

A2

SPLATTER PUNK

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

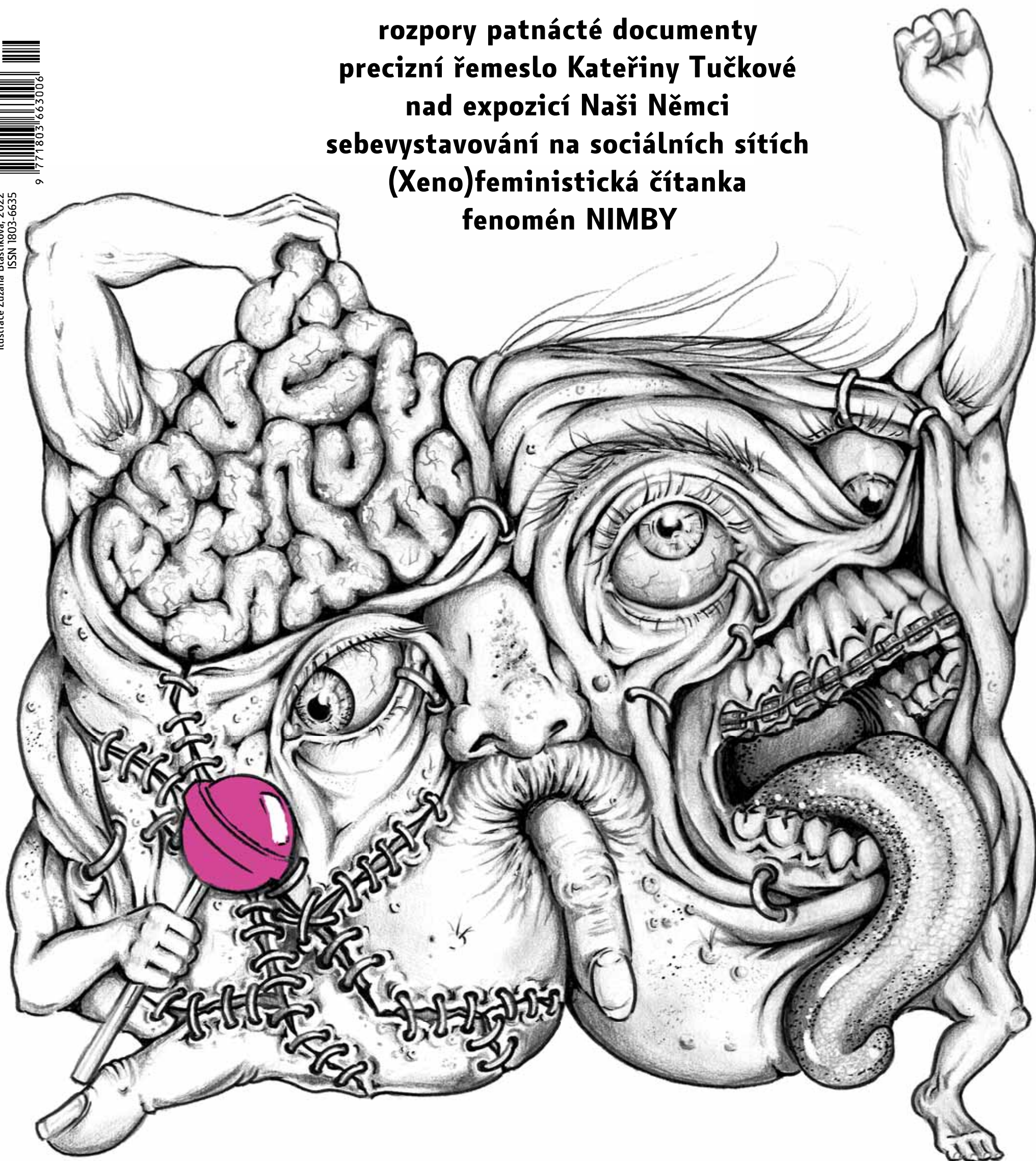
14. 9. 2022 ROČNÍK XVIII

ADVOJKA.CZ

CENA 49 Kč

19

**rozpory patnácté documenty
precizní řemeslo Kateřiny Tučkové
nad expozicí Naši Němci
sebevystavování na sociálních sítích
(Xeno)feministická čítanka
fenomén NIMBY**



