění dostaly do oficiální distribuce. Debut *Čepel smrti* (2009) vydala na DVD společnost GoCrazy, druhotina *Poslední výkřik* (2012) byla dokonce uváděna v kinech pod hlavičkou režisérových distribuční společnosti Kučera Film. Většina záběrů *Čepele smrti* je snímána z ruky zcela intuitivním způsobem, kdy se kameraman prostě někam postaví a pak zoomuje

a pohybuje kamerou, kam potřebuje. K fušerskému dojmu přispívá i bizarní rozhodnutí nadabovat řadu postav postprodukčně jinými herci, než kteří postavy hráli. Při natáčení *Posledního výkřiku* už si tvůrci evidentně pořídili stativ a naučili se základní pravidla střihové skladby, takže dílo více připomíná klasický film. Důvodem, proč právě Kučerovy filmy pronikly do oficiální distribuce, je pravděpodobně herecká účast domácích celebrit. V *Čepeli smrti* to byly epizodní role Jany Bobošíkové, Dany Morávkové a Vladimíra Brabce, kteří zde vystupují každý v jedné scéně, přičemž výstupy Morávkové a Brabce nemají žádnou souvislost s dějem a budí dojem náhodného setkání na ulici. *Poslední výkřik* ohlašuje na plakátu velkými písmeny Ivetu Bartošovou v pozici hlavní hvězdy. Její postava ovšem zemře hned v prvních pěti



Delirický horor o uhelné magii Karbon od Lukáše Bulavy. Foto Horrorwatch

minutách stopáže, ve scéně rekapituluující úvodní vraždu postavy ztvárněné ve *Vřískotu* Drew Barrymoreovou.

Až nezřízeně ambiciózním filmařem je naproti tomu Roman Vojkůvka. Pozornost hororového fandemu si získal celovečerní variací na exploatační filmy o pomstě *Někdo tam dole mě má rád* (2009). Dvouhodinový film sice obsahoval hororové motivy, ale hlavně se poněkud těžkopádně pokoušel ilustrovat tvůrčovu tezi, že proti zlu lze bojovat jen ještě větším zlem. Smrtelně vážný snímek si vizuálně pomáhal křiklavými kamerovými filtry a postrádal smysluplnou dramaturgii vyprávění. Vojkůvka krátce poté natočil úspěšným dojmem působící snímek *Total Detox* (2011) o maskovaném zabijákově narkomanu. Opět se pokouší o společenský komentář, ale technicky je mnohem skromnější. Oba Vojkůvkovy celovečerní filmy u nás vyšly oficiálně na DVD a tvůrci se podařilo nakrátko prorazit do profesionální sféry scénářem k televiznímu filmu Petra Nikolae-va *Na druhý pohled* (2014). Sám nicméně po *Total Detoxu* natočil už jen dva krátké filmy.

Uhelná magie a vraždící vaginy

Houževnatými stálíci české amatérské scény jsou dva nadšenci, kteří se o poměrování s profesionální produkcí příliš nesnaží. Lukáš Bulava, pocházející z Karviné a spojený se spolkem Horrorwatch, tvoří pocty klasickým italským krvákům Lucia Fulciho a Daria Argenta. Jeho snímky nejsou řemeslně nijak precizní, ale působí jako spontánní, v lepším případě i strhující nadšenecká díla. Určitě to platí pro variaci na italský žánr giallo *Šest prstů v Zeleném* (2012) nebo celovečerní kombinaci krimi a hororu *Oči starého*

kostelníka (2012). Výstředním a kontroverzně přijatým titulem v Bulavově filmografii je temný, delirický černobílý horor o „uhelné magii“ *Karbon* (2013). Za vrchol jeho tvorby pak lze prohlásit silně sebereflexivní snímek *Kyselý dech* (2016), který se odehrává v devadesátých letech a je plný odkazů na éru VHS, zejména na fenomén pirátských rychlodabingů. Bulava ostatně v současné době natáčí dokument o rychlodabingu s názvem *Králové videa*.

Brněnský spolek Founder Movies, soustředěný kolem režiséra Roberta Vrby, můžeme prohlásit za českou obdobu známé kanadské skupiny Astron-6. Obě uskupení natáčejí především krátké filmy, které většinou vycházejí z brakové kinematografie sedmdesátých a osmdesátých let, ale její charakteristické prvky ironicky rozvíjejí do absurdních

poloh. Vrba je také autorem vážně míněného krátkometrážního černobílého hororu *Až oči mě se rozevrou* (2015), ale stěžejními projekty uskupení jsou akční parodie *The Blaster* (2014) a padesátiminutová postkatas-trofická komedie o zmutovaných vaginách *Vaginator: Dawn of the Bitches* (2018).

Výčet českých amatérských filmařů by však mohl pokračovat dále. Od roku 2006 je aktivní brněnská společnost LudovicoFilm, založená Josefem Blažkem, která se věnuje krátkým filmům a iniciovala zmíněný projekt *Pionýři hororu*. Vrcholným Blažkovým filmem je *Casa Carnivora* (2010), hororová hříčka založená na jednoduchém, ale efektním formálním nápadu. Mezi důležité osobnosti amatérské scény patří i Petr Vaněk. Režiroval jen zombie horor *Killing Greed* (2007), plný trikových gore scén. Jako tvůrce speciálních efektů ale spolupracoval na několika filmech Romana Vojkůvky. Na hrané amatérského a profesionálního filmu se pohybuje student animované tvorby na UMPRUM a režisér krátkých filmů Pavel Soukup, který přispěl do *Pionýrů hororu* animovaným snímkem *Třída smrti* a je autorem krátkometrážních hororů *Lesapán* (2015) a *Domovoj* (2017), nebo bývalý student FAMU Jiří Kunst, tvůrce zombie komedie *Dobrota* (2014). Na pomezí profesionální a fanouškovské tvorby se ostatně nachází i známá zombie komedie Marka Dobeše *Choking Hazard* (2004).

Česká amatérská scéna se příliš neliší od těch, které existují třeba v Německu nebo Austrálii. Je to svět sám pro sebe, z něhož sice výjimečně může vzejít slavný tvůrce, ale jinak je plný nadšenců, jejichž entuziasmus ovšem tváří v tvář náročné praxi natáčení zpravidla rychle opadá.

Proti násilí nejen na ženách

Inkluzivní feminismus skupiny War on Women

Americká hardcorepunková kapela War on Women byla vždy silně angažovaná, ale společenské klima v USA a politika Donalda Trumpa činí z její produkce i samotného názvu naléhavé politické gesto. Aktuální album *Capture the Flag* je kolekci písní, v nichž se odhodlaný vzdor mísí s empatií a podporou všem marginalizovaným.

LUKÁŠ POKORNÝ

Dvacátého března přinesl sedmnáctiletý Austin Wyatt Rollins do školy v Great Mills ve státě Maryland poloautomatickou pistoli, s níž na chodbě střílel do hlavy svou bývalou přítelkyni Jaelynn Willey. Ta později následkům zranění podlehl. Z Marylandu pochází i kapela War on Women, která shodou okolností též den zveřejnila úvodní song z nového alba *Capture the Flag* s názvem Lone Wolves. Na svém twitterovém účtu skupina uvedla, že píseň je inspirována „nespočtem případů, kdy se bilí muži, kteří nenávidí ženy, rozhodnou střílet do lidí“. Označení „osamělí vlci“ je poněkud zavádějící, protože společné jmenovatele v podobě sexuálního obtěžování, domácího násilí a misogynie se v těchto případech objevují až příliš často. Jedná se o tragické projevy strukturálního celospolečenského problému a i na to se hardcorepunková baltimorská pětice snaží ve své tvorbě upozornit.

Text Lone Wolves doprovází v bookletu citace z dopisu Marca Lépine, pětadvacetiletého masového vraha, který v roce 1989 postřílel na montrealské École Polytechnique čtrnáct žen. „Rozhodl jsem se poslat feministky, které mi vždy ničily život, zpět ke svému stvořiteli,“ vyličil Lépine „politické důvody“ svého činu. V době, kdy se z reakčního internetového antifeminismu stává výnosný byznys a podobné proklamace se na fórech objevují pravidelně, je tvorba War on Women čím dál aktuálnější.

Přeskakující deska

War on Women se představili šestipísňovým EP *Improvised Weapons* (2012), na něž po třech letech navázali eponymním dlouhohrajícím debutem. Letošní *Capture the Flag* pokračuje ve vyjetých kolejích nepřemočarého hardcoru, v němž komplikované thrashové riffy střídá lehký triakordový punk rock, tempo písní kolísá mezi středním tempem a rychlými, občas až grindovými momenty a melodické linky zpěvačky Shawny Potter přecházejí, vyžaduje-li to téma, v manický řev. Právě její projev dává jednotlivým písním ráz malých performancí,

v nichž naléhavost textů umocňuje patřičnou zuřivostí, ironií a nadsázkou nebo křehkostí či rezignovaností.

Na *Improvised Weapons* to dobře ilustrovala například melancholicky znějící skladba Broken Record, jejíž první polovinu tvoří „catcalling“, který si zpěvačka na ulicích sama vyslechla. Přislizlé lichotky přecházejí v prosby o telefonní číslo, načež se odmítnutím raněné mužské ego uchýlí k nadávkám a ponižování. Mikroprostor několika desítek vteřin nabízí vhléd do psychologického boje, z něž nelze vyjít bez šrámů: „Zkusila jsem už všechno – naštvat se, ignorovat tě, ale jsi jako přeskakující gramofonová deska. Přesto nikdy nedostaneš odpověď, na kterou čekáš.“ Momenty, kdy Shawna Potter nechává ve svém záměrně teatrálním zpěvu promlouvat muže, zvýrazňují, jak psychoticky jejich chování občas působí. Minutovou píseň YouTube Comments z druhého alba tvoří výhradně kritické komentáře k videoklipům kapely, ale způsob, jakým Potter zpívá, podněcuje posluchače k přemýšlení nad silou negativních impulsů, které k jejich napsání vedly. Poslední slova textu – komentář člověka, který se na YouTube podělil o své fantazie o podřezávání ženského hrdla – jsou však zazpívána relativně klidně, snad proto, aby zpěvačka dala najevo, jak běžné takové výlevy jsou.

Nás je víc

War on Women ve svých textech zviditelní řadu absurdních, frustrujících nebo čistě násilných aspektů ženské zkušenosti, ale často je přetavují v protiútok. Potter se například řečnický ptá, zda by pro „taťku“ bylo tak snadné obviňovat oběti, kdyby byla znásilněna jeho vlastní dcera. V *Pleasure & The Beast* na vlastních vzpomínkách demonstuje, jakým způsobem je dívčí sebepojetí formováno externě, převážně z mužské perspektivy, a že tento tlak může vést až k sebeenávisti a poruchám příjmu potravy, pokud dívka a zejména její tělo neodpovídají standardizovanému ideálu: „Získala jsem svou krásu od šelmy, získala jsem svou slast od šelmy, je na čase získat ji sama od sebe.“

V písni Childbirth zpěvačka líčí pokrytectví pro-life aktivistů a republikánských senátorů, kteří usilují o zrušení práva na potrat, ale nestarají se o život matky a dítěte po jeho narození. Poukazuje také na ignorantství spousty feministek odmítajících interseksionalitu a potvrzuje, že feminismus War on Women je inkluzivní a jde mu o všechny marginalizované: „Přes stromy nevidíte spojence, vy jen chcete každého muže na kolenu.“ V trefně pojmenované skladbě Predator in Chief parafrázuje Potter muže, jenž se dopouští násilí na ženě: „Je krásná kromě těch chvil, kdy říká ‚ne‘ nebo se vzpírá.“ Ke skutečnému vzepření ale dochází v druhé části písně, kdy se individuální misogynie z první sloky transformuje v politiku nynější vlády USA, která spoluutváří sociokulturní klima v zemi. Potter kritizuje tendenci zaklínat se americkou vlajkou jako falešný patriotismus a prezidentu Trumpovi – „zkurvenýmu násilníkovi“ – bojovně vzkazuje, že on a všechno, co reprezentuje, nakonec stejně prohrají, protože „nás je víc“.

Výzva k pozitivní rebelii

Shawna Potter založila v Baltimoru pobočku organizace Hollaback!, která se věnuje obětem sexuálního obtěžování a snaží se v této otázce o osvětu. To se promítá i do úsilí War on Women – booklet nového alba obsahuje odkazy na spoustu organizací zabývajících se právy žen, dětí a LGBT komunity a zároveň je koncipován jako jakási malá učebnice pro studenty. Videoklipy ke skladbám z předchozí desky byly mnohdy využívány jako podněty k diskusi na středních a vysokých školách, proto je text každé písně na *Capture the Flag* doplněn o komentáře a citace poskytující širší kontext, a také o několik otázek, které otevírají debatu. Posluchači tak nemají jen konzumovat mobilizační slogany, ale doslova jsou vyzýváni k jejich kritickému čtení, což je praxe, která v hardcore punku příliš často k vidění nebývá.

Název skupiny neodkazuje pouze k legislativním snahám některých republikánů omezit ženská práva v otázkách antikoncepce a potratů, případně redefinovat akt znásilnění či sexuálního obtěžování. Poukazuje i na mentální energii, kterou řada žen musí vynaložit, aby se vyhnuly eventuálním konfliktům, a je jedno, jestli na chodníku nebo na punkrockovém festivalu.

V písni YDTMHTL (You Don't Tell Me How to Live), která je věnována všem čtrnáctiletým a v níž hostuje Kathleen Hanna z Bikini Kill, jedné ze zakládajících kapel hnutí Riot Grrrl, jsou mladí vyzýváni k pozitivní rebelii a k tomu, aby si vážili sami sebe. Text do jisté míry reflektuje i zesměšňování mladých dívek ze strany veřejně známých mužů ve středních letech – na sociálních sítích mají posty o „čtrnáctiletých nanynkách s jejich blogísky a make up tutorialy“ většinou univerzální úspěch. Výsměch je ale ještě ta lepší varianta, daleko horší případ představují vlivní lidé typu Jordana Petersona. Kanadský klinický psycholog a oblíbený youtuber s miliony příznivců nemá například problém vysvětlovat násilí sexuální frustrovaných mužů dívčí necitlivostí. „Mlčení je dar,“ zpívá Shawna Potter ve stejnojmenné skladbě. Je dobře, že nám ho upírá.

Autor je publicista a překladatel.

War on Women: Capture the Flag. Bridge 9 Records 2018.



Vokální projev Shawny Potter dává písním ráz malých performancí. Foto Jim Leatherman

There is no wave, only the sea

Syntezátorová psychedelie na labelu Holodeck Records

Austinské vydavatelství Holodeck Records se zaměřuje na temnou psychedelii, dark wave, elektronickou taneční hudbu i ambient a etablovalo se jako základna lokální syntezátorové scény. K ní patří například i skupina Survive, která vytvořila soundtrack k seriálu *Stranger Things*. Dosavadní činnost labelu shrnuje kompilace Holodeck Vision One.

MARTIN BLAŽÍČEK



Marie Davidson. Foto folkwisdom.net

Dubnové oznámení Mezinárodní federace nahrávacího průmyslu (IFIP) o budoucnosti hudby působí nadějně: zisky z prodeje hudby formou streamování začaly po dlouhé době růst. Co se však skrývá za neúnosně protahovanou agónií CD a fyzických nosičů vůbec? I když se velké nahrávací společnosti usilovně snaží o získání nadvlády nad trhem streamování hudby, je stále jasnější, že budoucnost bude patřit menším lokálním projektům, jež ovšem mohou díky internetu mít i globální dopad. Příkladem takové subkultury je texaské vydavatelství Holodeck Records, založené v roce 2012 jako domácí label několika přízněných skupin se zájmem o synthpop, psychedelii a kytarový rock. V konzervativním Austinu by ještě před pár lety hledal zajímavou hudební scénu asi málokdo. Mezitím zde však vznikla komunita lokálních producentů, hudebníků, konstruktérů-entuziastů a experimentátorů, podílejících se na provozu malých a často se proměňujících klubů i „synthnerdských“ obchodů, jako je Switched On.

Jako v seriálu

Zakladatelé labelu Adam Jones, Amber Goers, Justin Goers a Neil Lord původně zamýšleli využít značku Holodeck jen pro spřátelené skupiny, mezi něž patří Survive, Troller, Thousand Foot Whale Claw nebo Future Museums a dále téměř desítku různých fúzí a sólových projektů. Ačkoliv jejich tvorba v mnohém zapadá do kolonky vaporwave (viz A2 č. 4/2015), inspirační zdroje jsou mnohem rozmanitější. Holodeck se totiž profiluje tak trochu i jako retrovydavatelství se zájmem o psychedelii a syntezátory, nemá ale žádný výrazný narativ – nenajdeme strhující příběhy jeho zakladatelů ani exotické popisy prostředí, v němž hudba vzniká. Jednoduše jde o hudbu lidí, kteří mají rádi analogové syntezátory a kombinují je se současnými postupy. Nejde tu o nostalgii po zvuku devadesátých let ani o další reinkarnaci silové elektroniky. Spíše se zdá, že projekty sdružené kolem labelu navazují na starší tradici z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy se syntezátor stal emblematickým znakem novodobého šamanismu a psychedelické kultury. Připomeňme aspoň jména jako Delia Derbyshire, Tangerine Dream

nebo Silver Apples. Z téže doby ale pocházejí i početné videosyntezátorové experimenty, z nichž těží mnoho dnešních videoklipů.

Z uvedeného historického bodu lze vykročit k mnoha nečekaným žánrovým fúzím. Výše zmínění Survive tak na nahrávce *HD015* (2012) vytvořili dystopický kosmický ambient s prvky italo diska, díky čemuž se jejich druhá deska uplatnila jako soundtrack seriálu *Stranger Things* (2016). Pestřejším způsobem se syntezátorovým zvukem pracuje skupina Troller, která balancuje na hraně metalu a darksynth ambientu se zasněným, leč naléhavým ženským vokálem a atmosférou místy připomínající legendární soundtrack *Twin Peaks*. Jak ale napovídá už obal druhého alba *Graphic* (2016), spíše než k estetice zasněného popu přitom skupina míří k podivné kombinaci neogotiky, čaroděnictví a BDSM, které se v její produkci spojuje v provokativní celek plný vnitřních tenzí, emotivních zvratů a naléhavých melodických vyústění.

Snění na smetišti

Katalog Holodeck Records obsahuje i řadu čistě puristických syntezátorových alb, jako jsou kosmické vize projektu Future Museums (*Rosewater Ceremony*, 2018), temný ambient Samantha Glasse (*Preparation for a Spot in the World*, 2016) nebo vcelku pozitivní zasněné nahrávky synthpopové *Symbols* (*Online Architecture*, 2014) a Michaela C. Sharpa (*Never Enough Time*, 2017).

Za pozornost však stojí zejména dvě alba patřící spíše k posttaneční hudbě. Prvním z nich je deska Marie Davidson *Un Autre Voyage* (2015). Tato její poslední nahrávka předtím, než se stala královnou alternativního minimal techna, je zvláštní kombinací mluveného slova a chytlavých syntezátorových melodií a rytmů, která na první poslech může působit trochu vykonstruovaně, napjatá atmosféra a zajímavé intuitivní zvukové postupy však svádějí k opakovanému poslechu. Umělkyně dokáže být ve svém sdělení velmi naléhavá, ale k elektronickému zvuku přistupuje s bezelstností a téměř naivní přímočarostí.

Asi nejpozoruhodnější položkou v letošních edicích Holodecku je eponymní nahrávka

projektu Lachane, která posouvá koncepci posttaneční hudby za dosud známé hranice a možná má i potenciál stát se ikonickým albem celé subkultury. Rytmicky Lachane vycházejí z trapu a dubstepu, kromě toho přiznávají i zálibu v hip hopu. Nad tímto komplikovaným základem se volně vznášejí kytarové a syntezátorové plochy společně s vokály Melissy Cha, mimo jiné výtvarnice a autorky mnoha videoklipů Holodecku. Nejpozoruhodnější na Lachane je kombinace poměrně úderné taneční rytmiky s lo-fi perkusemi a vokálním zkreslením na hranici digitálně překomprimovaných zvuků. Tento instrumentář digitální rozpadlosti občas doplňuje zpomalované nebo scratchované nahrávky hlasů. K bizarnosti výrazu přispívá i značně nevyrovnaný mix, ve kterém není kladen důraz na rytmus a který až iracionálně přechází mezi rytmickými akcenty, zvukovými efekty a vokály. Ve výsledku působí Lachane sice podobně snovým způsobem jako před mnoha lety triphopová Portishead, avšak tento sen se odehrává na smetišti soudobých technologií, v jakémsi zvukovém odpadu. Přesto jde o kompaktní a působivou taneční hudbu, která v sobě spojuje atmosférickou jednoduchost a pozoruhodnou komplikovanost nečekaných zvukových poloh.

Vize jedna

Budoucí produkce Holodeck Records se dle aktuálních rozhovorů se zakládajícími členy vydavatelství po mnoha letech v podstatě undergroundové existence začne více orientovat na mezinárodní kontext syntezátorové a elektronické hudby. Letošní třicetitracková kompilace *Holodeck Vision One* tak pravděpodobně uzavírá období, kdy vydavatelství tvořilo silnou platformu pro místní komunitní scénu, kterou dokázalo prosadit i v mezinárodním měřítku – zejména zásluhou interpretů, jako jsou Survive nebo hostující Marie Davidson. Přesto je důležité připomenout, že ty opravdu nejzajímavější věci se obvykle dějí v místech, kde nejsou zcela očekávané, a že ledacos z toho, co se zblízka zdá podivné či provinční, se v kosmopolitním měřítku ukazuje jako nečekaně atraktivní.

Autor je mediální umělec a pedagog FAMU.

Pravdivé lži

Spiritualita bývá obvykle spojována s metafyzickým a esencialistickým chápáním světa. Čínský umělec Timur Si-Qin se ale pokouší ukázat, že východní filosofie taoismu a buddhismu se esencialismu vzepřely dávno před jeho moderní kritikou a že jsou v souladu s požadavky nových materialismů i současného umění.

TIMUR SI-QIN



Timur Si-Qin: Axe Effect na výstavě Speculations on Anonymous Materials, 2013. Foto Achim Hatzius

Forma je prázdnota, prázdnota je forma. Prázdnota se neliší od formy, forma se neliší od prázdnoty. Každá forma je prázdná, každá prázdnota je forma.

Sútra srdce

Motivací pro moji práci je určitý typ sekularismu, který se nerodí z apatie nebo neschopnosti užasnout nad světem, ale spíše z přesvědčení, že život – který je sám o sobě docela nepravděpodobným stavem – je posvátný, a nepotřebuje tak být devalvován vírou ve věci, které neexistují.

Stín průměrné zebry

Nereflektovaná víra v pojmy a esence může explodovat celým gejírem problémů. Rasový a genderový esencialismus například vede k rasismu a sexismu. Rasa je pro rasistu neměnnou vlastností definující identitu člověka; pro sexistu představuje gender neměnnou realitu, opírající se o sadu esenciálních charakteristik. Ve skutečnosti jsou ale gender i rasa jen dočasnou a porézní akumulací různých vlastností a způsobů jednání. Navzdory populárním domněnkám o spojitosti mezi rasismem a evoluční teorií to byl právě Charles Darwin, kdo osvobodil západní myšlení od dlouhotrvající představy o rase jako čemsi neměnném. Slovy filosofa Manuela DeLandy: „Okamžiku, kdy se před šedesáti lety spojily Darwinovy ideje o přirozeném výběru a Mendelovy úvahy o dynamice genetické dědičnosti, znamenal konec nadvlády aristotelského paradigmatu. Bylo najednou jasné, že neexistuje nic takového jako předem daná idea ‚zebritosti‘. Každá z konkrétních vlastností (maskování, rychlost běhu atd.), které se spojily v určitém zvířeti, je výsledkem adaptace.“ A jak DeLanda dodává, tyto vlastnosti by zvířata „také docela dobře mít nemusela, pokud by se dějiny těchto druhů odvíjely jinak. Pro teoretiky populací je tak skutečností jenom změna a variace a ideální typ (tedy průměrná zebra) představuje pouhý stín.“

Pojem „zebra“ z tohoto hlediska neodkazuje k žádnému věčnému nebo transcendentnímu významu, a to samé platí i o jakýchkoli jiných pojmech. Rapper Lil B to pochopil,

když v roce 2011 pojmenoval své album *I'm Gay*. Kombinováním významů a nahodilým užíváním slov ve službách abstraktní kompozice se stal průkopníkem hiphopové odnože, která využívá variabilitu jazyka až do krajnosti. Rapperovo rozhodnutí pojmenovat album *I'm Gay* nemělo znamenat nějaký coming out ve věci sexuální orientace. Spíše k němu vedlo pochopení, že slova nenesou žádný bytostný význam a jako taková mohou být překódována a používána nesprávně. Naneštěstí se kvůli tomu Lil B stal terčem tvrdé homofobní kritiky, následně od deteritorializujícího potenciálu, jež měl název jeho alba, upustil, a desce nakonec dal podtitul „I'm Happy“, čímž rezignoval před nenávistí a etablovaným vztahem mezi znakem a označovaným, na němž taková nenávist stojí.

Hra s otevřeným koncem

Nicméně už dávno před Darwinem a rapperem Lil B odmítaly esencialismus východní filosofie buddhismu a taoismu: „Prázdnota neznámá nicotu, spíše to, že všechny věci postrádají svou vnitřní podstatu, objektivitu, identitu nebo vztah k nějakému znaku. Nepřítomnost takové esence nebo substance neznámá, že neexistují, ale pouze to, že jsou skrz naskrz relativní.“ Nebo ještě jasněji: „Tao, které může být sděleno, není skutečné Tao. Jméno, které může být jmenováno, není skutečné Jméno. Nepojmenovatelné je věčnou realitou.“ Východní filosofie tvrdí, že poznání a přijetí skutečné povahy reality – jakožto dynamické, nahodilé a bez věčných esencí – je nezbytné pro dosažení skutečné svobody. Představa stálé identity čehokoliv je jen fikcí, a to včetně okolností našich životů a myšlenek. Buddhisté a taoisté dávno pochopili, že život je hra s otevřeným koncem.

Pokud se z této perspektivy podíváme na umění nebo fotografii, zjistíme, že otázka po podstatě daného média je stejně nesmyslná jako otázka po ideji zebry. Fixovaná a stabilní identita v konečném důsledku neexistuje. Rejstřík pojmu „fotografie“ představuje akumulaci procesů a technologií založených na simulaci lidského oka, nicméně – stejně jako lidské oko – není tímto svým původem nijak limitován (viz pojem exaptace neboli taková adaptace

daného evolučně vyvinutého znaku, která se odchyluje od své původní funkce). Ostatně i běžná fotografie infračerveného světelného spektra může sloužit jako příklad toho, že se kamera vyvinula za hranice možností lidského oka, přičemž v rámci současné digitální fotografie už dochází k vývoji, který se od původních funkcí lidského oka vzdaluje k nepoznání.

Pole nových asociací

Odmítnutí esencialismu zároveň vede k odmítnutí přesprávně etymologického přístupu k výtvarné tvorbě a chápání umění. To, že nějaký pojem ve staré řečtině říkal něco jiného než dnes, ještě neznámá, že je tento význam nějak homeopaticky přítomen v pojmu současném. Skutečně svobodná tvorba vychází z vědomí, že na chladných a minimalistických kovových sochách není nic bytostně maskulinního, a stejně tak není nic bytostně femininního na delikátně pastelových performancích. Na mužích není nic bytostně maskulinního a na ženách není nic bytostně femininního.

Má vlastní tvorba je do velké míry poháněna právě takovým odmítnutím esencialismu. Jedním z důvodů, proč využívám komerční fotografii (a to především takovou, která se využívá v marketingu a pro masovou distribuci), je můj zájem o rozvolnění strukturální moci asociací. Taková díla jsou často dezinterpretována a esencializována jako objekty reprezentující „kapitalismus“, který sám o sobě představuje zvěčnělý znak označující antagonistické a heterogenní procesy. Podobně „rasa“ pro některé znamená esencializovanou sérii obrazů, na jejímž základě jsou vyloučeny obrazy jiné. V umění esencializace spojená s vyloučením často vede k preferování starých materiálů, protože obrazy ze současného světa jsou předsudečně chápány jako hříšné a nebezpečné. Vždycky jsem cítil, že toto nepochopení se zakládá na přílišném zdůrazňování moci obrazů. Jejich vlastnosti a možnosti však mohou být využívány úplně jinak, a to právě díky tomu, že postrádají inherentní identitu. Pokud znak osvobodíme od označovaného, otevřeme tím pole nových asociací. Taková destabilizace vztahu mezi znakem a označovaným má deteritorializující efekt, nezbytný pro tvorbu nových významů.

Spiritualita nového materialismu

Nutnost materialismu

Na jedné straně tento spirituálně motivovaný sekularismus odmítá esence, na straně druhé afirmuje realitu imanentní existence. Bere závazky filosofického realismu a materialismu za své a akceptuje, že existuje na mysli nezávislá realita, která překračuje fenomenologickou zkušenost jednotlivce. V rámci umělecké kritiky je dnes materialismus často chápán jako redukcionistický a příliš racionální přístup ke světu, postrádající citlivost k jemným a iracionálním jiskrák, které jsou nezbytné pro tvorbu uměleckého díla. To ale neznamená, že by odmítal subjektivní stránku všech jevů, spíše ji dává do kontextu. Slovy Leviho Bryanta: „To, oč běží v nových materialismech a některých spekulativních realismech, není nějaký staronový pokus o upřednostnění vědy před významem, ale snaha obrátit pozornost k materiálním dimenzím našich životů. Materialita není fenomenalita, živá zkušenost, význam nebo text, ačkoliv může mít vliv na cokoli z toho, ale cosi s vlastní dynamikou a silou. Potřebujeme

formulovat teorii, která něco takového dokáže pojmut a bude odolávat svodům považovat všechno za texty, významy nebo korelaty intencí.“

Zajímavou otázkou tedy je, co je dnes na fotografii ještě reálné, když může být vytvořena digitálně nebo upravena ve Photoshopu. V roce 2005 bylo součástí katalogu IKEA malé renderované dřevěné křeslo. Byl to výsledek roční práce tří grafiků. Přítomnost tohoto křesla v katalogu chtěla testovat, jestli si zákazníci rozdíl mezi fotografií a renderovaným obrázkem všimnou. Očividně nikdo nic nepoznal, protože od té doby se podíl těchto objektů v katalozích IKEA rapidně zvyšoval: v roce 2014 už bylo 75 procent obrázků renderovaných. Rychlý skok od fotografie k renderovanému obrazu byl motivován ekonomickými důvody. IKEA totiž přizpůsobuje své katalogy lokálním podmínkám a vkusu, takže existuje více variant téže kuchyně, třeba ve světlém nebo tmavém provedení. Takové malé změny je najednou možné znázornit na obrazovce

daleko efektivněji (příčemž současné technologie už dokážou vytvořit digitální obraz, který je k nerozeznání od tradiční fotografie), a výrobní náklady se tak daří významně snižovat.

Realita a simulace

S přihlédnutím k těmto výdobytkům můžeme dojít k závěru, že fotografie už nepředstavuje záznam reality jako takové – a v jistých kontextech to je pravda. Nicméně efektivita fotografie a digitálního obrazu nám dláždí cestu k hlubšímu filosofickému vhledu – o existenci vnímané reality. Důvod, proč dokážou katalogy IKEA přesvědčit zákazníky, že zobrazované produkty jsou skutečné, spočívá v tom, že existuje společný způsob, jak lidé vnímají vnější svět. A právě tento způsob vnímání může být s větší či menší přesností simulován. Na simulaci je zajímavý fakt, že je tu vždy něco, co může být simulováno, což zároveň znamená, že se všechny simulace – bez ohledu na svou věrohodnost – nakonec vztahují k realitě. Nebo, jak by řekl DeLanda, prostor možností

simulovaných obrazů se překrývá s prostorem možností vnímání.

Důvod, proč neefektivnější marketing funguje tak, jak funguje, odvisí od faktu, že komerční zájmy vedou k přijetí realistického modelu světa. Tedy k optimalizování svých sdělení v souladu se způsobem vnímání zákazníků. Investice do psychologických výzkumů vnímání se vyplácí, a realistický model tak odsouvá výtvarné umění (alespoň co do míry publicity a disponibilních zdrojů) na druhou kolej. To neznamená, že by snad výtvarné umění mělo konkurovat komerčním výjevům nebo dělat něco jinak než doposud. Ostatně umění ve své idealizované formě není ničím jiným než průzkumem možností jednotlivých sfér našeho světa. Filosofický realismus ukazuje nové cesty k poznání, jež nám může pomoci odzbrojit staré vizuální formy a umožnit konstruovat formy nové.

Autor je umělec.

Z anglického originálu **True Lies** (Texte zur Kunst č. 99/2015) přeložil **Martin Vrba**.

Krása v banalitě techniky

Vidět obrazy, na kterých je něco konkrétního a jasně rozpoznatelného, nad čím nemusíme dlouze přemýšlet, k čemu si nemusíme dohledávat nejružnější kontexty a co je navíc vysoce estetizované, je v současnosti vzácné. Výtvarné umění směřuje ke stále větší intelektualizaci. Jakou pozici vůči tomto trendu zaujímá výstava Mata Collishawa?

JAROSLAV TVRDOŇ

Mat Collishaw sice patří ke skupině Young British Artists, ale žádný mladík to už není – narodil se v roce 1966. Na jeho dílo, které bylo pro výstavu *Standing Water* v Galerii Rudolfinum vybráno až na několik málo výjimek jako průřez posledními přibližně deseti lety, se můžeme dívat jako na tvorbu zralého umělce. A když se dále ohlédneme do jeho minulosti, zjistíme, že je to dílo navíc tematicky dosti konzistentní. Zato technologie, které Collishaw využívá, se mění neustále. Umělec s nimi ovšem drží krok a právě nástroje techniky jsou jeho hlavními výrazovými prostředky, bez nichž by realizace jeho děl nebyla myslitelná. Téma přitom zůstává jediné: krása podávající si ruce se smrtí.

Jaké jsou tedy ony technické prostředky, často vyvolávající emoce založené na hře kontrastů mezi krásou a smrtí (ve všech možných a představitelných podobách, od hnití matérie po hnití intelektuální), a jak se je daří Collishawovi využívat? Jsou zobrazená témata něčím víc než jen symboly emocí?

Žasnutí nad formou

Pokud bychom přenesli v reprodukci jedno z Collishawových děl kupříkladu na plakát k jeho pražské výstavě, jak se to ostatně stalo, připomínal by nám motiv na plakátu klasickou malbu olejem na plátno. Avšak připomínka je tím jediným, čeho se v této souvislosti na výstavě dočkáme. Collishaw totiž obrazy a klasickou malbu pouze simuluje – ve skutečnosti před námi pomoci fotoreprodukce, která je na mimořádně vysoké úrovni (autor

používá vždy nejmodernější a nejdokonalejší techniky), vytváří iluzi, kterou ještě podporuje užití klasických obrazových rámců a tradiční zobrazovaná témata, jako jsou zátiší sestavená z jídel, která si přáli odsouzení na smrt, nebo uvádající krásu motýlů. Dalším umělcovým nástrojem je projektor, který obrazy promítá na plátno (na pixely se rozpadající Baconův portrét papeže Innocence X.) nebo na fólii, na níž se obraz odráží. To mu umožňuje dostat do obrazu pohyb. Proč však ukazuje zrovna papeže? Aby předvedl technickou zručnost?

Z čistě estetické perspektivy se jedná o dokonale působivé obrazy. Avšak nelze se ubránit dojmu jisté prázdnoty, která ze vši té techniky na člověka dýchá. A to i v případě díla, ve kterém je Collishaw nejkonkrétnější a „nejangažovanější“, tedy v *Deliverance*: „Tragédie rukojmí v beslanské škole, která se odehrála počátkem září roku 2004, vystupuje z temnoty v inscenovaných útržcích vypjatých situací při pokusu o záchranu zadržených. Ostré záblesky jednotlivých

scén fosforeskují, pomalu zelenkavě vadnou a nenávratně mizí, aby se po chvíli znovu a ještě naléhavěji jako memento vrátily. Auto-romi se podařilo najít mimořádně účinný technologický postup, jak věrohodně zpřítomnit tragickou situaci, jak minulou událost přenést do současnosti, aniž by se ztrácel kontext situace i jeho emoční náboj,“ popisuje dílo kurátor výstavy Petr Nedoma na webu Galerie Rudolfinum. Emoční náboj dílo bezesporu má, ale žasnutí nad technickou dokonalostí jej podle mne ihned přehluší a zápětí přemýšlíme spíše nad způsobem, jakým bylo dílo provedeno, než nad utrpením rukojmích.

Jako v továrně

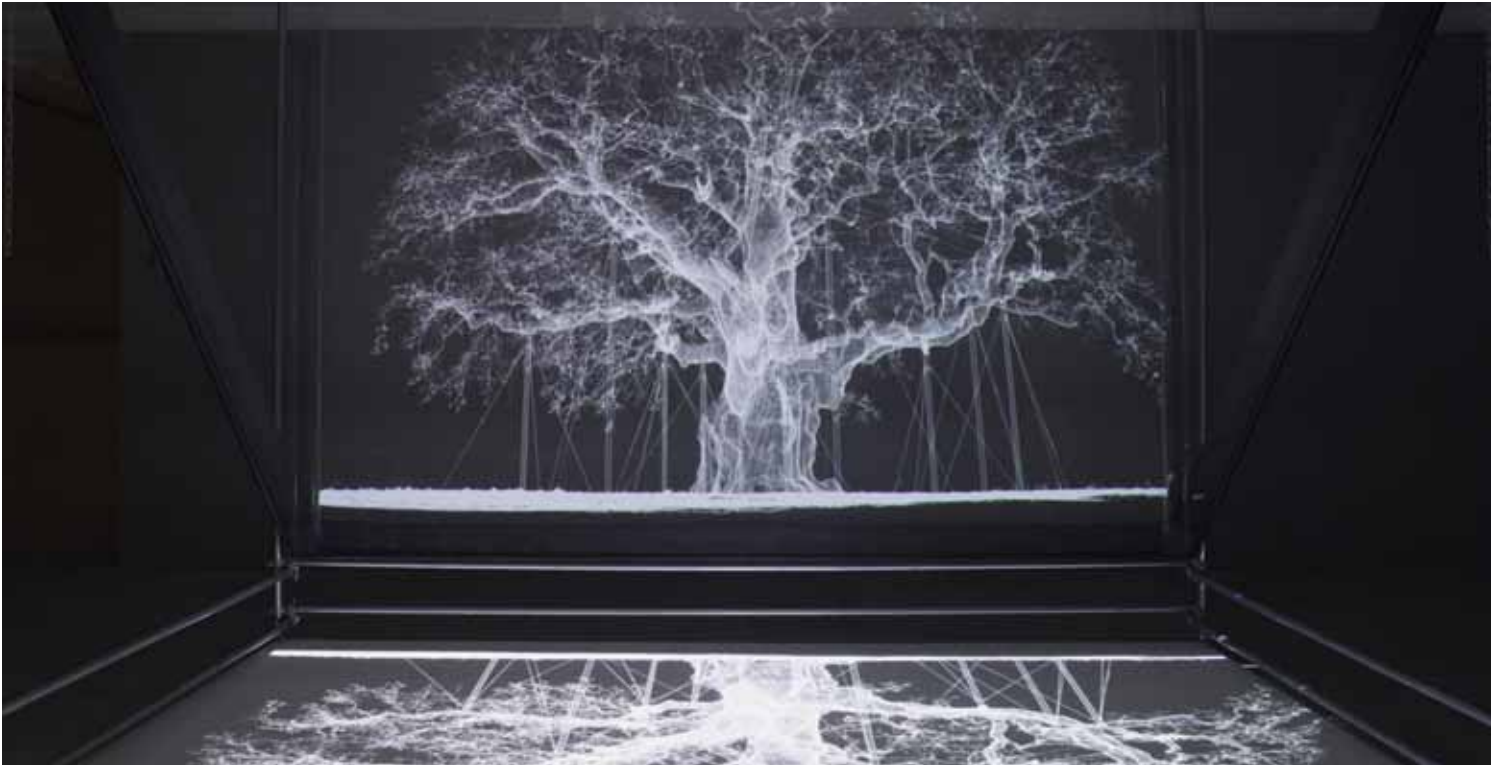
Collishawovo dílo jako by vznikalo především pro prezentaci techniky. Vrcholem a zároveň závěrem výstavy je jakýsi sochařský „kolotoč“, nazvaný *All Things Fall*, který se po roztocení změní v pohyblivou scénu zabíjení nevinňátek. I zde se však soustředíme více na dokonale provedený trik než na cokoli jiného. A stejně je tomu i u zrcadel série *Black*

Mirror, ve kterých se promítají rozpohybované Caravaggiovy obrazy, zasazené do opulentních černých muránských rámců.

Oproti klasické výstavě maleb je tu ještě jeden podstatný rozdíl: v galerii to kvůli zapojeným harddiskům a projektorům hučí jako v továrně a konstrukce díla *Albion* se klepe, čímž na sebe strhává nechtěnou pozornost. Pokud bylo cílem předvést, jak ve společnosti Apple rádi říkají, „state of the art“ techniky, pak se to dokonale povedlo. Ve většině krabiček, jež nám poskytují dojem vrcholné zábavy, se však nacházejí pouze bezbranné součástky a kabely – člověka v nich nenajdeme. Vnímat *Albion* jako symbol brexitu, jak jej autor sám vykládá, sice můžeme, ale najít někoho ochotného meditoval nad prázdnotou krásy zůstane pravděpodobně jen zbožným přáním, neboť zde technika zcela evidentně vítězí nad uměním.

Autor je nakladatel.

Mat Collishaw: Standing Water. Galerie Rudolfinum, Praha, 11. 4. – 8. 7. 2018.