1.9 >



Ilustrace Zuzana Blašíková, 2022
ISSN 1803-6635

Ľudia vedia

ĽUBICA KOBOVÁ

Tohtoročné leto bolo iné. Teploty stúpali do nevidaných výšok, európske rieky vysychali. V zahraničných médiách sa písalo o klimatickej kríze a rizikách vysokých teplôt pre ľudský organizmus. O tom, že kvôli teplu zomierajú ľudia. V českej kotline sme svoje mysle chlácholili tým, že je leto, aké má byť – horúce a neznesiteľné –, a dovolenkovali či pracovali sme ďalej.

V novinách sa objavili reportáže z ciest, žáner zo zašlých dôb, keď sa ešte nedali postovať fotografie na instagrame a do rodinných chatov.

Ambície reportážneho písania sú dnes na rozdiel od nárokov kladených na obrazové momentky vysoké. Kamkoľvek cestovateľka či cestovateľ vyrazí, očakáva sa od nej, že podá správu – a nielen o svojej ceste, ale o krajine, najlepšie hneď o štáte, o ľuďoch v ňom, o tom, ako žijú, keď už sa k nim konečne človek dostal. Podobne ako boli cestovateľské zápisky pred pár storočiami správami z iných svetov, ktoré nebolo možné potvrdiť ani vyvrátiť, len sa nimi nechať fascinovať, tak aj dnes sú „správy o krajine“, depeše z vnútorných neznámych území, autorskými textami s perspektívou. Ich autori sa vydávajú do „regiónov“ či periférií a na vlastné oči vidia nielen pusté korytá riek, ale tiež sa zhovárajú s tými, ktorým sa v politickej reči hovorí vznešene „naši spoluobčania“.

Môj poznatok z dva a pol týždňa bicyklovania po Česku, Slovensku a Poľsku je nasledovný: Ľudia vedia. Tie dve slová mi dlho ležia v hlave ako jasná vec, jasnejšia o to viac, o čo menej sa ich snažím rozložiť na drobné. Chýba za nimi predmet.

Čo vedia ľudia? Vedia napríklad to, že veci nejako sú a nejako sa zase prezentujú. Štúp-la pani z malého juhopoľského mesta, prevádzkujúca novinový stánok, ktorú sme stretli na jej štvordňovej dovolenke v inom malom juhopoľskom meste, jasne pomenovala, na čo zájde súčasný poľský režim. Kým ženy v Poľsku sa musia doprosovať interrupcií a cestovať za nimi do zahraničia, dcéra Lecha Kaczyńskiego už trikrát uzavrela manželstvo, píše fejtóny na kultúrno-politicko-morálne témy a dovoľuje si považovať sa za etalón morálky, vrela nám pani Zosia. Tá dvojaká morálka akoby sa do dneška prepisovala z tragikomédie *Morálka pani Dulskej*

poľskej feministky Gabriely Zapolskej spred viac než sto rokov.

Čo ešte vedia ľudia? Baníci, čakajúci na do-dávku, ktorá ich mala odviezť na popoludňajšiu zmenu do bane na Ostravsku, zase vedeli, že za vlád občianskych demokratov im nikdy dobre nebolo. Každý z nich presne vedel, koľko rokov mu zostáva do dôchodku a kedy skončí s prácou, za ktorú dnes už nedostane riadne peniaze a ani mu nedá pocit dôstojnosti.

A vlastník malej stavebnej firmy, s ktorým sme hovorili v kaviarni v centre Opa-vy, zase vie, že sa má dobre. Má dom, rodi-nu, nemá dlhy, prácu nenaháňa, núka sa mu



Koláž Eva Kofátková

sama. Každé ráno a niekedy aj popoludní si zájde na celkom drahé espresso. Táto káva, zdalo sa mi, je preňho znakom spokojnos-ti. Má peniaze na jej zaplatenie a má aj čas, aby pri nej posedel a svojim spolustolov-níckam a spolustolovníkom vykladal svoju optimistickú životnú filozofiu.