Mat Collishaw: Albion, 2017. Foto Peter Mallet



Peruánská umělkyně Claudia Martínez Garay v sérii prací *The Parade* přezkoumává historii za pomoci vizuálních archivů metodou redukce plakátů a pamfletů, pocházejících z různých geografických a ideologických kontextů, na nejzákladnější formy, jež se skrývají v jejich kompozici. Výsledkem jsou schémata, jež lze naplnit jakoukoli ideologií. I když jsou však zdánlivě prázdná, stále nesou stopy modernismu. Vzájemně zaměnitelné abstraktní geometrické rámce stojí jeden vedle druhého a čekají na své budoucí politické využití. V kontrastu k tomu stojí přehlídka lidských a zvířecích symbolů reprezentujících skupiny, které se účastnily nejrozumnějších ozbrojených konfliktů: hadi Fašistické osy za druhé světové války, holohlavý orel Spojených států nebo černý panter stejnojmenné revoluční skupiny. Tyto symboly umělkyně vtahuje do krvavé bitvy.





Claudia Martínez Garay v současnosti vystavuje svá díla na trienále Songs of Sabotage v newyorském New Museu a připravuje výstavu pro dvanácté Šanghajské bienále s tématem „Proregres – umění ve věku historické ambivalence“.

To slovo na h

Nachází se literární horor v posmrtném stavu? Proč se mezi nakladateli, literárními kritiky i v akademické obci stalo toto „slovo na h“ něčím, co není radno použít? A měli bychom se o osud hororu obávat, když stále vychází tolik románů, které hrůzu vyvolají mnohem spolehlivěji?

JOHN GLOVER

Myšlenka, že publikování hororových románů prochází cyklem rozkvětu a úpadku, je mezi lidmi, kteří se na poli tohoto žánru pohybují, poměrně rozšířená – souhlasí s ní spisovatelé, čtenáři, nakladatelé i kritici. Vzhledem k historickému vzestupu a vymizení gotických či šestákových románů nebo obecně braku i vzhledem k rozkvětu hororu mezi lety 1970 a 1995 není těžké pochopit, proč tento pohled přetrvává. Čtenáři a fanoušci žánru říkávají, že výše jmenované žánrové formy jsou jen různé podoby stejné věci. Ačkoli je to pravda v tom smyslu, že určitý výběr témat a jazykových prostředků se po desetiletí nemění, stále častěji narážím na otázku, zda horor přežije jako označení té literatury, kterou si pod tímto pojmem většina z nás dnes představí – ať už jde o *Drákulu* (1897, česky 1919), *Psycho* (1959, česky 1995) nebo *The Drowning Girl* (Topící se dívka, 2012).

Kdyby nebylo internetu a jeho schopnosti udržovat žánrové komunity a uchovávat obsah, pojem „horor“ by dnes k popisu žánru patrně už nikdo nepoužíval. Současný stav vyvolává dojem, že se nacházíme mezi dvěma vlnami literární produkce, již by šlo oprávněně označovat za „horor“, která se však podobá gotickým románům a braku ve stejné míře, jako se od nich liší. Jedna z těchto vln je v podstatě dlouhým dozníváním posledního boomu, zatímco ta druhá představuje novou formaci, jež vznikla z inspirace beletrií, z pozornosti zaměřené na sociokulturní oblasti a ze zájmu o historii žánru.

Hlava plná duchů

Jedním z neúspěšnějších hororových románů posledních let je *A Head Full of Ghosts* (Hlava plná duchů, 2015) Paula Tremblayho. Této ukázce literárního umu nechybí zvládnutý styl ani pečlivě dávkované napětí. Sledujeme případ rodiny, která se uprostřed zájmu médií snaží o záchranu dcery, u níž vzniklo podezření, že je posedlá. Román nepochybně spadá do žánru hororu – inspiruje se *Exorcistou* (1971, česky 1992) a reflexivní úzkostí *Vřískotu* (1996), objevuje se v něm vypravěčská sebejistota vycházející z reality TV a sociálních médií a kniha pohodlně dostojí literárním nárokům táhnoucím se dějinami žánrového narativu. Látka knihy je utkána z rozhovorů mezi protagonistkou a jejím literárním dokumentaristou probíhajících ex post a blogových příspěvků analyzujících neúspěšný dokument natočený během událostí, o nichž kniha vypráví. Román lehce přeskakuje mezi expozicí, vzpomínkami a introspekci. Právě tato vrstevnatost byla hlavním důvodem úspěchu knihy. V jedné z recenzí bylo dílo pochváleno, že „chytrým způsobem odkrývá, jak masmédia, internet a popkultura poupravují naši běžnou zkušenost s primárním lidským pudem, strachem“.

Podle čeho dalšího lze soudit, že je *Hlava plná duchů* hororový román? Především byla nominována na Cenu Brama Stokera, udělovanou Asociací spisovatelů hororu za vynikající úspěch v novelistice. Dále uživatelé čtenářské sociální sítě Goodreads označovali román nejčastěji jako „horor“. A konečně sám Stephen King o něm prohlásil: „Mne vyděsil k smrti – a mě není zrovna snadné vyděsit.“ Ceny, čtenáři a vlivné osobnosti se shodují, že tento román patří do oblasti hororu.

Knih vyšla u Williama Morrowa, nakladatelství skupiny HarperCollins. Přestože však byl její výrazný ohlas příčinou radosti mezi autory hororu, kteří usilují o úspěch u široké publika, nakladatelství se při popisu románu slovu na „h“ vyhnulo, ačkoli běžně publikuje díla, které za horory označuje. Co to však znamená, když román uspěje v rámci žánru, do něhož ho jeho nakladatel nechce zařadit?

Žánry se dostávají do módy a zase z ní vycházejí a přitom se mění jejich povaha.

Čtvrtstoletí po hororovém boomu by se dalo očekávat znovuzrození žánru v nové podobě. Částečně k tomu došlo v podobě zombie fikce, temné young adult literatury a jiných děsuplných románů, které se z různých důvodů schovávají za odlišnými nálepkami. Jenže zároveň k tomu vlastně nedošlo, protože značný počet lidí „horory“ stále píše, čte a mluví o „hororu“. Na tomto místě opustím případovou studii Paula Tremblayho, ale je asi namístě dodat, že se nachází v dobré společnosti dalších současných autorů, kteří rovněž existují i neexistují podobně jako Schrödingerova kočka – autory hororu totiž jsou i nejsou zároveň.

Období hojnosti

Co je na hororu z období začínajícího kolem roku 1970 a končícího v polovině devadesátých let tak výrazného? Se začátkem hororového boomu byly spojovány různé knihy: *Rosemary má dítěátko* (1967, česky 1976), už zmíněný *Exorcista* nebo *Carrie* (1974, česky 1992). Všechny mohou být oprávněně označeny za milníky žánru. Kromě toho se ve vymezené době pochopitelně na trhu objevovaly různé kratší hororové příběhy, ať už v časopisech pro muže nebo fantasy či sci-fi antologiích, které sem tam otiskly i horor.

Těžší je zodpovědět otázku, kdy přesně se objevila postava „autora“ nebo „spisovatele“ hororu. Ačkoli hororové příběhy psalo mnoho autorů dávno před rokem 1970, pojem autora, který by byl vydělen z množiny ostatních adjektivem hororový, nebyl běžný. Nechci tvrdit, že nikdo sám sebe neoznačil před nějakým konkrétním datem za spisovatele hororu, protože by to vyžadovalo vyčerpávající rešerše, aby se dokázala celkem marginální skutečnost. Je však pozoruhodné, že MLA International Bibliography, WorldCat ani Google Books neobsahují prakticky žádné zmínky o „spisovateli hororu“ nebo „autorovi hororu“ před rokem 1960 a téměř žádné před rokem 1970. Žádný z těchto zdrojů není neproblematický, ale vzhledem k tomu, jak dlouho existuje hororová literatura, mi připadá zajímavé, že autoři hororu donedávna chyběli. Teprve od pozdních sedmdesátých let tato myšlenka přitahuje pozornost, což se časově shoduje s nástupem postmoderny v USA, následným rozšířením hororového kánonu a úspěchem hororové fantastiky na masovém trhu.

Ke konci boomu se vyjádřilo mnoho spisovatelů, redaktorů a editorů antologií, ať šlo o ukončení nakladatelství Zebra Books nebo o problematiku upírské fantastiky, a sám nemám potřebu v tom pokračovat. Vědecké bádání v této oblasti je však dosud omezené. Nejlepší studií o rozkvětu hororu jako specifickém fenoménu, která byla zatím publikována, je příspěvek Steffena Hantkeho z roku 2008 zaměřený na nakladatelství Dell's Abyss a pojednávající o úpadku literárního hororu v devadesátých letech. Díky tomu, že si pro svou práci zvolil nakladatelství, které se z dobové produkce vymykalo, protože publikovalo množství autorek, jež se vyhýbaly démonické tematice, Hantke antipoval obavy a spory, které se v posledních letech projevíly s větší rezonancí než kdykoli předtím.

Smrt marketingového produktu?

V eseji založené na projevu, který přednesl roku 1998 na banketu Cen Brama Stokera, hovořil spisovatel Douglas E. Winter o dlouhé éře mezi vzestupem a pádem literárního hororu a o tom, že knihy autorů jako William Peter Blatty nebo Jack Williamson pod tímto označením nevycházejí. Jejich díla označoval za „progresivní formu beletrie, která se snaží odpovídat na obavy a úzkosti své doby“ a prohlašoval, že „nejsme svědky ‚smrti

hororu‘, ale smrti krátkodobého marketingového konstruktu, který, i když nesl název ‚horor‘, představoval jen odbočku v historii literatury“.

Můžeme však opravdu označit za „krátkodobou“ intenzivní literární produktivitu, která trvala přinejmenším čtvrt století? Neřekl bych. Celá věc se stane ještě problematičtější, pokud budeme souhlasit s tím, že existují jasné rozdíly mezi gotickými příběhy, viktoriánskými duchařskými povídkami, brakem, fikcí Richarda Mathesona a Shirley Jacksonové a podobně. Říct, že je to „všechno horor“, mi dává aspoň trochu smysl coby čtenáři – šlo by o hrubé označení toho, co v knihách hledám. Do určité míry toto pojetí podporují publikace, jako je *Readers' Advisory Guide to Horror* (Čtenářův průvodce hororem, 2012) od Becky Siegelové Spratfordové, abych jmenoval jeden z nástrojů pomáhajících knihovníkům porozumět žánru a doporučovat čtenářům hledajícím „něco ke čtení“ právě to, co chtějí. Totéž platí o přehledech, jako je *Horror Fiction* (Hororová fantastika, 2005) Giny Wiskerové, která namísto analýzy předkládá vyčerpávající faktické informace o vývoji strašidelné literatury v jejích různých stadiích. Užitečné kategorie sloužící obecnějšímu porozumění ovšem nutně nemusí být nejlepším návodem na periodizaci žánru.

Lidé hororu

Významným obratem v době hororového boomu bylo vytvoření profesionální organizace věnované psaní hororů. Asociace spisovatelů hororu se poprvé sešla v roce 1985. Příběh jejího založení je zdokumentován na mnoha místech, ale načasování jejího vzniku si zaslouží pozornost. Jen několik let poté, co část literárního trhu zaměřená na horory skočila na lep dalším populárním žánrům, jako jsou fantasy, sci-fi, romantické či mysteriózní romány, trh začal upadat. Nestalo se tak ze dne na den a nedošlo k úplnému úpadku, ale čerstvě založená skupina profesionálů v oblasti hororu tím byla do určité míry zbavena své nově nabyté profese. Jména jako Ellen Datlowová, Stephen King, Anne Riceová nebo Peter Straub se sice etablovala, ale bezpočtu dalších autorů změnilo žánr, přešli k jinému typu psaní a pole hororu opustili.

Další vývoj se dal v mnoha ohledech očekávat. Spisovatelé, kteří chtěli psát fikci, jejímž smyslem je vyvolat strach, našli dvě skrytá zákoutí, kde se tomu mohli nadále věnovat. Někteří oslovili malá nakladatelství a vydali se na knižní trhy nabízející výrazně menší honoráře. Jiní našli nadšené publikum v jiných žánrech – především v temnějších odnožích thrilleru nebo fantasy. Zvláště v posledním desetiletí sledujeme vznik nových trhů s temnou fantastikou. Ceny Brama Stokera ani srazy World Horror ovšem masový trh nezničil. Ellen Datlowová a Terri Windlingová, které v roce 1988 zahájily svou sérii antologií *The Year's Best Fantasy and Horror* (Nejlepší fantasy a horor roku), ve své činnosti neustaly, ani když žánr upadal. Datlowová aktuálně sestavuje *The Best Horror of the Year* (Nejlepší horor roku), shrnující antologii, jejíž vydávání zahájila v roce 2009 po posledním svazku *Year's Best Fantasy and Horror*.

Mnoho lidí, kteří byli součástí boomu, spisovatelé, nakladatelé i čtenáři, zůstalo s hororem v kontaktu i v horších časech. Řada členů hororové komunity se i nadále připojovala na Usenet, navštěvovala tematická fóra a využívala různá sociální média k diskusím o dané problematice. I když bylo slovo „horor“ z velké části vymazáno z trhu, „lidé hororu“ drželi pospolu. A přestože pole literárního hororu někdy působilo jako jen velmi řídké osetí, nikdy nepřestalo existovat ani ono samo, ani komunita s ním spojená.

Život po životě literárního hororu



Bela Lugosi v Drákulovi, 1931. Foto Roman Freulich

Dvě vlny

Tvrdím, že existují dvě oddělené vlny hororu, které trvají do dneška. K té novější patří autoři jako Laird Barron, Stephen Graham Jones, Caitlín R. Kiernanová, John Langan, Livia Llewellynová, Nick Mamatas, Helen Marshalllová, Simon Strantzas nebo Paul Tremblay. Tito autoři jsou obecně silně ovlivněni kulturou klasického literárního nebo akademického stylu, jsou sociálně-politicky uvědomělí, což se přenáší do jejich tvorby, a příležitostně píší metafikční nebo jinak vysoce reflexivní příběhy, které se zabývají historií žánru.

Druhou vlnu, dlouhé dozrívání rozmachu, lze pozorovat ledaskde. Nakladatelé jako Centipede, Subterranean a Valancourt opět vydávají díla z doby rozkvětu žánru, někdy v reviodovaných či rozšířených verzích. Vznikají také pokračování či alternativní verze dekády starých románů, které mají dostatečný čtenářský potenciál k tomu, aby si nakladatelé mohli dovolit investovat do mnohdy opulentních vydání. Mimoto je díky internetu dnes oproti minulým desetiletím mnohem snazší ponořit se do memorabilií, zpráv fanoušků, fotografií a různých ohlédnutí za dobou rozmachu. Tato starost o zachování estetiky někdejšího boomeru nepochybně přispěla k úspěchu mnoha nedávných románů – vydaných velkými či malými nakladateli nebo autory samotnými.

Není to ale jen projev zbytnělé nostalgie? Nejsem si jistý. Každopádně se dnes uděluje v oblasti hororu více cen a zdá se dokonce, že se do žánrových setkání, ať už se jedná o World Horror, Readercon, NecronomiCon či Necon, zapojují značně rozdílné skupiny

autorů a subžánrů. Oblíbený *Nightmare Magazine* přináší pravidelný sloupek nazvaný The H-Word (Slovo na h), jehož obsahem bývá polemický komentář psaný autory napříč hororovým spektrem. Zapojení spisovatelů do sloupku, jehož název kdysi býval vtipem, snad svědčí o schopnosti žánru vyrovnávat se se změnami kontextu lépe než v minulosti.

Temné drama

Nedá moc práce najít fikci, která se hrdě hlásí k hororovým klasikám z dob rozkvětu. Také je snadné nalézt antologie, časopisy nebo romány, které se slovu na h vyhýbají, a přitom se na horor zaměřují. Obliba transmediálních fenoménů typu *The Walking Dead* (Živí mrtví, knižně od roku 2003, seriál od roku 2010) spadá do jisté míry právě do této oblasti – člověk stráví hodiny pročítáním recenzí a kritik, které vyprávění popisují jako „temné drama“ a podobně, než naráží na pojem, který se obejde bez adjektiv a ústupků – „horor“. Zda to odráží zášť vůči hororu, je těžké rozhodnout, minimálně to ale potvrzuje, že spousta lidí vnímá několik desítek let po období rozkvětu žánru jako užitečnější jiný termín.

Pokud se však dnes skutečně překrývají dvě vlny hororové literatury, dojde jednou k tomu, že opadnou? Můžeme mluvit o cyklické povaze žánrového pole ve světě, kde malá a internetová nakladatelství, Kindle a další prostředky budou udržovat horor při životě tak dlouho, dokud jsou tu zákazníci, kteří ho budou kupovat? Možná že se nenacházíme, jak mnozí tvrdí, v nějakém zlatém

věku nebo dočasném rozkvětu, ale spíše jsme vstoupili do setrvalého stavu, v němž nikdy nic není tak úplně mrtvé.

Kdybych měl vypíchnout nějaký náznak toho, že horor není v nejlepší kondici, mohl bych poukázat na změny v akademickém přístupu. Nedávná výzva k účasti na konferenci věnované „monster studies“ vůbec nepoužila slovo horor. Sekce hororové literatury Mezinárodní společnosti pro fantastiku v umění je menší než dříve – částečně proto, že někteří členové společnosti se rozhodli promluvit o předmětu bádání, který by mnozí neváhali zařadit do hororu, v jiných žánrových kontextech. Existence vědeckého výzkumu samozřejmě není předpokladem existence literatury, již se zabývá, je však součástí literárního ekosystému a má vliv na osud fikce poté, co opustí knihkupectví.

Horory se píší?

Před časem jsem se zúčastnil World Horror Convention, jež je jedním z hlavních setkání profesionálů v dané oblasti. Panelové diskuse byly zapálené, hovořilo se o trvajícím zájmu o žánr a probíraly se vážné otázky typu, co horor je či není a jaký by měl nebo neměl být. Budoucnost žánru vypadala nadějně.

Na druhou stranu během svého funkčního období ve správní radě společnosti James River Writers, což je prosperující literární organizace se sídlem ve střední Virginii, jsem nikdy nezaslechl, že by na akcích otevřených i spisovatelům young adult literatury nebo erotických a romantických románů

a dalších žánrů, které nejsou vždy vítány ve „vážených“ literárních kruzích, někdo zmínil horor. Když jsem před členy organizace nebo návštěvníky při těch příležitostech probíral, co píšou, a vyslovil slovo na h, plynulý rozhovor uvízl na mělčině. Jedna žena prohlásila, že její dcera má ráda *Svítání* a upírské knihy. Řekl jsem, že chápu, protože sám píšou horory. Dlouho váhala, a nakonec odvětila, že ji nenapadlo, že lidé horory také píšou, protože člověk si obvykle vzpomene na filmy. Zdá se, že pro některé lidi sice ještě existuje předmět, jímž se horor zabývá, ale nikoli už živý žánr s tímto předmětem spojený – zasvěcený duchům, zombiím, upírům, vlkodlakům, sériovým vrahům, strašidelným domům, okultním jevům a tak dále.

Netvrdím, že bychom se měli pokusit přejmenovat žánr nebo jemu věnovaná studia. Domnívám se však, že bychom si měli být vědomi míry, do jaké boom hororu utvářel způsob, jímž horory píšeme a uvažujeme o nich. Ačkoli nechci říct, že M. R. James, H. P. Lovecraft nebo Shirley Jacksonová nepsali horory, začínám věřit tomu, že je anachronické mluvit o nich jako o „spisovatelích hororu“. Tendence k tomu je vedlejším produktem naší situovanosti v dějinách literatury, která vypráví o strachu.

Autor je knihovník ve Virginia Commonwealth University.

Z anglického originálu **The Life And Afterlife of Horror Fiction**, předneseného na konferenci ICFA 37 v březnu 2016 a publikovaného na autorových webových stránkách, přeložila **Marta Martinová**. Redakčně upraveno.

Tribeč spolkl celé Slovensko

S Jozefem Karikou o trhlinách, transgresi a Thanatu

Se spisovatelem, který se pohybuje na žánrovém pomezí hororu a thrilleru a jehož román *Trhlina* (recenze na straně 6) získal značnou publicitu, jsme mluvili o jeho oblíbeném tématu, jímž je mizení lidí. Probrali jsme i význam literární kritiky a pohled na současnou slovenskou politickou situaci.

MARTA MARTINOVÁ

Většina vaší románové tvorby se zabývá společenskými tématy. Čím vás přitahuje horor? A jak sám chápete rozdíl mezi mysteriózním thrillerem a hororem? V jednadvacátém století je žánrové členění už mrtvé – tak zní teze literárního agenta Donalda Maasse, která do velké míry platí. V každém díle však převládá jistá emoce nebo téma, takže se mu dá přiřadit žánrová nálepka, a to i dílům takzvaně vysoké literatury. A zároveň je potřeba knihy v knihkupectvích uspořádat podle nějakého klíče. Jiný praktický význam však už takové členění nemá. Proto mě nezajímá, ani se jím nijak nezabývám. Silná kniha má na čtenářskou obec dopad, ať už se označí jakoukoliv nálepkou.

Ve vašich románech se často objevuje motiv ztracení lidí. Proč je pro vás tak zajímavý? Naše společnosti, nejen ty postsocialistické, jsou ztracené, vykloubené. Je to univerzální a klíčové téma naší éry. I proto je *Trhlina* tak úspěšná. Lidé cítí, že je o něčem, co se bytostně dotýká každého z nás. Všichni bloudíme v pohoří Tribeč, jen má pro každého jinou podobu.

Ačkoli se zápletka hororové *Trhliny* naprosto vymyká běžným zkušenostem, kniha je prošípována odkazy na realitu, takže čtenář získá pocit, že by si měl vše sám ověřit. Proč nás tolik fascinuje možnost, že za své poznání zaplatíme „zmizením“? Kvůli transgresi jsou lidé ochotni i zabít. Překročení hranic je v podstatě nejsilnější lidská motivace, ačkoli u ortegovského davového člověka bývá zastřena. Konzum, náboženství, ideologie – to všechno jsou více či méně zamlžené formy lidské touhy vykročit „za“. Transgrese bývá osvobozující i ničivá. Jsou to dvě strany jedné mince.

Podle *Trhliny* se momentálně natáčí seriál. Podílíte se na jeho vzniku? *Trhlinu* režíruje patrně nejlepší slovenský režisér, Peter Bebjak, který má mezinárodní renomé. Scénář napsal Tomáš Bombík. O zfilmování *Trhliny* měly zájem čtyři produkční společnosti. Vyjednávání trvalo téměř rok, chtěl jsem mít jistotu, že to budou dělat lidé, kteří budou příběhu rozumět. Poté, co došlo k dohodě, už do procesu tvorby nezasahuji. Naopak, povzbuzuji tvůrce, aby se necítili mým románem svázáni. Budu rád, když se nebudou otrocky držet předlohy, ale vloží tam i něco ze svého talentu. Proto jsem si je vybral.

Dříve jste se zabýval magií a vaše knihy na toto téma jsou okultní komunitou respektované. Někteří však mají pocit, že jste ideu okultismu zradil. V nedávno vydaném fanzinu *Eosphoros* se v textu o vaší tvorbě klade otázka: „Je Karikův návrat k okultismu po letech možný?“ Drtivá většina dospělých lidí zabývajících se magií, okultismem a podobnými bludy jsou blázni, labilní jedinci nebo asociálové. Napsal jsem to už ve svých knihách. Zájem o tyto sféry po dvacátém pátém roce života působí jako výstražné světylko. Averte z těchto kruhů mi zní jako rajská hudba. Okultismu a iracionálnímu jsem se věnoval několik let během vysokoškolského studia filosofie, tedy jako čerstvý dvacátník. Zaníceně, ale značně kriticky. Tehdy vznikly i zmíněné knihy. Například v *Bránach meonu* jsem poukazoval na to, jak nebezpečné může být spojení esoterického blouznění, nacionalismu, konspirací a politiky – dost předvídat, protože dnes to vidíme naživo. Od té doby, a budou to už dvě dekády, mě však tato sféra absolutně nezajímá. Představa, že bych se tam měl vracet, mě děsí víc než moje horory.

Jozef Karika (nar. 1978) vystudoval historii a filosofii. Jeho prózy vyšly ve slovenštině, češtině a angličtině. Vydal mj. romány *Ve stínu mafie* (2010, česky 2011), *Nepriateľ štátu* (2011), *Na smrť* (2012), *Strach* (2014, česky 2016), *Tma* (2015), *Černá hra* (2016, česky 2016) a *Trhlina* (2016, česky 2017). Posledně jmenovaný titul byl nominován na cenu Anasoft litera. Karika je dále autorem knih *Slovanská magie* (2003), *Zóny stínu* (2005), *Magie peněz* (2007, česky 2008), *Brány meonu* (2009) a *KPMPZ/CZ* (2007, česky 2011).



Jozef Karika. Foto z osobního archivu

Díky nominaci na cenu Anasoft litera museli vaši tvorbu vzít na vědomí i recenzenti, kteří by o ni jinak nezavadili, protože je to přece „oddychová literatura“. Jak se stavíte k recenzím kritizujícím nelogičnost děje, klišé, případně slabou práci s postavami? Mají pro vás cenu? A mají pro vás cenu literární ceny? Význam a dopad práce literárních kritiků je dnes minimální – na úrovni kuriozity. Neříkám to s radostí ani se smutkem, pouze konstatuji. V globálu však oceňuje literární kritika mé knihy velmi kladně. Na Slovensku jsem například získal cenu literární kritiky Zlaté pero za společenský román *Černá hra*. *Trhlinu* zase odborná porota nominovala na nejvyšší slovenské literární ocenění Anasoft litera. Jasně, že mě to těší a že si toho vážím. Jediný kritik, jehož beru opravdu vážně, jsem však já sám.

Pokud vím, není vám lhostejné politické prostředí současného Slovenska. Plánujete se sám nějak politicky angažovat? Abych se mohl angažovat ve slovenské politice, musela by nejprve na Slovensku nějaká politika existovat. Přitom situace je taková, že pomalu, ale jistě přestává existovat i samotné Slovensko. Tento stát byl de facto zrušen organizovaným zločinem navázaným na vládní strany. Jasně se to ukázalo po

vraždě Jána Kuciaka a jeho snoubenky. Všichni zde předstíráme ve velkém: poslanci, vláda a státní instituce, že jsou stále zástupci lidí, a lidé, že jsou stále občany. Ve skutečnosti se společenská smlouva rozpadla, žijeme zde Hobbesův přirozený stav, známý také jako „homo homini lupus“. Prostě *trhlina*. Země přepadla přes hranu, Tribeč spolkl celé Slovensko. Konečně, píšu o tom od roku 2010 v románovém cyklu *Ve stínu mafie* a *Černá hra*, který mapuje léta 1987 až 2012. Mimochodem, je to nejrozsáhlejší saga v dějinách slovenské literatury.

Z vašich hororových románů je zřejmé, že vás fascinují lesy. Rozhodl jste se ostatně aktivně podporovat iniciativu *My sme les...* Co se týče našich lesů s jejich mystériem, jsou jakousi esencí slovenské duše. Je proto příznačné, že je, zejména v posledních letech, mýtíme se sebezničujícím nasazením, a to včetně národních parků, které měníme v měsíční krajiny. Souvisí to se stavem, který jsem popsal výše. A s převládnutím Thanatu, schopenhauerské vůle k smrti.

Čtete současný světový horor? Sem tam si něco z oblasti hororů přečtu, ale ne v době, kdy něco takového sám píši. Slovenská každodennost je v tomto směru mnohem inspirativnější. Heidegger, Angst a tak dále...

Papír snese všechno

S šéfredaktorem fanzinu Howard o místním i světovém hororu

Honzy Vojtíška, šéfredaktora jediného českého časopisu zaměřeného čistě na horor, jsme se ptali, zda má tento žánr stále národní odnože a jak fungují žánrová klišé a bizarnost v už tak bizarním prostředí. Poradil nám také, s kým ze současných autorů hororu nechodit do lesa.

MARTA MARTINOVÁ

Zdá se mi, jako by se horor v posledních letech z mainstreamových žánrů, jako je sci-fi nebo fantasy, poněkud vytratil. Čím to je?

Z těch tří jmenovaných fantastických žánrů byl horor vždycky až ten třetí, ale jistý ústup do pozadí je poslední roky, hlavně v našich končinách, viditelný a mrzí mě, že pro jeho literární podobu to platí obzvlášť. Čím přesně to je, si netroufám říct, ale možná je to proto, že horor míří do nitra člověka, a může tak čtenářům či divákům odhalit nemilé věci i o nich samotných. Sci-fi a fantasy také mohou být nabubřelejší, rozmáchejší, kdežto hororu tohle spíše škodí. V žádném případě ale netvrdím, že sci-fi nebo fantasy nic nesdělují a nikoho nezasahují, ovšem horor se podle mě věnuje více člověku jako takovému – jeho strachům, reakcím, chování, podléhání zlu. To, že v dnešní době jsou zlo, hrůza a strašné věci jaksi přístupnější, a nejen na ulici, ale i ve virtuálním světě, může mít vliv. Na druhou stranu to ovlivnilo i horor – stal se drsnější a začal více reflektovat čistě lidské, realistické zlo a strach vycházející ze samotného lidského chování. Mnozí lidé realistické, takzvané hardcore horory odmítají právě proto, že podobných hrůz je kolem nás až dost. Ale u nás může hrát roli i to, že hororu nikdy nebyl dán patřičný prostor.

Poslední číslo časopisu Howard, jehož jste šéfredaktorem, se zabývá slovenským hororem. Dá se hovořit o nějakých národních odnožích žánru? Nebo se i horor stal globalizovaným?
Spíš by se dalo hovořit o oblastních variantách. Samozřejmě to nejde zobecňovat, neplatí to vždycky a jednoznačně. Ale východoasijské horory často hodně vycházejí z místního folkloru, adaptují domácí mýty a využívají lokální demony a bůžky. Japonské horory jsou místy neobyčejně bizarní, ty vážnější pak někdy působí zmateně kvůli jinému stylu vyprávění, než na jaký jsme na Západě zvyklí. Korejské horory jsou nemilosrdně kruté a drsné, dokonce se v Koreji vyprofiloval subžánr školního hororu, který se přímo zaobírá peklem tamního vzdělávacího systému. Jihoamerický horor má velkou tradici – minimálně ten filmový se projevuje syrovostí, jistou mírou originality a žánrovou otevřeností, což před lety platilo i o vlně eurohororu, respektive o španělských, francouzských a anglických řezničinách. Takzvaný slovanský horor zase často operuje s psychologií a svérázně pojatým, až ironickým humorem. V Polsku nedávno vyšly dvě povídkové antologie věnované hororům inspirovaným slovanskými strašidly a mytologií. Bylo mi ctí do jedné z nich přispět povídkou.

Jinak horor je globalizovaný natolik, nako-lik je globalizovaný lidský strach. Každý se ovšem bojí něčeho jiného. Samozřejmě i horor vstřebává nové věci a reaguje po svém na aktuální problémy.

Kdo podle vás v současném českém a slovenském literárním hororu stojí za zmínku – kromě Jozefa Kariky,

který se momentálně těší zájmu i mimohororového publika?

Jozef Karika je dobrý příklad toho, jak to u nás funguje. Proslavil se totiž jako mezižánrový autor – nejen horory, ale i thrillery. Spousta známějších autorů hororu píše fantastiku obecně, tedy i sci-fi nebo fantasy, a do hororu si občas odskočí – například Anna Šochová. Určitě je třeba zmínit i Svatopluka Doseděla, který se věnuje primárně hororu a publikuje už skoro dvacet let. V humorné odnoži žánru se dobře profiluje dvojice Milošlav Zubík a Petr Boček. Jejich horory jsou mrazivé, ironické a škodolibě děsivé. Pak je tu Kristína Haidingerová, která svým románem Ti nepohřbení dokázala vrátit upíry ze škol a modelingových mol zpět mezi krvežíznivé bestie. Poměrně originální horor Nikdy se nepřestala usmívat napsal Martin Štefko. Na Slovensku je poslední dobou zřejmě nejpilnější Mark E. Pocha, který vydal už tři romány a chystá čtvrtý. Výborná je sbírka povídek Dušana Fabiana a pozornost si zaslouží i Ivan Kučera, který je v hororu a drsném thrilleru jako doma. S ním rozhodně do lesa nechodte.

Jak se v průběhu let obměňují žánrová klišé?

Třeba padesátá léta reflektovala jadernou energii, mimozemšťany či strach ze studené války a invaze bolševiků do západního světa, sedmdesátá léta jsou spojena s nástupem brutality a explicitnosti, osmdesátá léta zase s mládím, zábavností a humorem, devadesátá léta následně brutalitu a erotiku trochu omezila a vrátila se k budování atmosféry. I když je pravda, že u literárního hororu to není tak zřetelné – papír jaksi snese všechno. I proto si mohl Stephen King v závěru románu To dovolit scénu, s níž by dneska spisovatel jeho formátu neuspěl už ani v literární podobě. A třeba zombie se z filmu do literatury přebelhalo až v posledních pěti, maximálně patnácti letech.

Kdy je takové klišé přijímáno, a kdy naopak hodnoceno negativně?
Klišé mi jako fanouškovi nevadí, pokud je součástí příběhu a je spojeno s určitou invencí.

Negativně ho vnímám, když je samoúčelné, není součástí příběhu nebo je vidět, že jde jen o snahu svézt se na módní vlně. Takhle počátkem tisíciletí degradovaly zombie a upírům hrozilo to samé. Ducháčiny jsou naštěstí tak univerzální, že z toho dokázaly jakžtakž vybruslit, ale asi každý si pamatuje vliv asijských duchařin na ty západní. Vymítací horory, příběhy „podle skutečných událostí“, postupná naprostá vyprázdněnost found footage u filmových hororů... Příkladů je mnoho.

Filmové adaptace původních literárních děl většinou bývají fanouškovskou komunitou kritizovány za to, že nejsou tak skvělé jako originály. Vzpomenete si na případ, kdy byla adaptace hodnocena lépe než předloha?

Film a literatura jsou dvě různá média. Co funguje skvěle v knize, nemusí nutně fungovat na plátně či obrazovce a opačně. Například dnes již klasická hororová proprieta, lekačka, v knize moc fungovat nebude. Na druhou stranu film je časově omezený, kdežto čtenář s literárním dílem v podstatě koexistuje, sám si vizualizuje děj v mysli. Film zase dokáže na menším prostoru vystavět scény, které vás napínají až na hranici únosnosti.

Ohledně filmových adaptací, které překonaly knižní předlohy, mohu mluvit jen za sebe. Líbí se mi například adaptace románu Stephena Kinga Řbitov zvířátek a také Zelená míle. Švandrlíkova Láska na Kramberku se mi také líbí více v seriálové verzi než v povídkové předloze. Zajímavý je v tomto ohledu Hellraiser od Clivea Barkera. Nedá se říct, že by filmová verze byla lepší než kniha, spíše jsou obě podoby svébytné. Podobně je na tom Spalovač mrtvol. Herz psychologický román pojal jako černou komedii. Problém ohledně hodnocení občas bývá v tom, že filmové adaptace jsou známější než jejich literární předlohy.

Horor je mimo fanouškovskou komunitu vnímán jako bizarní literární žánr. Jaké tendence jsou jako bizarní vnímány samotnými čtenáři hororu?

To je individuální. Jsou fanoušci, kterým už nic neříkají atmosférické gotické horory, považují je za zastaralé a přežitě, ale vyžívají se v krvavých a brutálních hardcore hororech. Jiní fanoušci naopak preferují mysteriózní příběhy před realistickými psychologickými řezničinami, které už jsou na ně moc. Někdo odmítá erotiku a pornografii. Já sám se snažím si v hororu žádné hranice neklást, ale jsou díla, která mi nic neříkají, třeba samoúčelné gore horory mě moc nebou. Mnohými vychvalovaný Srpski film třeba nemám vůbec potřebu vidět. Zato si užívám bizarro fiction a jsem rád, že se k nám tento subžánr konečně dostal v podobě Strašidelné vagíny od Carltona Mellicka III. Mám rád také japonskou sérii Ooru naito rongu, jejíž třetí díl patrně ne každý dokouká do konce. Ten je vážně bizarní i v rámci bizarního.

Honza Vojtíšek (nar. 1978) je spoluzakladatel a šéfredaktor nezávislého elektronického hororového čtvrtletníku Howard, který vznikl v roce 2012. Pravidelně přispívá na webové stránky Horror-Web a je spoluorganizátorem HorrorConu. Spolueditoval několik hororových antologií: Trináctá hodina (2013), 66+6 hororů ve sto slovech (2014), Kreslený strach (2014), Poslední polibek (2016), Sto hororů ve sto slovech (2017), Ve špatný čas na špatném místě (2017). Vydal povídkové knihy Z druhé strany (2013) a Útočiště (2014).



Honza Vojtíšek. Foto z osobního archivu

Když už tu Moreau není

Jeffrey Ford ve své povídce odkazuje na slavný antiutopický román H. G. Wellse *Ostrov doktora Moreaua*. Hroší muž vypráví o tom, že všechno bylo ve skutečnosti naopak a doktor Moreau svými šílenými pokusy přeměňoval lidi ve zvířata. Vznikl tak ostrov lidského šílenství, jakého by žádné zvíře nikdy nebylo schopné.

Já, Hroší muž, můžu bez jakýchkoliv pochybností říct, že Moreau byl naprostý hajzl. Přinejmenším tohle tam měl Wells správně, ale zbytek příběhu odvyprávěl úplně špatně. V jeho podání to vypadá, že se doktor pokoušel měnit zvířata v lidi. Ten pisálek to nejspíš slyšel z třetí ruky, od nějakého chlápka, který znal chlápka, který něco věděl o chlápčkově, co z ostrova utekl na voru. Ve skutečnosti jsme byli nejdřív lidé, než nás unesli a odvezli na tenhle ostrov. Já žil v městečku jménem Daysue City na pobřeží Kalifornie. Označení „ospalá díra“ je pro něj ještě slabý výraz. Vlastnil jsem místní železařství, měl jsem manželku a dvě děti. Jednoho večera jsem vzal svého psa na procházku k moři, a když jsme kráčeli po pěšině vedoucí lesem, někdo na mě zezadu zaútočil a praštil mě do hlavy. Probudil jsem se v kleci v nákladovém prostoru lodě.

Na ostrove skončili lidé ze všech možných míst. Psí dívka pocházela z Bronxu, Opičí muž číslo dvě byl z Miami a Ptačího kluka unesli za bílého dne z veřejné pláže v Severní Karolině. Všichni jsme společně prošli strašlivou Moreaouovou injekční kúrou. Bylo to jako mít v žilách vzteklost vosu. Nafoukl jsem se z toho smradlavými plyny a nesnesitelně mě svěděl mozek. Nemůžu však říct, že bych trpěl víc než ostatní. Zapomeňte na nějaký Dům bolesti, tohle byl spíš celý městský blok. Když se probudíte z hlubokého horečného spánku a zjistíte, že máte místo úst zobák a místo rukou pařáty, je to děsivé. Místo výkřiků z nás

vycházelo bečení, řev, štěbetání. Nedokážete to pochopit, protože to není jenom jako.

Jen do toho, poplácejte mě po čenichu, ale pozor na kly. Nikdo nechce nemožné. Ani to lidské, co v nás zůstalo, to nechtělo. Byl to drsný přerod, museli jsme se přenést přes naši zvířecí část, ale pomáhali jsme si. Poté, co jsme se zabydleli ve svých kůžích, jsme v džungli zažili i nějaké ty dobré časy. Počet injekcí, které nám mohl Moreau nabodot do zadnic za týden, byl omezený, takže po zbytek času jsme se potulovali po ostrově. Taky jsme hodně šoustali. Nikdy nezapomenu na ten pohled, když si to Karibí žena a Skunčí muž rozdávali na pláži, v jasné záři ostrovního slunce. Dokážu to popsat pouze tak, že použiji citát, který si pamatuji ze svých školních let. Je z Coleridge o metaforách a zní: „Usmírování protikladů“. I když vím, že vám to nic neříká.

Hodně jsme spolu mluvili a kdovíproč jsme si nepřestali rozumět. Všichni přistupovali celkem rozumně k tomu, jak vzájemně vyji a někteří z těch chytřejších, například Rybí chlápek, pro komunitu přeživších vytvořili jakousi obecnou filosofii. Jejich sedm zásad je jednoduchých a dávají dokonaly smysl. Uvedu je tady, ale než tak udělám, chci na něco poukázat. Mějte na paměti, co se píše na níže uvedeném seznamu, a srovnajte si to s tou temnou pokroucenou verzí, která se objevila v Laughtonově filmové podobě Wellsova románu, v Ostrově ztracených duší. Opičí muž číslo jedna odjel s několika dalšími

na čunu do Friska a pod rouškou tmy vyloupili Macy's. Mezi věcmi, které přivezli, byla i promítačka a osmimilimetrová verze onoho filmu. Myslím, že je to Bela Lugosi, kdo hraje Mluvčího Zákona. Nebudu říkat, že to „zprasil“, abych se nedotkl Prasečí dámy. Jeho výkon je urážkou pravdy, ale na druhou stranu Laughton připomíná Moreaua tak moc, až nás sledování toho filmu vylekalo. Tady je skutečných Sedm zásad, podle kterých žijeme:

1. dúvěřuj nedůvěřuj
2. spi nespi
3. dýchej nedýchej
4. směj se nesměj se
5. plač neplač
6. jez nejz
7. šoustej, kdy se ti chce.

Chápáte, co myslím? Zvířecí srozumitelnost, čistá a ostrá, jako soví zrak. Každopádně, takhle to teď je, když už tu Moreau nemáme ostrov pro sebe. Jídla je tu dost – jsou tu všechna ta zvířata, která jsou na ostrově původní, a k tomu exotická stvoření, která sem přivezl Moreau kvůli přenosu somatické esence, syrové složky, která nás mění ve zvířata. Velká část z nich unikla požáru, utekla do džungle a začala se množit. Máme tu smečky předměstských koček, které vyhubily původní populaci pštrosů, a stáda vodních buvolů, kteří nejsou zdejší.

Máme tu dokonce i tygra, který se potuluje v podhůří jediné místní hory. Ocelotí kluk si myslel, že by s ním dokázal komunikovat. Vystopoval ho do jeho doupěte v jeskyni

Speciální roční předplatné

A2

pro kavárny či Vaše provozy.