Pani Zosia bude voliť Platformu Obywa-telsku, teda pravicu. Baníci asi komunistov, ale zdalo sa, že k politickému zastupovaniu svojich záujmov dôveru nemajú, rezervova-ní boli aj voči odborom. Spýtať sa stavební-ka z Hlučína na politiku sa zdalo takmer nemiestne, jeho spokojnosť akoby celkom vylučovala to, že by sa politikou vôbec kedy

zaoberal. Alebo naopak – bol spokojný aj preto, lebo vedel, že jeho záujmy sú teraz v politike hájené.

Rána sú už chladnejšie, ale vraj nás po horúcom lete čaká aj horúca jeseň. V han-tírke politických komentátorov to zname-ná jednu vec: tí ľudia, ktorých životy ukra-domky pozorovali na dovolenkách alebo za ktorými sa vydávali, aby o nich podali správu, sa teraz nahnú do centra. Preč je leto so slobodou chodiť, pozorovať a vyná-šať súdy. Oni zase prišli. Prišli nespokojní a niečo od centra budú chcieť.

Sú príliš rôznorodí na to, aby jedného neurazilo označenie, ktoré druhý s hrdos-tou prijme. Či už na pódiaoch demonštrácií pred nimi stoja pravcoví a xenofóbni politi-ci, alebo odborárky a odborári, pre centrum, najmä to intelektuálne a politické, predsta-vujú dav, mnohosť, ľudí, ktorým chýba civi-lizovanosť (inak by predsa neboli „proruskí“, ako označil demonštrantov z Václavského námestia v prvú septembrovú sobotu pre-miér Fiala) a schopnosť konštruktívne vyjed-návať (ako o odborárkach a odborároch, kto-rí sa zišli prvý septembrový pondelok na manifestačnom mítingu, vyhlásil minister práce Jurečka). Sú necivilizovaní a nekon-štruktívni, lebo nezostali tam, odkiaľ sú.

Ľudia vedia. Ale po prvom septembrovom víkende sa stali kľbkom citov. Majú strach z toho, čo v nasledujúcich mesiacoch príde, a sú plní úzkosti z toho, že už teraz nie sú v stave zabezpečiť svoj život, hovoria socio-lógovia aj politologičky. O strachu ľudí hovo-rí aj predseda Českomoravskej konfederá-cie odborových zväzov Josef Středula. Ale expertný názor psychológov na stav spoloč-nosti, nekonečné omieľanie toho, že ľudia konajú tak, ako konajú, len preto, lebo majú strach, ľudí infantilizuje.

Ľudia nielen cítia, ale aj vedia. Politické sily aj verejní intelektuáli a intelektuálky v Česku zlyhávajú, ak nebudú vedieť načúvať tomuto vedeniu, formovať ho, a uzatvárať tak priepasť medzi silami politickými a spo-ločenskými. A predsa zlyhávajú, zlyháva-me radi. Len neschopnosť chápať nás totiž vyháňa na opakované letné cesty, kde čaká-me, že konečne porozumieme obyčajným ľuďom. Prečo však nepočúvame, keď ľudia prichádzajú do centra, za nami? Neviem. Ale ľudia, tí to, myslím, vedia.

Autorka je feministka a filosofka.