Nabídněte svým zákazníkům celoroční neklid na kulturní frontě.

Za pouhých **666 Kč** obdržíte každý druhý týden nové číslo
a obohatíte tak svůj podnik o kvalitní periodikum.

19x



Objednávejte na
distribuce@advojka.cz



1x

NAŠE CENA =

 $12x$ 

15x



9x



33x



Jeffrey Ford

na svahu hory, posadil se před vchod a vzájemně tam na sebe vrčeli, dokud nezapadlo slunce. Pak ho tygr zabil a sežral. Tě noci pak tygr řval a ozvěna jeho hlasu se nesla ze svahu dolů. Panterí žena, která se mnou lehává v mém bahništi, se třásla a šeptala, že se tygr směje.

Také mi vyprávěla, jak ji za doktorových dob, když jí ocas a fousky teprve rostly, vodili nahou do jeho kuchyně a nutili vkleče chlemtat mléko z misky, zatímco Moreau seděl na židli, v botách a s kalhotami u kotníků, a hladil si boulovaté přirození. Zeptal jsem se jí, proč to podle ní dělal. Odpověděla: „Byl tak chytrý, až byl hloupý. O co se to vlastně snažil? Měnit lidi částečně na zvířata? Co je to za životní cíl? Je to jedna velká onanie.“ Leželi jsme v měsíčním svitu a smáli se.

Kde jsem to skončil? Musel jsem se naučit mít rád vodu, ale jinak to nebylo špatné. Měl jsem přátele, se kterými jsem si mohl povídat, a přežili jsme, protože jsme drželi pohromadě, dělili jsme se a obětovali se pro společné blaho. Musím to vysvětlovat? Jistěže musím, ale nebudu. Nevzpomínám si, kam jsem tím vším mířil. Něco jsem tím chtěl říct. Zato vám ale můžu říct, že dnes přišel o život Kohoutí muž. Přišel mě navštívit k velké řece. Pohupoval jsem se v proudu se svými kamarády, skutečnými hrochy, když jsem si všiml, že na mě Kohout volá ze břehu. Mával křídlem a hřebínek se mu kýval ve větru. Zjevně neměl tušení, že je za ním obrovský aligátor. Mohl jsem na něj zavolat a varovat ho, ale věděl jsem, že už je pozdě. Místo toho jsem mu jenom zamával na rozloučenou. Vřeštěl, jako by ho na nože brali, a teprve když jsem uslyšel, jak mu křupnul zobák, ponořil jsem se pod hladinu.

Zítra jdu na čaj k rodince Divočáků. Náhodou jsem potkal starého Divočáka, který mě i Panterí ženu pozval k nim do jeskyně. Divočáci jsou podivná parta. Všichni ještě nosí lidské oblečení – tedy aspoň to, které jim sedí. Starý Divočák nosí Moreauův bílý oblek a panamák. Podle všeho ho ani trochu nevyvádí z míry, že je vzadu na kalhotách velká skvrna od hovna. Podělil jsem se s Divočákem o doktorovy staré doutníky. Divočák vyfukuje dým jako lodní komín a vede šilené řeči o politice, které se úplně míjejí s realitou. Já jenom přikyvuji a souhlasím s ním, protože dává do čaje med. Panterí žena a já se můžeme po medu utlouct.

Toho dne, kdy mě zval, mi Divočák pošeptal, že Žirafí muž pokračuje v pokusech s Moreauovými vzorci a technikami. Říkal, že situace je hroživá jako kokos s nohama. Neměl jsem tušení, co tím myslí. Optal jsem se na to a pár zvířecích lidí mi potvrdilo, že je to pravda. Žirafa to nedokázal nechat být. Dával sám sobě injekce. Několik dní poté, co jsem si ověřil Divočákova slova, jsem se doslechl, že Žirafího muže našli ležet na podlaze toho, co zbylo ze staré laboratoře – byla z něj bublající hnělobná hnědá masa.

Sešli jsme se tam a Rybí chlápek nabral ostatky Žirafího muže na lopatu a pochoval je vzadu na zahradě. Opičí muž číslo dvě zahrál rekviem na neshořelé polovině klavíru a Veverčí dívka, zešedlá věkem, přečetla báseň, která byla příběhem o stromě, který vyroste na hrobě Žirafího muže a ponese ovoce, jež nám všem umožní dosáhnout plně zvířecosti. Všichni jsme věděli, že k tomu nikdy nedojde, ale všichni jsme si přáli, aby k tomu došlo.

Když se povaluji ve velké řece, přemýšlím o vesmíru, jako by to byla velká řeka hvězd. Živím se rybami, listím a kořínky. Lasičí žena říká, že je to zdravá výživa, a já myslím, že je. Jak to ale vlastně může vědět? Dokud se držím stáda skutečných hrochů, jsem před aligátory v bezpečí. Párkrát jsem měl namále, to mi věřte. Když stojím na zemi na horkém slunci, někdy se potím ze všech pórů, abych si ochladil kůži. Panterí žena přiznává, že tenhle



Detail plakátu k filmu Ostrov doktora Moreaua z roku 1977

aspekt mé přirozenosti ji znechucuje. Zato mně ona připadá krásná ve všech ohledech. Ten kožich, to si neumíte představit. Je to chlupatá krasavice a svůj strach z vody už překonala. Říkám vám, děláváme to v řece, hvězdy se na nás dívají a ona je opravdické zvíře. Jestli najdete tuhle zprávu v lahvi, nepokoušejte se nás hledat. Nebylo by to k ničemu. Už si ani nevzpomínám, co mě to vůbec popadlo, že jsem to napsal. Měli byste vidět, jak je to žalostné, psát hroší tlapou. Důvodem mého psaní byl nejspíš stejný neznámý popud, který přiměl Moreaua měnit lidi ve zvířata. Nefalšované lidské šílenství. Žádné zvíře by ani jedno z toho neudělalo.

Opičí muži číslo jedna a dvě se pokoušejí přemluvit některé z nás k návratu do civilizace. Přišli za mnou a já se jich zeptal: „Proč bych měl chtít strávit zbytek života jako cirkusová atrakce?“

Číslo dvě řekl: „Hele, Panterí žena se dokonce obrátí proti tobě. Sežere tvoje srdce k snídani.“

„Řekni mi něco, co nevím,“ opáčil jsem. Do té doby mě čekají kořínky a listí, šoustání v bahništi, pohupování v proudu a snění o vesmíru.

Tu a tam se objeví nejistá vzpomínka na rodinu, kterou jsem zanechal v předchozím životě, ale říční proud tu mlhavou představu bleďých tváří milosrdně smete do moře.

Tohle měl být konec zprávy, ale zapomněl jsem vám něco sdělit. Je to důležité. Moreaua jsme sežrali. Je to tak. Když jsme ho zabíjeli, vřeštěl jako rajka. Maso nejím, ale dokonce i já jsem si dal malíček. Na tak zatrpklého muže měl sladké maso. Myší člověk trval na tom, že sní mozek, a nikdo neměl zájem se s ním o něj prát. Jediný problém byl, že mu z toho začalo strašit ve věži. Když jsme naslouchali u jeho velkých uší, slyšeli jsme hlasy. Pořád nám říkal, že je dábel. Ze začátku jsme se smáli, ale on s tím ne a ne přestat. Jedné noci se nás několik sešlo a shodili jsme ho z útesu do moře. Na druhý den a pak po několik měsíců jsme na pobřeží hledali jeho tělo, ale nikdy jsme ho nenašli. Opičí muž číslo jedna čenichá a zapřísahá se, že je ten poloviční hlodavec stále naživu a na ostrově. Našli jsme bobky.

Z anglického originálu **After Moreau** (Clarkesworld č. 4/2008) přeložil **Ludovít Plata**.

Jeffrey Ford (nar. 1955) je americký spisovatel fantastické prózy, jehož žánrový záběr sahá od fantasy přes sci-fi a mysteriózní příběhy až po horor. Jeho dílo se vyznačuje humorem a častým využíváním literárních aluzí. Mnohokrát byl nominován na různé žánrové ceny a mnohé z nich i získal – například v roce 1998 World Fantasy Award za svůj debutový román *The Physiognomy* (Fyziognomie, 1997) nebo v roce 2004 cenu Nebula za povídku *The Empire of Ice Cream* (Zmrzlinová říše). V češtině je zastoupen posledně jmenovaným textem v prvním dílu antologie fantastických povídek *Trochu divné kusy* (2005).

NEBEPEKLO

ART SAFARI 33

BUBEC, o. p. s. a Nadace Suška-Shameti pořádají 16. a 17. 6. 2018
tématickou prezentaci umělců. Kurátorka: Daniela Kramerová

16. – 17. června

Angel&Devil Mikoláš Axman Alena Beldová Beatrice Dandová Jiří David Eva Fajčíková Patrik Hábl
Jiří Kobr Martin Kocourek Maud Kotasová Andrea Králová Matouš Lipus Mícl David Moješčík
Martin Mulač Ondřej Oliva Martin Pertl Míla Preslová Martin Salajka Klára Sedlo
Miloš Šejn Filip Sabol Ondřej Vyhnánek Olga Ziębińska

Studio BUBEC, Praha 5–Řeporyje,
Tělovýchovná 748, info@bubec.cz,
www.bubec.cz

Spojení: metro B Luka — bus na
Řeporyjské náměstí, 5 min. pěšky;
vlakem ze Smíchovského nádraží

Festival m³ / Art in Space 9.6.—30.9.2018 Praha 1

www.festivalm3.cz



Pořádá BUBEC o.p.s.

Generální partner

Hlavní partner

Mediální partneri

BUBEC

Kunsthalle
Praha

Právní
kancelář

raireklam

A2

economia

Regio
DAB Praha

MAPI
VČE

Partneři

NP

Asociace
výherních umělců
v Praze

IPR
PRAHA

UM
PE
CH

RSJ

DANISH ARTS FOUNDATION

Organizační
podpora
Městského úřadu
Praha 1

PRÁVNÍ
KANCELÁŘ
PRAHA

MINISTERSTVO
KULTURY

VKE
Výstavě
Praha

MO
MUSEUM

OK
KULTURA

INARODNÍ MUZEUM

Státní
kancelář
Praha

RAJČEK
GROUP

Festival se koná pod záštitou primátorky hlavního města Prahy Adriany Krnáčové, radního hlavního města Prahy Jana Wollfa
a starosty MČ Praha 1 Oldřicha Lomeckého.

Národní divadlo

PENTA
S.A. GROUP

PRÁVNÍ
KANCELÁŘ
PRAHA

MINISTERSTVO
KULTURY

VKE
Výstavě
Praha

MO
MUSEUM

OK
KULTURA

INARODNÍ MUZEUM

Státní
kancelář
Praha

RAJČEK
GROUP

Povstání beta samců

Incelové a terorismus frustrovaných

Ve Spojených státech amerických a v Kanadě se stále více diskutuje o vzpouře takzvaných incelů, tedy mužů, kteří postrádají sexuální a partnerský život a viní z toho především ženy. Někteří z nich svou frustraci řeší vražednými útoky. K poslednímu došlo před nedávnem na střední škole v Santa Fe.

LUKÁŠ POKORNÝ

„Teď když vím, že bylo deset lidí zastřeleno, můžu usnout s úsměvem,“ ulevil si 18. května na stránce Incels.me v příspěvku s názvem „Dnes se objevil další světec“ uživatel Cam the Angel, „třidvacetiletý muž žijící v posraném přívěsu“, jak se dočítáme pod jeho anime avatarem. Následně se diskuse o hromadné střelbě sedmnáctiletého Dimitriose Pagourtzise na střední škole v Santa Fe stočí k tématu Pagourtzisovy genetiky, chvále jeho odhodlání, vtípům o jeho zaslouženém místě v panteonu řeckých bohů a úvahám o možném počátku povstání beta samců.

Necelý měsíc po činu pětadvacetiletého Aleka Minassiana, který na konci dubna vyhlásil na svém Facebooku „vzpouru incelů“ a následně dodávkou najel na křižovatce v Torontu do skupiny lidí, z nichž deset zabil a šestnáct zranil, se tak v Texasu objevil další případ frustrovaného mladého člověka, který své problémy řeší hromadným vražděním. Podle matky jedné z obětí, šestnáctileté Shanny Fisherové, byl motivem střelby fakt, že její dcera Pagourtzise několik měsíců odmítala.

Právo na sex

Minassianův čin dostal fenomén incelů do širšího povědomí veřejnosti. Už v listopadu loňského roku ale médií prolétla zpráva, že sociální síť Reddit zrušila čtyřicetisícovou

komunitu r/Incels, jež se prezentovala jako podpůrná skupina pro lidi (převážně mladé heterosexuální muže), kteří postrádají partnerské vztahy a sex. Důvodem zrušení komunity byla existence fór s názvy jako „Všechny ženy jsou děvky“, „Důkazy, proč jsou ženy ztělesněním zla“ nebo „Holky jsou odpad využívací muži“. Komunita r/IncelTears, zdejší hlídací pes, na takovýchto fórech navíc mapovala případy výhrůžek, zveřejňování soukromých informací nebo volání po legalizaci znásilnění a vůbec násilí na ženách.

Podobná fóra a příspěvky jsou extrémními projevy pojetí světa, který obývají Chadové, tedy atraktivní a sexuálně úspěšní muži (jejich černošská verze se nazývá Tyrone), a promiskuitní ženy Stacys. Zbytek společnosti tvoří normies, běžní lidé mající přístup k sexu, a konečně incelové žijící v nedobrovolném celibátu. Přitom platí, že Stacy je pro incela nedosažitelná, což je dáno geneticky. Svět je tedy z podstaty nespravedlivý a incelům nakonec nezbývá než spolknout „černou pilulku“ poznání, že se s tím nedá nic dělat. Rezignace se pak často manifestuje otevřenou nenávistí k ženám nebo ke společenskému statu quo, jenž je důsledkem několika společenských procesů, jako byla sexuální revoluce či rozmach feminismu, který ženy osvobodil natolik, že nyní některým mužům upírají „právo na sex“.

Důkaz ošklivosti

Při pročítání fór na imageboardu 4chan nebo na výše zmíněné stránce Incels.me narazíme na misogynii téměř v každém příspěvku. Ačkoli se zde stejně jako na jiných fórech diskutující předhánějí ve snaze co nejvíc šokovat, zmínky o kyselinových útocích, hromadných znásilněních nebo pokračovatelích Minassiana zdaleka nejsou nevinné. Ostatně i umírněnější fóra jako r/Braincels na Redditu vytvářejí uzavřený vesmír, kde si uživatelé každým příspěvkem (ať už jde o výsměch namyšleným instagramovým postům dívek, záznam

telefonní komunikace mezi ženou a arogantním Chadem, nebo vlastní zkušenost s krutým jednáním Stacys) navzájem potvrzují sdílenou vizi světa. I vzájemná podpora a soucit tak nakonec stojí na sdílené animozitě.

Přestože se v komunitě objevují i mnozí lidé, kteří skutečně touží po pomoci a zlepšení vlastního života, komunikace se odehrává v diskursu založeném na přesvědčení o nenapravitelné nespravedlnosti. Zřídka se setkáme s náznaky sebereflexe vlastních nedostatků. Vlastní „ošklivost“ je sice brána jako fakt, zároveň je však využívána jako pole, na němž je demonstrována povrchnost a zákeřnost žen i celé společnosti. Sami incelové se přitom vysmívají fotkám „zoufalých šered“ nebo „postižených buzen“, případně se utápějí v debatách o nedosažitelnosti tělesné dokonalosti Chadů. Posedlost tělesnou krásou spolu se striktně hierarchickým vnímáním

společnosti (sami incelové se leckdy vnímají jako „podlidi“, zároveň ale považují ženy za podřazené mužům) mnohdy vedou ke ztrátě kontaktu s realitou a k vytváření konspirativních teorií, které životům deprivovaných osob aspoň částečně vracejí smysl.

Torontský útok v zásadě naplňuje širší definici terorismu, ovšem například kanadská bezpečnostní analytička Stephanie Carvin se obává, že by takové pojetí mohlo vést ke sporným politickým krokům a omezení svobody. Člověk by měl mít právo vyslovit názor, že by se společnost měla změnit, aby někteří její členové mohli mít sex. Problematiku je proto třeba řešit od základu, za pomoci různých sociálních programů, a snažit se lidi propadající se do komunity incelů z jejich neúnosné životní situace dostat. Pomsta na nevinných jim z jejich obytných přívěsů nepomůže.

Autor je publicista a překladatel.



Svět je z podstaty nespravedlivý a incelům nakonec nezbývá než spolknout „černou pilulku“. Foto Nathan Zimmerman

par avion

Z BĚLORUSKOJAZYČNÝCH MÉDIÍ VYBRAL
MIROSLAV TOMEK

БЕЛСАТ
BELSAT

Běloruskojazyčná satelitní televize Belsat, financovaná polskou vládou a vysílající od roku 2007 z Varšavy, přinesla 26. května reportáž z protestní akce proti výstavbě jaderné elektrárny v Astravci na jihozápadě Běloruska. Protest ve městě Zaslauje nedaleko Minsku měl mít původně podobu pochodu, ten ale úřady nepovolily, proto účastníci uspořádali jen kulatý stůl a poté v ulicích sbírali podpisy proti spuštění elektrárny. Akce nebyla povolena, neměla v místě konání žádnou propagaci a účastnilo se jí asi patnáct lidí. Odpor vůči elektrárně koordinují Zeleň, křesťanští demokraté a solidární hnutí Razam. V plánu mají organizovat protesty 26. dne každého měsíce – na památku černobylské havárie, k níž došlo 26. dubna 1986. Aktivisté upozorňují, že času mnoho nezbývá, neboť už v listopadu se bude do reaktoru navážet palivo a v příštím roce začne první energetický blok pracovat. „Výsledky zátěžových testů, provedených na jaderné elektrárně, vyvolaly mezi zahraničními odborníky mnoho otázek. Hlavním závěrem litevské

pracovní skupiny je, že astravecká elektrárna neodpovídá současným bezpečnostním požadavkům,“ připomíná zpráva. Odpůrci také zdůrazňují, že elektrárna prohloubí ekonomickou závislost země na Rusku, staví se totiž za ruskou půjčku a v Rusku se bude nakupovat i palivo. Sousední Litva přitom odmítá nakupovat běloruskou elektřinu a usiluje o to, aby stejné stanovisko zaujaly i další evropské země. **Při stavbě elektrárny chyběl nezávislý dohled a informace o problémech se utajují.** V červenci 2016 přitom došlo k pádu reaktoru, letos 17. února zase v elektrárně hořelo. Úřady zareagovaly prý až poté, co o těchto událostech začali mluvit aktivisté. Státní média však o elektrárně píší jen v dobrém a většina běloruské společnosti ji zřejmě nevnímá jako problém.

TUT.BY

Server Finance.Tut.by 27. května informoval, že podpora v nezaměstnanosti činila v Bělorusku v dubnu 27,5 běloruského rublu, což je přibližně 300 korun. Novináři spočítali, co si za ni lze pořídit. „Za 27,5 běloruského rublu si lze koupit například 2,3 kilogramu hovězího bez kosti nebo 2,9 kilogramu vepřového bez kosti, 4 kilogramy měkkého salámu, 21 litrů trvanlivého mléka, 15 kilogramů pohanky, zhruba 34 kilogramů brambor nebo zhruba 30 kilogramů mrkve.“ Nezaměstnaný také může devětkrát poobědvat v jídelně. Nízká podpora v nezaměstnanosti má za následek velmi nízkou oficiální nezaměstnanost, která nepřevyšuje půl procenta. Faktická

nezaměstnanost přitom podle statistických údajů dosahuje 5,1 procenta práceschopných obyvatel. Pro srovnání uvedme, že průměrná běloruská mzda byla v dubnu tohoto roku 921 běloruských rublů, tedy něco málo přes 10 tisíc korun. Běloruský prezident Alexandr Lukašenko teprve 25. ledna tohoto roku zrušil dekret o příživnictví, který ukládal ekonomicky neaktivním občanům zvláštní daň. Nyní se ale chystá nový zákon, jenž by měl všechny „příživníky“ donutit platit plnou cenu za služby dotované státem. Konkrétně půjde o náklady na bydlení, energie a zdravotní péči. **Příživníků je v Bělorusku údajně kolem čtvrt milionu. Rozhodovat o tom, kdo příživník je a kdo není, budou zvláštní komise v regionech.**

ЗВЯЗДА

Ve státních novinách Zvjazda, jediném velkém běloruskojazyčném deníku, vyšel 26. května rozhovor s genetikem z běloruské akademie věd Alehem Davidzenkem, který nastínil perspektivy pěstování sóji v Bělorusku. Sója se tam prý pěstovala už na konci 19. století, dnes ale roste jen na zhruba dvou tisících hektarech zemědělské půdy. Běloruští šlechtitelé přitom vytvořili řadu odrůd sóji, které se úspěšně pěstují například na území Ruska. „Dříve se v naší zemi nepěstovala ani řepka olejka. Když ji začali pěstovat, výnosy byly kolem tří čtyř metrů na hektar a říkalo se, že to nás neroste, že se nehodí do našeho klimatu. Když ale její pěstování podpořili finančně, naučili jsme se, jak mít slušnou

úrodu. To samé musíme zopakovat se sójou.“ Akademik připomněl, že kapacity běloruského potravinářského průmyslu pro zpracování oleje značně převyšují objem olejnatých plodin, které se v zemi pěstují. V prosinci se ve městě Smarhoň navíc otevře továrna na zpracování řepky, slunečnic a sóji, kterou postavil ruský investor. Její kapacita je však tak velká, že ostatní závody zůstanou bez surovin. Pěstování sóji je tudíž podle Davidzenka důležitým faktorem ekonomické bezpečnosti. „**Díky sóji bychom mohli mít levnější maso v obchodech a také levněji vyvážet produkty živočišné výroby, což by nám umožnilo ovládnout nové trhy.**“



Běloruská mutace deníku Komso-molskaja pravda přinesla 24. května zprávu o uzavření skandální minské výstavy, na níž mohli diváci zhlédnout vycpaná zvířata v pozicích, v nichž se v přírodě páří. Název výstavy zněl „Pohlavní chování zvířat v divoké přírodě“. **Expozice pářících se zvířat, kterou do Minsku přivezl ruský preparátor Pavel Glazkov, netrvala ani dva týdny. Není však jasné, proč tak brzy skončila.** Úřady prý sice dostaly několik stížností na „morální aspekt výstavy“, představitelé minského magistrátu ale tvrdí, že výstavu schválili a její uzavření s nimi nemá nic společného. Organizátoři uvádějí, že mají na výstavu „stoprocentně pozitivní ohlasy, jak o tom svědčí i návštěvní kniha. Spokojeni byli obyvatelé Minska i cizinci.“ Výstava se prý uzavírá z technických důvodů.

Zapomenout Říjen

Reflexe ruské revoluce 1917, k níž vybízelo její loňské sté výročí, měla v Česku specifickou podobu, která svědčí o jisté míře vytěsnění této události, ale také o trvale přítomném antikomunistickém diskursu, zaseknutém na konci studené války. Jak se to projevilo v produkci tuzemských nakladatelství?

MATĚJ METELEC

Sté výročí ruské revoluce nechalo českou společnost poměrně chladnou. Zatímco třeba v angloamerickém prostoru jej řada historiků i dalších intelektuálů využila k pokusu o nové zhodnocení této klíčové události 20. století a historička Sheila Fitzpatricková mohla už v první polovině roku 2017 recenzovat v *London Review of Books* pětiici nových knih na dané téma, u nás panovalo po celý rok až podezřelé mlčení. To bylo přerušeno teprve v polovině října, tedy v samotný předvečer výročí, druhým vydáním překladu *Dějiny ruské revoluce* (A Concise History of the Russian Revolution, 1995, česky 1999) od Richarda Pipese. Ten pak doplnila kniha zmíněné Sheily Fitzpatrickové *Ruská revoluce* (The Russian Revolution, 1982) a do třetice vyšly *Stručné dějiny ruské revoluce* (A Short History of the Russian Revolution, 2017) od Geoffreya Swaina. Sto let od ruské revoluce tedy z hlediska publikačního bylo atraktivní jen natolik, aby skončilo vydáním trojice stručných dějin, přičemž ty nejrozsáhlejší vyšly podruhé. Pipesova monografie je přitom vlastně výtahem z jeho starších knih *The Russian Revolution* (Ruská revoluce, 1990) a *Russia under the Bolshevik Regime* (Rusko za bolševismu, 1993) – její anglický titul se ostatně ke stručnosti hlásí zcela nepokrytě.

Relativní mlčení, jímž bylo loňské výročí zahaleno, vypovídá především o způsobu, jakým se česká společnost (ne)vyrovnala se svou předlistopadovou minulostí. Říjnová revoluce totiž tvořila konstitutivní součást mytologie vládnoucí československé státostřany a dlouhá léta byla oficiální historiografi označována za sine qua non vzniku samostatného československého státu v roce 1918.

Překladatelská kreativita

Pipesova kniha z uvedené trojice publikací ční, a to nejen proto, že už jednou česky vyšla. Svým způsobem je i nejstarší, protože i když první vydání Fitzparickové *Ruské revoluce* je už z roku 1982, překlad byl pořízen ze čtvrtého vydání z roku 2017 a Swainova knížka vyšla v témže roce poprvé. Že je na obálce Pipesovy monografie avizováno „nové, revidované vydání“, je poněkud matoucí, revidovaný je totiž nanejvýš překlad. Vzhledem k jeho úrovni to ovšem působí až výsměšně. U Fitzpatrickové a Swaina je znát, že překlady byly pořízeny narychlo, aby se stihlo výročí, nicméně už skoro dvacet let přeložený Pipes je z hlediska kvality překladu suverénně nejhorší. Po pravdě je natolik špatný, že knihu téměř nemá cenu číst česky.

Překládat „totalitarian“ jako „totalitní“ namísto „totalitární“ se bohužel stalo běžným, i když je to podobná chyba, jako kdybychom zaměňovali „normalizační“ za „normální“. Ovšem překlad sousloví „high treason“ jako „nejvyšší zrada“ namísto „velezrada“ už opravdu zabolí. Britský generál, pod jehož velením docházelo k podloudnému prodeji vojenského materiálu nepříteli, byl – podle překladu – prý posměšně nazýván „nejvyšším velitelem Rudé armády“. Vtip pochopíme až v originále, kde stojí „quartermaster“, tedy zásobovač. Na straně 122 autor cituje Struveho charakteristiku Lenina: „Jeho hlavní povahovou vlastností byla nenávisť.“ Ve zbytku odstavce je Lenin dále charakterizován Pipesem, ovšem tak emocionálním tónem, až to budí podezření. Když nahlédneme do originálu, zjistíme, že celý odstavec je citací Struveho a na první větu ji omezil český vydavatel. Jeden z pomyslných vrcholů překladatelské kreativity se nachází na straně 289, v pasáži zabývající se osudy Židů. Tam se dočteme, že pogromy ruské občanské války byly „předzvěstí apokalypsy“, zatímco v originále je poněkud střízlivěji uvedno „anticipated the holocaust“. V další větě českého překladu pak čteme: „Zanechaly po sobě dědictví,

které o dvě desetiletí později vedlo k masovému vyvražďování Židů rukou nacistů.“ To působí jako poněkud absurdní krátké spojení. České vydání ale vypouští konec věty, který zní: „the deadly identification of communism with Jewry“ a teprve dává celé pasáži smysl, byť diskutabilní.

Čí je to revoluce?

Český překlad je zkrátka tak nespolehlivý, že každý Pipesův argument je nutné nejprve konfrontovat s originálem. Základní teze jsou ale i tak jasné. První vychází z jeho starší knihy *Rusko za starého režimu* (1974, česky 2004). Pipes v ní shledává bytostně ruský charakter sovětského totalitarismu, který je dědictvím mongolského jha a patrimonialismu moskevského knížectví, které přetrvalo v ruské politické kultuře a institucích. Tou druhou a zásadnější je představa Říjnové revoluce jako spiknutí. „Do neznámých vod extrémního utopismu unesl tuto zemi fanatismus intelektuálů.“ Ti prý využili situace a uchvátili moc. Teze o spiknutí ale obchází otázku, čím to, že akce hrstky fanatiků byla úspěšná, proč je vůbec někdo poslouchal a dokonce za ně bojoval ve válce, a v neposlední řadě, proč tedy bílí nezmýtili.

S Pipesovou teorií „puče“ hrstky intelektuálů v úvodu své knihy explicitně polemizuje Geoffrey Swain. Revoluci vymezuje obdobím od února 1917 do června 1918, k čemuž přidává úvodní průlet revolučními tradicemi ruského dělnictva. Ty jsou pro jeho pojetí ruské revoluce klíčové a Říjen je jejich autentickým vyvrcholením a důsledkem. Naopak následná diktatura jedné strany je plodem bolševického pojetí stranické disciplíny, jež bylo ale i v rámci strany samotné doménou malé skupiny profesionálních revolucionářů. Ze Swainovy interpretace lze oprávněně nabýt dojmu, že se tak trochu snaží zachránit Říjnovou revoluci před bolševiky, důležité ovšem je, že ne tak úplně přede všemi. Swain totiž rozlišuje mezi bolševickými aktivisty, kteří podle něj tvořili jádro strany, jež uskutečnilo revoluci, a stranickým ústředním výborem, který ovládal Lenin.

S tím, že silou bolševiků nemohla být výhradně stranická disciplína, souhlasí i Sheila Fitzpatricková. Vzhledem k raketovému růstu členské základny v průběhu roku 1917 není pravděpodobné, že by si dokázala její většina osvojit zásady „demokratického centralismu“. Větší roli hrál radikalismus, využití nálad mas a odstup od vládních pozic. Fitzpatricková vidí sílu bolševiků právě v tom, že „šlo o jedinou stranu nezkompromitovanou spojením s buržoazií a únorovým režimem, zato maximálně spojenou s myšlenkami dělnické moci a ozbrojeného povstání“. Pipes nicméně tuto sílu zpochybňuje poukazem na to, že ve stopadesátimilionovém Rusku měla bolševická strana na vrcholu popularity v roce 1907 jen 46 tisíc členů a v „poklidné Stolypinově éře“ dohromady s menševiky (dle Trockého odhadů) pouze deset tisíc členů. Ona „poklidná éra“ byla z hlediska levice „stolypinskou reakcí“, kdy byla brutální represe zaháněna do podzemí. Zajímavější ale je, že u Fitzpatrickové se dočteme o počtech členů bolševické strany v roce 1917, které u Pipese chybějí. V únoru měla strana 24 tisíc členů, v dubnu už 100 tisíc, v září 200 tisíc a v říjnu dokonce 350 tisíc.

Taková selektivní práce s prameny je pro Pipesa charakteristická. Na jednom místě cituje Molotovovy *Paměti*, v nichž bývalý Stalinův ministr zahraničí tvrdí, že Trockij byl během Října pouhý agitátor. Molotov, tento Pipesův „bolševický zasvěcenec“, byl ovšem se Stalinem spjat tak úzce, že od něj stalinistické vyškrtnutí Trockého z Října sotva překvapí. Na místě jiném nicméně Pipes neváhá citovat Trockého výrok, že bez něj a Lenina

by se žádná revoluce nekonala, jako doklad toho, že Říjen byl jen spiknutím hrstky fanatických intelektuálů.

Hybatelé dějin

Jedním z důležitých předpokladů spiklenecské teorie je myšlenka, že bolševici v Rusku zardousili slibně se rozbíhající liberální demokracii západního střihu. To ovšem opomíjí skutečnost, že i kdyby moc neležela od února na ulici, nikdy skutečně nebyla v rukou prozatímní vlády. Pokud bychom chtěli vidět smutné hrdiny revoluce v ruských liberálech, museli bychom se vyrovnat s tím, že jich bylo v agrárním a raně průmyslovém Rusku ještě mnohem méně než bolševiků. Zásadní význam tu ovšem má otázka, kdo jsou určující aktéři dějin.

Na rozdíl od Pipesa nehrají u Fitzpatrickové a Swaina v revolučním procesu jednotlivci zdaleka tak významnou roli. Jak říká Swain: „Hnací silou únorové revoluce nebyly váhavé kroky liberálních politiků Dumy, ale rozhodné akce dělnické třídy.“ A ovšem také rolníků v uniformách, protože právě pokus o přesun vojáků z petrohradské posádky na frontu byl impulsem, bez něhož by podle Swaina k Říjnu vůbec nedošlo. Únorová revoluce v jeho interpretaci vlastně nikdy nebyla životaschopnou alternativou, a proto se patrně více než na kadety, a později Kerenského, soustředí na menševiky v Petrohradském sovětu. Jeho menševická tvář byla podle něj důsledkem volebních manipulací a vládního tlaku na bolševiky za války. Nálada v dělnictvu byla podle Swaina od roku 1905 radikální a revoluční. V některých případech to však není schopen hodnověrně doložit. Třeba prohlášení, že „když ve dnech od 3. do 24. června 1917 proběhl první všeruský sjezd sovětů, jeho složení nijak neodpovídalo zvýšené podpoře, kterou měli bolševici mezi dělníky a vojáky“, není nijak dále komentováno a působí účelově.

Swain nicméně zdaleka neklesá na úroveň Pipesova výkladu, v němž se vysvětlí motivací bolševiků podobají pasážím z bondovky. Tvzení, že pár tisíc lidí si zotročilo víc než sto milionů spoluobčanů výhradně prostřednictvím teroru, vyvolává otázku, jak toho byli fyzicky schopni. A výroky jako „komunistické Rusko bylo tudíž po celých sedmdesát čtyři let své existence ztělesněním myšlení a psychiky jediného muže“, tedy Lenina, jsou přinejlepším velmi laciným žurnalismem.

Málo antikomunismu

Porozumět mechanismům, jež vynesly bolševiky k moci na rovině skupinových aktérů, se pokouší Sheila Fitzpatricková. Podle ní Lenin byl možná „výstřední extremist“, ale v odhadu náklady mas stržených revolucí i „mistrovský politik“. A Fitzpatrickovou zajímají masy víc než jednotlivci a velké postavy. Proto tvrdí, že rozhodující byl nikoli teror, protože v něm si rudí s bílými nezadali, ale veřejná podpora. Protože ve své knize pojímá revoluci jako proces, který trval od roku 1917 až do přelomu let 1937 a 1938, jako klíčový faktor vidí občanskou válku. Na jejím konci měla rudá armáda pět milionů mužů (z toho jen desetinu bezprostředně v poli), a ač problémy s dezercemi stíhaly rudé právě tak jako bílé, bělogvardějci měli daleko větší nesnáz s verbováním mužstva. Proti představě terorismu hrstky lidí tak stojí rozsáhlá militarizace společnosti, která se do značné míry stala formou bolševické vlády, kádrové politiky a nakonec i pojetí politiky jako takové (vzhledem ke gerontokracii vůdcové formování válkou vládli až do smrti). Charakteristické přitom je, že když píše Fitzpatricková o občanské válce, nerozebírá jednotlivá tažení a fronty, ale bere ji jako faktor sociálních dějin a zajímá ji její působení na ruskou společnost.

Tři knihy o ruské revoluci



Jako by v Česku byla sovětologie dodnes chápána jako zbraň v neskončené a nejspíš neukončitelné studené válce. Foto architecturaldigest.com

To ovšem není žádné překvapení. Fitzpatricková patří k vůdčím postavám druhé generace revizionistických historiků a její nejvýznamnější práce se věnují sociálním a kulturním dějinám stalinismu. *Ruská revoluce* je přitom, necháme-li stranou soubor *Za obzor totalitarismu* (2008, česky 2012), který spoleeditovala, prvním překladem této významné australské historičky do češtiny. O to bizarnější je rozhodnutí nakladatele doprovodit její text poznámkami „odborného korektora“. Kniha by jistě mohla mít odborného redaktora, který by dohlížel na věcnou správnost, „odborný korektor“ dělá ovšem o dost víc. Jeho poznámky pod čarou se asi nejvíc blíží středověké praxi přepisovatelských glos. Neopravuje chyby překladatele, ale samu autorku, doplňuje ji, pokud má pocit, že říká málo, a někdy jen jinými slovy převypráví totéž. Výsledek působí jako groteskní projev neúcty k autorce nebo neméně trapné obavy z vydání historie ruské revoluce, která je málo antikomunistická.

Revoluční zákruty

V prostředí, které se po roce 1989 vyrovnávalo s minulostí pomocí manicheistických teorií spiknutí, může být kontroverzní třeba Fitzpatrickové teze, že „bolševici původně nevnímali svou vlastní stranu jako možný nástroj k řízení státu“. Autorka přitom dovede uspokojivěji než spiklenecké teorie vysvětlit dvojakost projevující se v sovětském systému přinejmenším do dovršení Stalinovy transformace, až už šlo o dvoukolejnou sovětskou zahraniční politiku a linie kominterny nebo o rozpor mezi bolševiky v aparátu strany a v sovětské vládě,

ukončený až likvidací „pravice“, kterou představovali Rykov či Tomskij.

Perspektiva, z níž Fitzpatricková sleduje revoluční proměnu ruské společnosti, je pro porozumění dění roku 1917 nepostradatelná. Pipesova představa skupinky fanatiků postrádajících sociální základnu vlastně v důsledku dělá ze Sovětského svazu jakési tajemné, rozumem nepochopitelné monstrum. Nakonec i Swain, který revoluční příběh končí roztržkou mezi bolševiky a levými esery, nechává vyvstat ostrou cézuru, která z revoluce dělá příběh s tragickým vyústěním. Pro Pipesa opona padá v říjnu 1917, kdy bolševici vykojili vlak ruské demokracie, pro Swaina v létě roku 1918, kdy skončila koalice bolševiků a levicových eserů. Význam revoluce a jejích zákrutů se ale ve skutečnosti ustaloval až během občanské války a po ní – v boji o nástupnictví, v konfliktech dvacátých let o podobu sovětské společnosti, v nichž se střetávaly rozdílné koncepce i mocenské pozice ustavené v prvních letech revoluce. Konflikt mezi Stalinem a stranickou „pravici“ byl patrně posledním skutečně koncepčním sporem. I ten ale rozhodovaly spíše sociální a politické faktory, a nikoli teror. Pravice nabízela revoluční straně, která zvítězila v kruté občanské válce, mírný pokrok, Stalin jí sliboval záchranné úspěchy. Čistky třicátých let pak přinesly téměř kompletní kádrovou obnovu strany a zrod elity, která vládla zemi až do nástupu Gorbačova.

Pomníky studené války

Z Pipesova hlediska není třeba Stalinův úspěch nijak zvlášť vysvětlovat. Sovětské dějiny pro něj mají jednoznačný smysl a Stalin

představuje jejich jasný vrchol. Jeho smrt pak logicky „vedla k postupnému uvolňování centralizované struktury a rozpadu stranické moci v zemi, což nutně muselo mít za následek konečný kolaps komunistického státu“. Taková filosofie dějin Sovětského svazu je ale až příliš nekomplikovaná a jen podtrhuje fakt, že Pipes je nejen představitelem dějepiscectví libujícího si v různých „bohužel“ a „naštěstí“, ale navíc sklouzává od psaní dějin k tvorbě obžalovacího spisu. Jeho *Dějiny ruské revoluce*, ač vyšly až po pádu Sovětského svazu, drží pozici na frontové linii studené války, do níž ostatně byl jejich autor aktivně zapojen. Preference podobných děl v českém prostředí ukazuje bídu českého postkomunismu, kde je sovětologie dodnes chápána jako zbraň v neskončené a nejspíš neukončitelné studené válce, ať na sebe bere podobu *Sovětské tragédie* (1994, česky 2004) Martina Malii, Zubovových *Dějin Ruska* (2009, česky 2014) nebo právě Pipesových *Dějin ruské revoluce*. Tyto knihy jsou svého druhu pomníky studené války, jejich hodnota je dnes však už jen dokumentární. A české vydání *Dějin ruské revoluce* nemá vzhledem k úrovni překladu ani tu. Že se tuzemští čtenáři u příležitosti stého výročí ruské revoluce dočkali podruhé Pipesa, a ne zásadních příspěvků k dějinám revoluce, jakými jsou kupříkladu práce Alexandra Rabinowitche, zachraňují alespoň částečně knihy Fitzpatrickové a Swaina.

I když přicházejí s rozdílnou perspektivou a přinášejí odlišné interpretace, přinejmenším před nás stavějí komplikovanější výklad ruské revoluce a jejího vývoje. Ten může být v mnoha ohledech užitečný i pro porozumění našim

vlastním dějinám. Teze, že bez Října by nebylo Československa, platí nanejvýš v tom ohledu, že mezinárodní kredit Masarykovy zahraniční akce, disponující snad nejbojeschopnější silou v Rusku, stoupl díky tomu, že si bolševici dokázali znepřátelit československé legionáře. Sovětský svaz se ale stal zásadním aktérem obnovení samostatnosti československé republiky po druhé světové válce a jako takový předurčil její další vývoj. V tomto smyslu byla ruská revoluce skutečně určující událostí československého a českého 20. století. Konečně, na její důležitosti se shodnou snad všichni: od jejich zapálených obhájců až po zuřivé antikomunisty. Za vůbec nejdůležitější událost století ji ostatně považují Pipes i Swain.

Nejpronikavější smysl pro dějiny z trojice uvedených historiků však jednoznačně prokazuje Sheila Fitzpatricková, která do úvah o významu ruské revoluce vnáší hlubší historický rozměr a promyšlí podmíněnost našeho hodnocení politickými a ideologickými imperativy současnosti. Dospívá přitom k závěru, že dokud je ruská revoluce 1917 předmětem podobného přehodnocování, je příliš brzy na definitivní závěry. Význam Října bude podle Fitzpatrickové možné zhodnotit teprve tehdy, až nebude vnímán jako zásadní předěl v dějinách.

Sheila Fitzpatricková: Ruská revoluce. Přeložil

Lubomír Sedlák. CPress, Brno 2017, 279 stran.

Richard Pipes: Dějiny ruské revoluce. Přeložila Hana

Gopaulová. Argo, Praha 2017, 455 stran.

Geoffrey Swain: Stručné dějiny ruské revoluce.