editorial

„Žiadne slzy, prosím. Je to mrhání kvalitním utrpením,“ doporučuje ikonická postava hororového subžánru splatterpunk, vůdce dekadentních sado-maso pekelníků ve filmu Hellraiser. Utrpení – pokud možno bez zbytečné lítosti – ordinujeme čtenářům také v tomto čísle Ádvojký. Zaměřujeme se na nechvalně známou odnož hororu, která si v osmdesátých letech předsevzala, že přinese „trýznivý vhled do našeho zvráceného a nablýskaného 20. století“. Ve skutečnosti ve splatterpunkových prózách a filmech jde spíš o líčení extrémních poloh tělesnosti, jež na jedné straně sklouzává k surreálné grotesknosti a na druhé k hrubozrnnému naturalismu. Dočtete se o lidožravých čarodějnicích, ženách proměněných v objekty krutých her, rakovinových nádorech se zálibou v kinematografii nebo přerostlých tasemnicích zmutovaných přílišnou konzumací kokainu. Mnoho splatterpunkových titulů je přiznaně zbytnělý brak, někteří autoři nicméně na tomto základu dokázali vystavět osobitou poetiku nebo i společenský komentář. Takové tvůrce vám chceme představit především. Věnujeme se spisovatelům Jacku Ketchumovi a Clivu Barkerovi, ale i mistrům francouzského filmového hororu Alexandru Ajovi a Pascalu Laugierovi. Speciální kulinařský bonus pro kanibaly pak přináší úryvek z klasického splatterpunkového románu Sukuby, z něhož se dozvíte recept na morkovou pomazánku a doslechnete se o specialitách, jakou je děložní chléb. Tohle číslo čtete s nabroušenou břitvou.

Antonín Tesař

z obsahu

- 5 Jak čist čas. Pes na gondole Tomáše Mazala / Jiří Zizler
- 6 Slasti a bolesti splatterpunku. Brak a extrémý v hororovém subžánru / Antonín Tesař
- 13 Banánův boj. Vzpomínky hardcorepunkového pamětníka / Barbora Jelínková
- 14 Neprostopné světy / výtvarný zápisník Marianny Plácákové
- 20 Uzdravit se lze i bez naděje. S peer konzultantem Zdeňkem Císařem o sociálních fobiích / Martina Faltýnová
- 25 Meze dobra v říši zla. K úmrtí Michaila Gorbačova / Olga Pavlova

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE ČTVRTEK
29. ZÁŘÍ 2022



Učitel: „Co je ústřice?“
Žák: „Ústřice je ryba, která žije ve skořápkách jako ořech.“

Ze sbírký dětských anekdot sestavené Ferdinandem Krchem
vybral Elsa Aids

Rozřezat na kusy nestačí

Tomie míchá horor a grotesku

Džundži Itó patří ke klasikům japonského hororového komiksu. Své nejznámější dílo, sérii Tomie o dívce se znaménkem pod levým okem, která nemůže zemřít, sama ale kolem sebe rozsévá smrt, kreslil od konce osmdesátých let. Letos soubor grafických povídek vyšel v českém překladu.

KAREL VESELÝ

V úvodní povídce slavné komiksové série Džundžiho Itóa se třída japonských středoškoláků smiřuje s brutální smrtí své spolužačky Tomie, jejíž tělo bylo nalezeno rozporcované na několik kusů. Policie je zoufalá a nemůže najít žádnou stopu, učitelský sbor a žáci otřesení, druhý den se ale dívka jako zázrakem objeví ve třídě a dělá, jako by se nic nestalo. Všichni nakonec připustí, že došlo k zázraku, dívka se nicméně chová podivně a plete hlavy žákům i učitelům, kteří se postupně zblázní. Spolužáci mají podezření, že s Tomie není něco v pořádku a dojde jim, že se jí musí stůj co stůj zbavit. Třeba i násilím. Jenže Tomie nelze jen tak jednoduše zabít.

Na hraně absurdity

Japonský komiksový tvůrce Džundži Itó je i u nás známý povídkami, které míchájí neotřelé hororové motivy s psychologickým pozadím a pohybují se přitom na hraně

groteskní absurdity. Česky vyšly v nakladatelství Crew ve dvou sbírkách: *Ryby. Útok z hlubin* (2001 a 2002, česky 2017) a *Balónky oběšenců* (2015, česky 2019). Populární je u nás i grafický román *Spirála* (česky souborně 2021), v originále vydávaná na konci devadesátých let, v níž ospalé venkovské město napadne podivný virus mentální posedlosti spirálami. V Japonsku je nicméně Itó nejčastěji spojován právě s povídkami o Tomie Kawakami, nadpozemsky krásné středoškoláče s pihou pod levým okem, která se zjevuje na různých místech a přináší s sebou smrt. Sama ale nikdy nezabíjí. Nechává to udělat druhé – hlavně muže, kteří se do ní zamilují a ochotně plní její rozkazy.

Pilotní povídka série byla Itóovou vůbec první publikovanou prací a v roce 1987 za ni získal čestné ocenění v soutěži amatérských tvůrců vypsané časopisem Gekkan Halloween, zaměřeným na hororovou tvorbu pro náctileté čtenářky. Cena se jmenovala po Kazuovi Umezuovi, který předsedal její porotě. Umezu jako pionýr hororové mangy a japonská celebrita zároveň Itóa silně inspiroval – především v jeho groteskně-absurdních vizích. Mezi dalšími vzory Itó zmiňuje spisovatele Edogawu Ranpoa nebo H. P. Lovecrafta, s jehož povídkami Itóovy mangy sdílejí tísnivý pocit nepochopitelného nebezpečí, které se intenzifikuje strachem nebo psychologickou manipulací.

Itó zkoušel kreslit mangu od dětství, první povídka mu ale vyšla až ve čtyřiaadvaceti letech po úspěchu ve zmíněné soutěži v době, kdy ještě pracoval jako zubní laborant. Postava Tomie se tak stala začátkem profesionální kariéry v manga průmyslu – pro Gekkan Halloween psal Itó povídky o Tomie třináct let a postupně publikoval i v dalších magazínech. *Tomie* je v Japonsku nefalšovaný popkulturní fenomén. Od konce devadesátých let vzniklo s hrdinkou devět celovečerních filmů, které ale mají poměrně nevyrovnané kvality (některé z nich ani nešly do kin). Itóovým hororům každopádně nejvíce sluší animovaný formát. Před čtyřmi lety byly tři povídky s Tomie součástí seriálu anime adaptací *Junji Ito's Collection* (2018), další se objeví v nedávno oznámené sérii *Junji Ito Maniac*, která by měla mít premiéru příští rok na Netflixu.

Jako ještěřčí ocásek

V rozhovoru pro japonský lifestyleový magazín Davinchi z roku 1998 (jehož překlad je dostupný na internetu) Itó vysvětluje, že jeho hororové povídky vycházejí z posedlosti odvrácenou tváří obyčejných věcí, s nimiž se potkáváme v našich životech. Na první pohled nejsou vůbec děsivé, ale Itó jim dodá nějaký znepokojující element, často vyložené absurdní. Tak například na dětských balóncích plujících po obloze visí umrlci nebo rybám po smrti vyrostou nohy a mohou se pohybovat a šířit svůj hnilobný smrad. V *Tomie* je tím motivem titulní obraz nemrtvé dívky: „Je to jakási zcela neznámá bytost. Vždycky se objeví (...) pokaždé někde jinde a nějak jinak, ale tvář má pořád stejnou,“ říká a o ní na stránkách komiksu jedna postava. Tomie je jako ještěřčí ocásek, který po useknutí znovu naroste. Dovede cestovat mezi lidskými těly, nabírat jejich podoby a tak přežívat. Asi by se dala popsat jako sukuba, ztělesnění astrálního démona známého ze středověké křesťanské mytologie, který v podobě ženy svádí muže a manipuluje druhými. Určitě je v ní ale i něco z jokajských příšer, bytostí z japonské mytologie, jež obývají místa, kam ještě nezasáhla lidská civilizace.

Tomie nestárne, je věčnou teenagerkou na prahu dospělosti a její reinkarnace dovedou překonávat velké vzdálenosti. Některé postavy se v příběhu vracejí, jako by byly dívkou přitahovány. Ta je ale vždy krok před svými



Itóovým žánrem je groteska, v níž se vrší děsivé obrazy. Kresba Džundi Itó

nepráteli i milenci – můžete ji spálit, rozřezat, ale její klony se znovu objeví a ona v nové inkarnaci se smíchem osnuje další spoušť. Její motiv není úplně zřejmý, snad se tím vším jen baví. A my s ní.