Přeložili Věra Skaláková a Jan Zasadil. Bourdon,

Trnová 2017, 259 stran.



Vidět fotografii.

foto Joao Pina

NAŠI OBRAZOVOU STOPU
NA PLANETĚ ZEMI PEČLIVĚ EDITUJEME.

NE ZAHUŠ TUJEME.

PŘEDPLAŤTE SI ČASOPIS FOTO
A ZÍSKEJTE VOLNÉ VSTUPY DO GALERIÍ

S předplatným (5 vydání + 1 FOTOspeciál) ušetříte celkem 564 korun oproti jednotlivému nákupu a zároveň můžete využít řadu výhod s klubovou kartou.

Volné vstupy platí do Leica Gallery Prague, Moravské galerie v Brně, Czech Photo Center a Centra současného umění DOX.

www.casopis-foto.cz/predplatne/

KNIH EX 08
16.6.2018
10-20hod.
ostrav
štvánice
858 Praha 7
Všichni malí
nakladatelé
aneb Knihy
nad Vltavou

knihex.cz

A2+ a Letmo Productions uvádějí

LÉCHE MOI (fr)
LIONEL DIXIT (cz)

21. 6. 2018
20.00
Punctum
(Krásova 27, Praha 3)
advojka.cz/a2plus

A2
PRAHA
PRAGUE
PRAHA
PRAG
MINISTERSTVO
KULTURY
Městský úřad
Praha 4
GO OUT
CMA

Sociální spravedlnost není teror

S Wendy Z. Goldman o mechanismech represe a strachu

S americkou historičkou Wendy Z. Goldman, která se zabývá především stalinismem, jsme mluvili o tom, do jaké míry se „obyčejní lidé“ podíleli na hrůzách velkého teroru. Došlo však i na otázku, zda Říjnová revoluce musela dospět ke stalinismu, a na zcela aktuální téma protiteroristického diskursu.

BOHUMIL MELICHAR

Ve své knize o stalinistickém teroru popisujete, že udávání nebylo řízeno pouze shora, nýbrž že se do něj často a ochotně zapojovali i běžní občané. Znamená to, že lid měl stejný podíl na teroru jako státní instituce? Různé skupiny samozřejmě hrály různé úlohy a musíme také rozlišit různé fáze velkého teroru. Například při operacích na státní úrovni přicházely příkazy k zatýkání a popravám shora a odtud byly distribuovány do regionů. Stát určoval minimální „limity“ zatčených a popravených pro každý region. Víme nicméně, že místní a regionální představitelé strany a posléze i NKVD usilovali o zvýšení těchto limitů a také o rozšíření časového období zatýkání. Takže roli hrál i tlak zdola. Pokud se dále podíváme na kampaně proti vreditelstvu či záměrným sabotážím, zjistíme, že sice začaly shora, dělníci se na nich však výrazně podíleli tím, že obviňovali nadřízené z poškozování, zvláště v případech, kdy byla porušována bezpečnostní opatření nebo šlo o špatné bydlení či stravování. Dělníci vyslovovali své stížnosti jazykem teroru, protože chápali, že to k jejich pracovním podmínkám přitáhne pozornost; věděli, že pokud si budou pouze stěžovat, nic se nezmění. Inženýři a designéři v továrnách zase vedli spory o prototypy nebo nových designech spíše v rovině politických útoků než na technické úrovni. A konečně se lidé udávali z osobních důvodů: aby získali politickou výhodu, kariérní postup nebo materiální zisk. Myslím, že je tedy důležité rozlišovat, jaké příkazy přišly shora, jaký dopad měly na různé části společnosti a kde masová či lokální participace prohloubila jejich vliv.

Proč podle vás vůbec došlo k velkému teroru? To je zásadní otázka. Většina historiků se shoduje, že teror začal po vraždě Sergeje Kirova – jde o katalytickou událost, která vyvolala další dění. Historici nicméně ukázali i to, že mnoho čistek a vyhlazování celých skupin populace mělo kořeny už ve třicátých letech. Například víme, že fungovaly formy policejního dohledu, které měly za úkol odstranit z měst zloděje, zločince či lidi bez dokladů. Policie tedy už měla zkušenost s masovými čistkami mimo soudní systém. To pak umožnilo snáze nastolit určité formy teroru. Existoval rovněž společenský precedent pro masové čistky kulaků a lidí označených za jejich podporovatele v období kolektivizace z přelomu dvacátých a třicátých let. Dalším důvodem je, že industrializace a transformace země probíhaly velmi rychle, a to vytvářelo obrovské sociální problémy. Města se plnila miliony lidí přicházejících z venkova, došlo k obrovské krizi bydlení. Společnost procházela hlubokými sociálními otřesy. Řežim měl podporu, ale existoval i hněv a nespokojenost u mnoha různých skupin. Mimo stranu přetrvávala přes všechny čistky opozice, a vlastně i ve straně bylo množství lidí, kteří nepodporovali Stalina ani



Wendy Z. Goldman. Foto Ondřej Crhák

stalinický program velmi rychlé industrializace a násilné kolektivizace. A pak tu je třetí aspekt: Hitler se připravoval na válku. V roce 1937 bylo již Španělsko fašistické a bylo zřejmé, že sovětský socialistický experiment byl ohrožen a že Západ Sovětskému svazu nijak nepomůže – stejně jako nepomohl Československu. Sovětské vedení opakovaně předkládalo Západu myšlenku kolektivní bezpečnosti – představu, že Sovětský svaz, Francie a Velká Británie by měly zemi typu Československa v případě ohrožení společně přijít na pomoc. Západ to ale odmítal. Všechny tyto vnitřní i vnější okolnosti vyvolaly v sovětském vedení strach či dokonce paranoii, že země je obklopena a prostoupena nepřáteli a že profylaktická očista je nezbytná k tomu, aby byla připravena na válku.

Bylo podle vás nevyhnutelné, aby Říjen skončil stalinismem? Nemyslím si, že by v ideologii socialismu, marxismu či leninismu bylo něco, co by nevyhnutelně vedlo k stalinistickému teroru. Spíše je to naopak: stalinický teror zlikvidoval možnost existence demokratického socialismu v Marxově či Leninově pojetí důkladněji, než to dokázala kapitalistická propaganda. Na myšlenku sociální spravedlnosti či revoluce nenacházím nic, co by mělo nevyhnutelně vést k teroru.

Občas slyšíme, že nebýt bolševické revoluce, Rusko by ze samoděržaví plynule přešlo k demokracii západního typu. Co si o tom myslíte? S tím nemohu souhlasit. Carismus neobsahoval žádný mechanismus, díky němuž by se mohl mírumilovně vyvinout v demokratický kapitalistický systém. Car neměl zájem na vytvoření demokratického systému ani na provádění pozemkové reformy ve prospěch rolníků. Stavěl se proti dělnickým odborům, proti všeobecnému volebnímu právu i právům žen. Situace byla pro dělníky, rolníky a vojáky na frontě stále bolestivější a režim nepřicházel s žádným řešením problémů,

jímž tehdy Rusko čelilo. Sověty, které se v roce 1905 spontánně vyvinuly jako první skutečně demokratické organizace v Rusku, povstaly v roce 1917, aby převzaly moc od prozatímní vlády. Zprvu bolševici působili skrze sověty. O převzetí moci začali usilovat, až když byli přesvědčeni, že většina sovětů tento krok podporuje. Na krátkou dobu se bolševici dělili o moc s esery, ale ti opustili vládu po brestlitevské smlouvě v březnu 1918, protože s ní nesouhlasili. To, že bolševici zůstali jako jediná strana u moci, nebyl záměr, ale důsledek okolností. Revolucionáři byli vystaveni obrovskému dilematu: máme společenskou podporu nezbytnou k tomu, abychom provedli socialistickou revoluci v primárně rolnické zemi? Menševici odpověděli, že nikoliv, a že bychom tedy měli jít domů, sednout si na židli, číst si noviny a nechat kapitalismu volný průběh. Podle mého takhle revoluční program nevypadá. Naopak bolševici a eseri tvrdili, že dělníci a rolníci chtějí převzít moc prostřednictvím sovětů a že země je na pokraji revoluce. Ovšem systémem jedné strany, který převládl, se ukázal být obrovským problémem. Byla to však spíše historická náhoda, ne důsledek ideologie. Například Lenin systémem jedné strany nijak nepodporoval. Proč ale časem sověty v podstatě ztratily moc, kterou převzala strana, a proč moc uvnitř strany ovládla úzká skupina? Tato uzurpace demokracie nebyla problémem ideologie. Byla důsledkem komplexních tlaků, které vyplynuly z pokusu o vytvoření industrializovaného moderního hospodářství na základech zaostalé rolnické ekonomiky. K průmyslovému rozvoji a modernizaci podle Marxe nikdy nemělo dojít v zemi, která ještě neprošla stadiem kapitalismu, a socialistická revoluce se neměla odehrát v zaostalé rolnické zemi, nýbrž ve vyspělé industrializované kapitalistické zemi.

Může být váš výzkum užitečný v současném kontextu strachu z imigrace? Ano, velmi. Velký teror totiž začal nenápadně, jako protiteroristická kampaň. Jak se ale z protiteroristické kampaně stane teror

proti celé populaci? Když vláda zatýká lidi a vynucuje z nich přiznání, někteří se přiznají k něčemu, co není pravda; pak se začne zdát, že se jedná o daleko širší spiknutí, je zatýkáno ještě více lidí, kteří se doznávají, a tak dále. Narativ spiknutí nabírá na síle. Bezprostředně po Kirovově vraždě byl zatčen vrah Leonid Nikolajev a malá skupina lidí kolem něj. Tato skupina se postupně rozšiřovala. Pak začali zatýkat bývalé opozičníky. V den vraždy Kirova vstoupil v platnost zákon, který říkal, že teroristé budou okamžitě souzeni, že nebudou mít právo na obhájce a na odvolání a rozsudek bude proveden během čtyřiařvaceti hodin. Takové zákony mohou velmi snadno vést k tomu, že lidé ztratí svá zákonná práva. V jakémkoli systému, v němž se objeví mučení, nucené přiznání, mimořádné soudní procesy a obdobné protiteroristické zákony, musíme velmi pečlivě sledovat, co stát dělá, a protestovat proti tomu, protože následný krok, jímž je útok na další skupiny obyvatelstva, může přijít velmi rychle.

Z angličtiny přeložila **Marta Martinová**.

Wendy Z. Goldman (nar. 1956) se jako profesorka historie specializuje na sociální a politické dějiny Ruska. V současnosti vyučuje na Carnegie Mellon University. Publikovala mj. práce Women at the Gates: Gender and Industry in Stalin's Russia (Ženy v branách. Rod a průmysl ve stalinském Rusku, 2002) nebo Terror and Democracy in the Age of Stalin (Teror a demokracie v době Stalina, 2007). U nás vyšla její kniha Vytváření nepřítele. Udávání a zastrahování ve stalinském Rusku (2011, česky 2014).

Brutalita zásahů stoupá

S Markem Čejkou o dění na hranicích Gazy a Izraele

S odborníkem na izraelsko-palestinské vztahy a Blízký východ jsme mluvili o současných demonstracích na pomezí Gazy a Izraele, brutalitě izraelské armády, nebezpečnosti Hamásu i o tom, zda se neschyluje k další intifádě.

PAVEL CHODEC

Zásah, při němž izraelské bezpečnostní síly 14. května na pomezí Gazy a Izraele zastřelily šedesát neozbrojených Palestinců a tři tisíce dalších zranily, vzbudil vlnu zděšení. Jde podle vás o operaci, která se izraelské armádě vymkla z rukou, nebo o dlouhodobou strategii?

Velmi tvrdý vojenský postup IDF spojený s ostrou střelbou není žádnou výjimkou. Přitom jej provedla armáda, která se někdy charakterizuje jako „nejmorálnější armáda světa“ a patří mezi nejsilnější vojenské síly. To by tedy mělo IDF zavazovat k vysokým standardům vojenské etiky, a tedy i k jen nezbytně nutnému používání smrtících bojových metod v souladu s mezinárodními dohodami o válečném právu. Bohužel se tak často neděje. Můžeme sledovat jisté rozdíly v brutalitě při zásazích proti demonstracím na Západním břehu a proti nepokojům v pásnu Gazy. Zde jsou zásahy tvrdší. Je to do určité míry projev strategie „rozděl a panuj“: o něco konstruktivnější přístup k Západnímu břehu vedenému Fatahem, a naopak tvrdší postoj ke Gaze vedené Hamásem. Roli ale hraje i generační posun. Mladší generace důstojníků – podobně jako izraelských politiků typu Naftaliho Benetta – je

více „jestřábi“ než veteráni dřívějších konfliktů. Mnoho starších izraelských důstojníků, kteří zažili velké války, poznalo Palestince a Araby obecně daleko lépe než dnešní generace vojáků a jsou ve svých soudech i v hodnocení izraelské strategie výrazně zdrženlivější. Někteří dokonce prosazují mír a jsou z nich míroví aktivisté...

Pokaždé, když dojde k podobným událostem, můžeme slyšet, že Hamás používá civilisty jako lidské štíty, takže se případným obětím z jejich řad nelze divit. Lze to tvrdit i tentokrát?

Takzvané mučednictví i lidské štíty jsou jednou z mnoha strategií Hamásu. Zároveň je třeba si uvědomit, že mnoho Gazanů nešlo demonstrovat proto, aby podpořili Hamás, nýbrž protože jejich životní situace v opločeném a přelidněném pásmu je dlouhodobě těžko zvladatelná. Hamás nicméně podobných protestů využívá, respektive zneužívá je pro radikální islamismus.

Spekulovalo se o tom, že Palestinci byli ozbrojeni. Existují o tom nějaké důkazy?

Že se na demonstracích v Gaze mohou vyskytovat zbraně, lze v kontextu celého konfliktu jen stěží vyloučit. Na druhou stranu mezinárodní dohody, k jejichž dodržování se Izrael zavázal, umožňují armádě používat ostré střelivo – i vzhledem k přítomnosti civilistů na podobných akcích – jen jako zcela krajní možnost. Pokud sledujeme izraelskou strategii v konfliktu s Hamásem, vidíme do určité míry překvapující vývoj: v době, kdy byl Hamás výrazně radikálnější a měl na svědomí velké množství izraelských životů, například v období druhé intifády, byly izraelské zákroky proti Hamásu často mírnější než dnes. Přitom dnešní Hamás není z mnoha důvodů zdaleka tak nebezpečný jako v době druhé intifády. Přesto brutalita izraelských zásahů

vůči němu – a bohužel někdy i vůči těm, kdo s ním nemají nic společného – stoupá.

Po krvavých událostech z letošního května OSN, ale například i Belgie a Německo žádají nezávislé vyšetřování. Může to k něčemu být?

Vyšetřování by samozřejmě mělo probíhat, ale především by se měly odstraňovat příčiny velmi depresivní situace obyvatel Gazy, které chudoba a násilí činí náchylnými k extremismu. Obecně vzato bylo vyšetřování v dějinách izraelsko-palestinského konfliktu nespočet – jak mezinárodních, tak na izraelské úrovni. Izrael je s trochou nadsázky „zemí vyšetřovacích komisí“. Výsledky těchto vyšetřování ale trpí mnoha problémy: přicházejí pozdě, jsou neúměrně politizovány a následně jsou jednotlivými stranami sporu odmítány, případně jsou jejich zjištění příliš obecná.

Podle odhadů OSN bude Gaza v roce 2020 neobyvatelná – především kvůli špatnému přístupu k vodě a elektřině. Existují plány, které by to mohly změnit?

Plánů pro Gazu bylo více, ale jak to u izraelsko-palestinského konfliktu bývá, chyběla vůle k jejich implementaci. Například mírový proces devadesátých let počítal s výrazným zlepšením propojení mezi Západním břehem a Gazou pomocí koridoru, který by usnadnil pohyb Palestinců mezi těmito územími a umožnil jim o něco důstojnější život. Velmi tvrdé je izraelské embargo, které nepostihuje zdaleka jen nebezpečné suroviny a materiály. Také situace rybářů v Gaze je kvůli obstrukcím dlouhodobě kritická. Přitom rybolov byl tradičně jedním z hlavních zdrojů obživy lidí z Gazy.

Jak hodnotíte práci českých novinářů, kteří informují o událostech v Izraeli a Palestině?

Sledovat česká mainstreamová a jiná média stíhám je útržkovitě. Obecně mám ale dojem, že lidé, kteří mají u nás do izraelsko-palestinského konfliktu hlubší vhled a zároveň si dokážou udržet odstup a nepřevzít stanovisko jedné či druhé strany, je stále dost málo a jsou slyšet a vidět jen občas.

Myslíte si, že současné nepokoje mohou vyústit v další intifádu?

Další násilí může samozřejmě přijít – potenciál k jeho propuknutí se nyní posílil. Jak by Hamás a Izrael mohly postupovat, víme z posledních válečných konfliktů v Gaze v letech 2008 až 2009, 2012 a 2014. Jestli vypukne třetí intifáda, je však těžké říct. Už velmi dlouho se o ní mluví a v posledních letech došlo v části palestinské společnosti několikrát k nárůstu protestů i násilí. To se však nikdy neproměnilo v celospolečenský fenomén. Situace Palestinců je dnes v mnoha ohledech jiná než v letech 1987 a 2000. Geopolitická situace na Blízkém východě se posunula, palestinská společnost trpí nedostatkem osobností a je také více rozdělená.

Marek Čejka (nar. 1975) je politolog a právník. Působí jako odborný asistent na Mendelově univerzitě, kde se věnuje především problematice Blízkého východu. Je autorem knih Izrael a Palestina (2005), Rabíni naší doby (2010) a Dějiny moderního Izraele (2011).

napětí

Ve čtvrtek 24. května se ve Vrchlického sadech u hlavního nádraží v Praze sešli aktivisté a lidé bez domova, kteří chtěli upozornit na to, že politika radnice vůči lidem na ulici je příliš represivní. Stížnosti na chování ochranky nádraží k bezdomovcům, kteří se v přilehlém parku často zdržují, přicházejí nejen od osob bez domova, ale i od sociálních pracovníků. Demonstrace nazvaná „Sherwood pro všechny“ měla formu veřejné debaty, již se zúčastnil i radní Prahy I Daniel Hodek. K průniku názorů mezi aktivisty a politikem nicméně nedošlo. Hodek obhajoval tvrdý postup radnice vůči bezdomovcům především zájmem „většinové společnosti“, kdežto aktivisté upozorňovali na to, že lidé na ulici nemají kam jít a není třeba je vyhánět z míst, kde mohou v klidu posedět, aniž by někomu svou přítomností ubližovali.

Zastupitelé pražského magistrátu z ANO, ODS a TOP 09 odmítli přidělit neziskové organizaci Arnika příslibený grant, jenž byl přitom doporučen nezávislou komisí i radními. Jedná se o reakci na kritiku Metropolitního plánu a snahu o zapojení obyvatel Prahy do změn územního plánu, kterou je Arnika všeobecně známa – stejně jako svou kritikou řady developerských projektů. „Přece nedáme peníze někomu, kdo má jiné názory nebo kritizuje město,“ prohlásil při projednávání grantu zastupitel Alexander Bellu.

Takzvaný kneeling protest, tedy poklek sportovce ve chvíli, kdy zaznívá po utkáních v americkém fotbalu hymna, bude napříště na zápasech NFL pokutován. Tento způsob protestu zavedl v roce 2016 Colin Kaepernick, jenž tak chtěl poukázat na policejní brutalitu, která v USA dopadá zejména na lidi tmavé pleti. Od té doby ho v tomto gestu napodobila spousta převážně afroamerických sportovců, jen v NFL šlo o více než 200 hráčů. Podle rozhodnutí vedení soutěže se hráč nemusí účastnit ceremoniálu poslechu americké hymny a může zůstat v šatnách, nesmí ale na hřišti klečet, jinak jeho tým dostane pokutu. Asociace hráčů nicméně s rozhodnutím nesouhlasí, protože s ní prý nebylo nijak konzultováno a odporuje předchozím domluvám mezi vedením NFL a sportovci.

V Brazílii v posledním květnovém týdnu probíhala celonárodní stávka řidičů kamionů kvůli zdražení pohonných hmot. Největší město v zemi São Paulo muselo kvůli zablokovaným silnicím vyhlásit stav nouze. Prezident Michel Temer sdělil, že pokud stávka nebude ukončena, povolá armádu, aby proti řidičům zasáhla. Provoz přerušila také řada továren a uzavřeny byly i některé přístavy.

—lr—



Marek Čejka. Foto z osobního archivu



Ceridwen Doveyová Jen zvířata

Přeložila Dominika Křesťanová
Paseka 2017, 256 s.