Žánrem Itóových povídek je groteska, v níž se jako kostičky v tetrisu vrší děsivé obrazy: obličej rostoucí z jiných obličejů, těla měnící se v zrudné housenky, stříkající krev, šílenství. Úvodní příběhy se navíc odehrávají na pozadí středoškolských vztahových dramát – prvních nesmělých lásek i nesmiřitelné rivality outsiderů a třídních hvězd. Tomie se daří snadno vplout do komplikovaných vztahů uvnitř kolektivu a využívat pro své účely už existující antagonismy. Čtenář tak někdy váhá, jestli jsou děsivější monstrózní tělesné mutace, nebo toxická přátelství teenagerů.

Krása a ohavnost

Povídky jsou ve sbírce řazeny chronologicky. Ty rané, z konce osmdesátých let, ještě trpí autorovou mírně křečovitou snahou naplňovat pravidla manga magazínu pro teenagerky. Jako začátečník se v nich Itó teprve učí stavět příběh tak, aby se rozvíjel v několika kapitolách, a přitom každá z nich obstála samostatně, jak kážou nesmlouvavá pravidla časopiseckého provozu. Pozdější povídky propojené už jen postavou Tomie dávají autorovi větší volnost. Záhadná kráska, kterou nelze zabít, se objevuje na různých místech

Japonska a ničí další a další životy. Působivá je třeba povídka *Malíř*, pracující s motivem dokonalé krásy, která při bližším ohledání skrývá zrůdnost. Komerčně úspěšný umělec v tomto příběhu dostane za úkol zpodobnit dívčinu krásu, ale i když se snaží, seč může, vždycky namaluje ohavnou tvář, kterou – zdá se – vidí jen on. Jakási inverzní verze Wildeova *Obrazu Doriana Graye* (1890, česky 1905) končí rozřezanou Tomie a šílenstvím hlavního hrdiny.

Zatímco oba předchozí české výběry z Itóovy tvorby nabídly doslova erupci bizarních hororových nápadů, povídky s Tomie se soustředí na psychologický aspekt zla, které si jako lidé působíme navzájem (byť s pomocí démonické hrdinky). Džundži Itó ovšem má ve svém portfolio také třeba předloňskou adaptaci existenciálního románu Osamua Dazaie *Selhání* (1948, česky 1996) nebo civilní autobiografickou a lehce komediální sérii *Neko Nikki Yon to Mū* (Kočíci deníky, 2009), v nichž popisuje své každodenní trampoty s kočkou, které se s manželkou ujali. Tyto výlety mimo hororový žánr jsou důkazem, že Itó umí být citlivý k psychologii postav. Ale nejsilnější je tehdy, když kreslí groteskní násilí.

Autor je hudební publicista.

Džundži Itó: Tomie. Přeložila Anna Křivánková. Crew, Praha 2022, 748 stran.



inzerce

Precizní řemeslo

Bílá Voda Kateřiny Tučkové

Rozsáhlý román Kateřiny Tučkové se stal jednou z tuzemských literárních událostí tohoto roku. Příběh, který mimo jiné tematizuje perzekvování řeholnic komunistickým režimem, se věnuje otázkám viny, pomsty a odpuštění. Přes jistá klišé se jedná o mnohovrstevnatý, zručně napsaný beletristický mainstream.

OLGA PAVLOVA

Vydání románu *Bílá Voda* spisovatelky Kateřiny Tučkové provázelo velké očekávání. Po poněkud netypické předchozí knize *Fabrika. Příběh textilních baronů z moravského Manchesteru* (2014), vydané u příležitosti výstavy *Brno – moravský Manchester*, se autorka vrací ke své osvědčené metodě: propojuje lokální události s velkou historií a politikou. A značný zájem čtenářů potvrzuje, že tento typ vyprávění ve společnosti stále rezonuje.

Příběhy současné české prózy se odehrávají převážně v tuzemských kulisách a touha po zkoumání naší identity se zdá být neukojitelná. Mytologizace jistých historických událostí přitom nevyhnutelně ovlivňuje následné vnímání blízké i vzdálenější minulosti. Podobně jako kdysi Alois Jirásek na dlouhou dobu stigmatizoval české baroko coby „dobu temna“, i dnes mnohdy vnímáme události 20. století prostřednictvím příběhů, jak je známe z knih či filmů. Často se bohužel vytváří – či spíše opakuje – černobílá verze minulosti, v níž není prostor pro diskusi.