„Možná byste si měli klást jiné otázky. Proč se ke druhým lidem chováte jednou jako k lidem, a jindy jako ke zvířatům? A proč se k jiným tvorům chováte jednou jako ke zvířatům, a jindy jako k lidem?“ Ceridwen Doveyová svou knihu pojala ambiciózně a sledovala v ní vícero cílů: nechala promlouvat duše zvířat zemřelých při konfliktech lidí, řešila vzájemné vztahy zvířat, vztahy mezilidské i vztahy mezi lidmi a zvířaty a přitom vzdala úctu nejřůznějším spisovatelům. Výsledkem je křehká próza, která se chvílemi tváří jako lehká, oddechová četba, jindy ovšem díky změněné perspektivě přijde s originálními obrazy zkázy a překvapivými pointami, jimiž dokáže zneklidnit. Každá povídka končí zmarem jedné nebo více existencí, pokaždé ale umírá její vypravěč. Desetkrát se tak čtenář musí vyrovnat s umlknutím svébytného hlasu. Křehkost knihy je dána i vypravěčskou strategií prolínání zvířecího a lidského. Doveyová některé příběhy zasazuje do válečných konfliktů, které nefigurují v obecném povědomí (Austrálie, Mozambik, Libanon), a často akcentuje i staré válečné téma – hlad. Nic z toho ovšem nerozvádí příliš do hloubky, spíše jen načrtává různé směry, jimiž se čtenář ve svých úvahách může vydat. Nakonec autorčin povídkový zvířetník zanechává dojem podivné rozpolcenosti: nakolik jde o líbivé a dojmavé čtení o zvířatech a lidech a nakolik o prózu, která nás obohatí a citově se nás dotkne? Přistoupit k ní můžeme obojím způsobem.

Daniela Poláková



Erri de Luca Obnažená příroda

Přeložila Kateřina Vinšová
Pistorius & Olšanská 2018, 141 s.

Druhá do češtiny přeložená kniha italského spisovatele Erriho de Lucy je vyprávěním šedesátníka, který žije v drsné horské vesnici, přivydělává si prodejem kamenných a dřevěných sošek a drobnými opravami církevních památek a zároveň nelegálně převádí uprchlíky přes hory do sousední země. Poté, co média rohlásí příběh převedeného spisovatele, který prozradil, že převaděč všem vrátil peníze, je hrdina donucen odejít z hor na pobřeží. Zde přichází téma titulní „obnažené přírody“ neboli obnaženého přirození. Ona „příroda“ patří soše Ježíše Krista, kterého před sto lety zpodobnil umělec nahého a s počínající erekcí. To však neprošlo a přirození bylo zahaleno drapérií. Nyní se jedná o rekonstrukci původní podoby sochy. Ta je svěřena vypravěči, jenž je však nucen orgán znehodnotit. Většinu vyprávění tvoří kontemplativní rozmluvy s katolickým knězem, židovským rabínem a arabským uprchlíkem, který pracuje v místním lomu na mramor. Moudrost všech tří náboženství se pojí s hovory o umění a posvátným pracovním zápalem. Vše je vyprávěno strohými a jakoby z kamene vytesanými větami. Překvapením je nečekaná akční scéna, která jako by vypadla z nějakého thrilleru. Kladem je, že zůstane nevysvětlena a závěr se věnuje hlavnímu předmětu vyprávění. V předmluvě autor označuje knihu za „teologický příběh“. Nejedná se ale o instantní pravdy a povrchní hledání smíření. Je to příběh o čistotě a respektu k člověku, příběh o velkém uměleckém díle a pokoře. Literární drobnost, která nachází cestu dnešní dobou. A výborná kniha.

Karel Kouba



Jakub König Zvíře jménem Podzim

Paseka 2017, 96 s.

Zvíře jménem Podzim je nejen titul knihy, ale i název kapely a jejího eponymního alba (viz A2 č. 24/2017). Metoda propojování je mladému umělci Jakubu Königovi blízká. Kniha je koláží mikropříběhů, poetických písňových textů a expresivních ilustrací. Motivy a střípky situací se nenápadně vracejí v nových kontextech a spojují potrhane vzpomínky v ucelený příběh. Vzniká iluze, že se vše děje najednou, teď a tady. Vypravěč zároveň vnímá prchavost všeho, co je znovu vyvoláno („každý obraz se nakonec vytratí“). Dny i pocity štěstí přicházejí a zase mizí jako vlaky projíždějící rovinatou kolínskou krajinou. Záhadné zmizení Lenory uvede do pohybu detektivní vyšetřování i kolotoč pijáckých dnů osamělého hrdiny, pro něhož je návrat do vědomí stále obtížnější. Svírá jej „zvíře jménem Podzim“ – zprvu pocit vdechnutý do vůně kouře a spáleného listí, později stále nebezpečnější tvor. Stačí málo, aby hrdina pocítil jeho tísnivé objetí a aby se jím sám stal: „Zvíře ve mně otevřelo oči.“ Alkoholové opojení hrdinu strhává do vířivého tance. Jedinou možností záchrany je propadnout se do ticha přítomného okamžiku. V něm sbírá zbytky sil, aby se odhodlal k mocnému destruktivnímu činu. Pocity náhlého osvobození a omilostnění jsou však prchavé. Jeho čin je vystaven šklebící se masce zoufalství, protože „když odejde zvíře, přichází zima, osamělá“. Zvíře jménem Podzim zachycuje nerovný zápas člověka s temnotou kolem něj i v něm samotném.

Kristina Dokulilová



Calin-Aureliu Mihailescu a Walid Hamarneh (eds.) O fikci nově

Přeložil Lubomír Doležel
Academia 2017, 452 s.

Další kniha z edice Možné světy je poctou Lubomíru Doleželovi, který svými pracemi z druhé poloviny sedmdesátých let položil základy teorie fikčních světů. Roku 1990 byla v Torontu uspořádána konference Fikke a svět a rozsáhlý soubor studií O fikci nově je jejím výstupem. Mnoho článků je komponováno jako reakce na jiné literárněteoretické koncepty (autoři se opakovaně vyrovnávají s Johnem Searlem a jeho pojetím fikčního diskursu jako série předstíraných tvrzení), ale domýšleny jsou zde především teze zásadní Doleželovy studie Mimesis a možné světy, již publikoval dva roky před konferencí. Mnohé texty samozřejmě už do jisté míry zastaraly a mnohé z představovaných myšlenek byly později vyvráceny či zpřesněny. Přesto je dobře, že nyní studie vycházejí i v češtině, protože stále platí, že „vztahy mezi poetikou, naratologií a teoriemi fikčnosti řešené v těchto statích nejsou zdaleka uzavřené problémy“. V souboru jsou zastoupeny příspěvky různého zaměření, stylu, ale i různé úrovně – od teoretických a odborných přes esejistické reflexe až po myšlenkové experimenty. Celkový přínos knihy bohužel poněkud narušuje odbytá redakce a také otázka, zda by nebylo vhodnější vybrat jednotlivé kvalitnější a dodnes relevantní studie a ty otisknout v odborných časopisech. Mnohé statě jsou zaměřeny na specifickou problematiku (např. postavy, chronotop, otázku genderu), a čtenář by je pod titulem „O fikci nově“ nejspíš nehledal.

Klára Soukupová



Manifesto

Režie Julian Rosenfeldt, Austrálie,
Německo, 2016, 95 min.
Premiéra v ČR 7. 6. 2018

Ve filmu/instalaci Juliana Rosenfeldta Manifesto jsou manifesty uloženy jako v bonboniére – nikdy nevíte, co ochutnáte. Série krátkých scének, v nichž Cate Blanchettová odříkává úryvky z různých manifestů v různých situacích, bývá uváděna jako instalace v galeriích, ale do českých kin se nyní dostává v podobě celovečerní kompilace, určené pro promítání v kinosálech. Příznačně jednou z prvních vět, které ve filmové verzi zazní, je úryvek z textu Philippa Soupaulta „Píšu manifest, protože nemám co říct“. Rosenfeldtův projekt zaujímá k desítkám textů, jejichž úryvky vkládá do úst slavné australské herečky, v podstatě podobný postoj. Manifesto není manifest, dokonce ani manifest manifestů. Spíše je to experiment s jejich rekontextualizací a fragmentarizací. Rosenfeldt nechce vytvářet ilustraci k slavným textům – nesnaží se například doplnit recitací surrealistických manifestů surrealistickými obrazy. Naopak, v těch nejlepších případech tvoří nečekané souvislosti, které dávají toku slov jednotlivých textů nové významy (dadaistické manifesty jsou předneseny jako pohřební řeč). Jindy se zase zdá, že se věty pronesené mimo původní kontext mění v bezvýznamné tlachání. Film můžeme chápat i jako exhibici nepochybného hereckého talentu Blanchettové, který na sebe obvykle strhává veškerou pozornost. Právě hereččin talent ale zároveň přispívá k dojmu, že Rosenfeldt často jen opentluje staré texty líbivým audiovizuálním ztvárněním.

Antonín Tesář



A Guiding Dog for a Blind Dog

Futura, Praha, 24. 4. – 17. 6. 2018

Kurátorem výstavy a Guiding Dog for a Blind Dog je Lukáš Hofmann, jeden z mladých umělců nominovaných na Cenu Jindřicha Chalupeckého. Prostor přízemí pražské galerie Futura je využit prakticky beze zbytku a můžeme se zde setkat s díly českých i zahraničních umělců a umělek. Ačkoliv divákoví chvíli trvá, než se na výstavě zorientuje, strávit před instalacemi a objekty víc času než obvykle se rozhodně vyplatí. Celkovou koncepci výstavy bychom mohli označit stále ještě módním pojmem za rhizomatickou a stejným způsobem jsou díla umístěna v prostorách Futury – bez centrálního motivu nebo systematického členění se plazí po stěnách, podlaze a stropu, přičemž jednou vybízejí k estetické distanci, podruhé zase k interakci nebo hře. Díla stejného umělce nejsou spořádány koncentrována do jednoho bodu, ale jsou rozeseta po místnostech podle neznámého klíče. Přesto spolu vcelku úspěšně koexistují. Je to bezesporu sebevědomé kurátorské gesto, které možná působí chaoticky, ale nikoli nepatříčně. Dojem živoucího organického celku pak podtrhují všudypřítomné konstrukce z větví, jejichž autorem je David Střeleček a u nichž – zcela správně – není jasné, kde končí jejich užitná funkce a začíná distinkce, jež odlišuje „vysoké“ umění od zbytku světa. Opakovaně se ukazuje, jak se prostřednictvím hravosti umění pokouší znovu splývat se životem – tentokrát ovšem bez politického programu.

Martin Vrbá



Oliver Frlijić

Naše násilí a vaše násilí

Brno, Divadlo Husa na provázku, festival
Divadelní svět Brno, psáno z představení
26. 5. 2018

Inscenace chorvatského režiséra Olivera Frlijiće Naše násilí a vaše násilí nemá souvislý narativní formát. Scény na sebe navazují tematicky či atmosférou. V autorském textu je západní společnost obviňována z toho, že její životní standard může za smrt čtyř milionů muslimů. Herci doprovázejí tento komentář pohybovými, stand-upovými i performativními výjevy. Sdělení inscenace v podstatě nelze kritizovat, protože je pouze konstatováním: muslimové trpí a západní člověk chodí do divadla. Frlijić ovšem tezovitě řadí všechny muslimy do jedné kategorie s určitou kulturou, životním stylem a zkušeností, čímž nahrává banalizujícímu pojetí islámu jako náboženství esenciálně obsahujícího násilí a pomstu. Frlijićovy inscenace mají tendenci vyvolávat názorové střety. To se nevyhnulo ani brněnskému představení, které přerušili pravíkoví radikálové z organizace Slušní lidé. Inscenace tým paradoxně získala na síle. Lidský řetěz tvořený těly radikálů, za nímž se herci snažili hrát, vypovídal o segregaci a rozdělování společnosti více než plot tábora, který se objeví po zhroutení stěny z kanystrů. Silný byl i moment, když konzervativní křesťané začali pískat a křičet poté, co se na scéně objevila postava Krista: jako by svou hysterickou reakcí vyzývali právě postavu Spasitele pokřiveného západním světem, který narušuje světy ostatní. Zde se Frlijićův záměr ukazuje ve správném světle: banalizuje účelově, aby provokaci donutil společnost ukázat se takovou, jaká opravdu je.

Otto Kauppinen



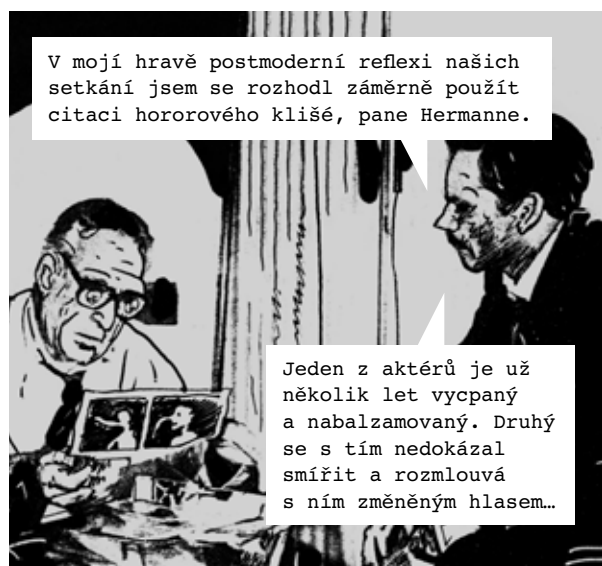
Lišaj

Mezina

MC, Genot Centre 2018

Novinka producenta Lišaje, která vyšla na pražském kazetovém labelu Genot Centre, je volným pokračováním jeho debutové nahrávky Szara. Nové album se pohybuje na pomezí ambientu, noiseu, instrumentálního cloud rapu a field recordings. Lišajův křehký vypravěčský hlas se opět snaží prostoupit hustým dýmem zpomalených, takřka statických rezonujících podkladů. Mezina se tedy od svého tři roky starého předchůdce moc neliší. Zvukově je však vybroušenější a v některých momentech naznačuje, kam by se Lišajova tvorba mohla dále posouvat. Například v druhé polovině tracku Skalyr v pozadí nenápadně zaznívá echo hlasu zmutovaného vokodérovým efektem a skladba díky tomu dostává nečekanou dynamiku. Bývalo by stačilo tento hlas dát více do popředí a mohli jsme se dočkat alespoň částečné české odpovědi na hašišové tracky skupiny Triplego, jednoho z objevů francouzského rapu minulého roku. Ačkoliv je Lišajova novinka opět jednou z výrazných a svým způsobem ojedinělých nahrávek zemské experimentálně elektronické hudby, výsledek stále pokulhává za potenciálem, který tento hudebník zcela jistě má. Koneckonců, Lišaj je od minulého roku součástí celoevropské platformy Shape, která sdružuje vybrané hudebníky a snaží se jim prostřednictvím festivalů, workshopů či rezidencí pomoci v jejich dalším vývoji. Lišaj zatím postupuje malými krůčky vpřed, ale nikam nespěchá. Jeho čas ještě přijde.

Ondřej Bálíček

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUNDPŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

Objednejte si roční předplatné A2! Ušetříte, každou druhou středu vám *Ádvojka* přijde až domů, podpoříte své oblíbené periodikum a navíc jako dárek získáte **designový zápisník!**

Standard	799 Kč
Mecenáš	1 500 Kč a více
Elektro	499 Kč
Student	719 Kč

O roční předplatné (26 čísel) si napište na adresu:
distribuce@advojka.cz.

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

„Konečně!“ mohou jásat vegani, vegetariáni a všichni milovníci nerozporovaných zvířat a přírody. IKEA totiž bude ve svých restauracích nabízet veganské hot dogy. Není to poprvé, co se nadnárodní moloch snaží přispět k trochu etičtějšímu konzumu. V posledním katalogu, který každoročně zaplavuje napřed české schránky a poté odpadkové koše, se společnost hlásí k udržitelnosti. Ekologický život prý neznamená jen šetřit vodou či kompostovat, ale také si koupit kuchyňskou linku za sto tisíc korun, která má dvířka vyrobená z recyklovaného dřeva a PET lahví. Podle katalogu se ze sto miliard každoročně spotřebovaných „petek“ recykluje pouze třicet procent, přičemž jedna lahev se rozkládá až tisíc let. Ne že by řetězec ve svých restauracích přestal vodu v plastu prodávat, jak se ale píše v letošní verzi bible nábytkářského giganta: „Je příjemné, když si uvědomíte, že další lahev minerálky, kterou vypijete, může přispět k něčemu mnohem většímu a vdechnout život kuchyni s 25letou zárukou.“ Takže rychle do auta, hurá do IKEA, k lince přihodit tunu dalších zbytečností a svoji ekologickou karmu potom napravit kusem žvance a odpovědným vyhozením igelitových obalů a papundeklových krabic do té správné recyklační popelnice. Tak to má příroda ráda.

V. Ondráček

Neuvěřitelný příběh ruského novináře Arkadije Babčenko, zavražděného v Kyjevě v úterý 29. května a zázračně vzkříšeného den poté, připomíná britský seriál Černé zrcadlo. V jeho prvním díle z roku 2011 neznámý únosce vyhrožuje zavražděním oblíbené princezny. Podmínkou jejího propuštění je, aby britský premiér vykonal v přímém televizním přenosu soulož s prasetem. Nakonec se ukáže, že šlo o rafinovanou performanci – princezna byla propuštěna ještě předtím, než „obscenní akt“ započal. V závěru se dozvídáme, že s ročním odstupem umělecká veřejnost událost hodnotí jako zatím největší umělecké dílo 21. století. Podobně se možná budeme časem dívat na zinscenovanou vraždu ruského novináře, který dokonce zapózoval fotografovi v podobě mrtvol. Dokonale to vystihl český publicista Vojtěch Boháč, jenž po tiskové konferenci ukrajinské tajné služby na Facebooku napsal: „Ukrajina není stát, ale konceptuální umění.“ Škoda, že i tiskovka nenesla stopy uměleckého talentu autorů performance. Místo toho ukrajinský generální prokurátor Jurij Lucenko vyčetl novinářům, že předcházející zprávě vůbec uvěřili, čímž ovšem otřesenou důvěru v případné další inscenované novinky z Ukrajiny příliš neposílil.

M. Tomek

V polovině května stanul před trestním senátem ve francouzském Bordeaux pětáctiřičetiletý muž, který je obžalovaný z toho, že v letech 2011 až 2017 propíchal pneumatiky na stěži uvěřitelných šesti tisících automobilech.

Noční fantom unikal policii dlouhých šest let. Soudu se přihlásilo přes tisíc poškozených. Jejich rozjitřeně pronášená vyprávění o zmařených plánech a šancích – někdo dojel pozdě na pohovor, jiný se nestačil rozloučit s umírající matkou – ukazují, jak moc je dnešní společnost závislá na automobilismu. Obžalovaný zdůvodnil své počínání tím, že chtěl upozornit na téma násilí na dětech. Soud mu ovšem neuvěřil a uložil mu osmnáct měsíců odnětí svobody s tříletou podmínkou. Nezávisle na rozsudku, pocitech poškozených i motivaci kriminálního některé trestné činy symbolizují holou vzpouru proti dnešnímu světu. Případ masového propichovače duší z Bordeaux k nim rozhodně patří.

J. Horňáček

Stejně jako většina z těch, kteří se k představení Olivera Frljiće Naše násilí a vaše násilí již stihli vyjádřit, se musím přiznat, že jsem ho neviděl. Musím ale souhlasit s Michaelem Žantovským, který vyčetl Tomáši Halíkovi nekonzistentnost, když nejprve kritizoval karikatury proroka Mohameda a teď zase kritizuje ty, kterým vadí „karikatura“ Ježíše Krista (znásilňujícího muslimku). Podobná nekonzistentnost ohledně politické korektnosti však přichází i z druhé strany. Uskupení slušní lidé stavějí svou „slušnost“ hlavně na odmítání uprchlíků a kritice islámu. K tomu tak nějak patří i kritika politické korektnosti, kterou jsou posedlí politici horující proti problémovým menšinám. Teď se ale jejich postoj zcela obrátil: Frljić, navázející se do symbolů

křesťanství a české státnosti, jim připadá nekorektní příliš. Pokud bychom ale opravdu chtěli srovnávat Halíka s neonacistickou skupinkou rváčů, je třeba dodat, že férovější a odvážnější je být nekorektní vůči silné většině než vůči slabé menšině.

J. G. Růžicka

Akademická politika často nezajímá ani ty, kteří na dané škole aktuálně studují. V případě FAMU se ale ze sporu mezi děkanem a senátem stalo mediálně vděčné téma. Možná nejvíce pro to, abychom pochopili povahu sporu, vykonal Jiří Bartoška. Ten se pro server iDnes vyjádřil jednoznačně: „Vidím v tom stopu neomarxismu.“ Uštěpačné poznámky o tom, co si asi ředitel karlovarského filmového festivalu představuje pod slovem neomarxismus, nejsou namístě. Herec, který během normalizace natáčel jeden film za druhým, musí být schopen marxismus poznat v jakékoli podobě. V Bartoškově se zhmotňuje dialektika českého údělu – v roce 1977 podepsal Antichartu, v roce 1989 zase prohlášení Několik vět, a každý si tak v jeho osobě můžeme najít to své. Škarohlídi by mluvili o konjunkturalismu, jenž se drží maximy „koho chleba jíš, toho píseň zpívej“, ale mé jediné osobní setkání s Bartoškou svědčí o tom, že už dávno dospěl k hlubší dialektické syntéze. Na debatě o posouvání hranic svobody v souvislosti se zákazem kouření v hospodách mi totiž uštědřil ultimátní poučení: „Že se na to mluvení nevykašlete, podívejte, kolik je tady krásnejch holek!“

M. Metelec