Plastické dějiny

Hlavním tématem nové knihy Kateřiny Tučkové je perzekuce řeholnic komunistickým režimem, líčená na příkladu dějin piaristického kláštera v Bílé Vodě, přičemž autorka spo-
láhá na fakt, že v povědomí většiny čtenářů je

se známými i pozapomenutými historickými fakty. Samozřejmě nevynechá ani rok 1968: „V širokém proudu se k nám přes polské lány valily obrněné vozy a tanky, sunuly se netečně přes hraniční holinu, jako ocelové stádo, hravě překonávaly bělovodský potok, mýjely klášter i léčebnu s vyděšenými chovanci namačkanými na mřížích rozsvícených oken a mizely do vnitrozemí jakoby nic, jako by přijížděly na smlouvanou návštěvu.“ Tyto a jiné historické milníky slouží jako navigace pro čtenáře, aby se neztratil v záplavě fiktivních usnesení, proslovů či dopisů, kterými autorka prokládá první polovinu příběhu. Tento způsob vyprávění suverénně ovládá a pomocí povědomých detailů vytváří plastické dějiny Bílé Vody.

Úroveň Dana Browna

Tučkové řemeslně zvládnutá próza je předurčená k tomu, aby se stala bestsellerem – a vědí to nejen redaktori nakladatelství Host, ale také recenzenti, novináři, knihkupci i samotná autorka. Prvním předpokladem je spiso-
vateľčino jméno, které právem vstoupilo do literárního kánonu. Také ústřední téma zločinů komunistické minulosti stále rezonuje. Odhalování zvěrstev padesátých let má přitom v podání Tučkové povahu převráceného detektivního pátrání, kde jména vrahů už není potřeba zmiňovat, ale oběti si zaslouží úctu

nastudovat Bibli, dějiny středověkých mnišských řádů a mnoho dalšího. Historický výzkum, který podnikla Tučková při psaní *Bílé Vody*, byl nepochybně úctyhodný. Kromě toho puntičkářsky poskládala věty, dokázala vytvořit jisté napětí a – patrně dosáhla velikosti autora *Šifry mistra Leonarda* (2003, česky 2003). Zároveň mezi řádky každého precizně vypracovaného fiktivního dokumentu vložila řadu etických otázek týkajících se viny, pomsty a odpuštění. Tato chirurgická práce ovšem zahrnuje i opakování některých klišé. K těm čtenářsky nejvděčnějším patří přirovnání politické strany, v tomto případě Komunistické strany Československa, k novému náboženství: „Vírou těchto lidí je ovšem komunismus, novou církví strana, novými bohy Otec Stalin a Syn Gottwald, Písmem svatým pak nejspíš Rudé právo...“ Navzdory tomu, že konkrétně tuto větu pronáší jeptiška deptaná otrockou prací v továrně, působí podobné známé „pravdy“ jako nadbytečné opakování toho, co čtenář už dávno ví. Taková místa zanechávají dojem umělého psaní.

Možnost odpuštění

Samozřejmě neexistují žádné zákony, které by stanovovaly, jak psát (i když organizátoři kursů tvůrčího psaní mohou tvrdit opak). Každý musí psát podle sebe. K napsání rozsáhlého románu je ovšem třeba vynaložit i značnou vůli – a právě píše Tučkové rozhodně nechybí. V druhé polovině románu příběh nabírá na intenzitě a postavy se stávají mnohem plastičtějšími. Jako by se autorka konečně odpoutala od návodu na psaní bestsellerů a pustila se do skutečné tvorby. Tento zlom zároveň souvisí s proměnou protagonistky Leny Lagnerové. Původně zahořklá a ublížená žena se postupně otevírá svému okolí a uvědomuje si, že přes spoustu utrpení, kterým musela projít, svět není spiknutím proti její osobě. „Sešit i žakovské knížky dopadly na dno zásuvky, Lena se svezla do opěradla židle. Všechna ta snaha stát se dobrou matkou, přechod k práci, která jí vrcholně nudila (...) to všechno bylo k ničemu. Stejně jako sverepá netečnost ke štiplavým poznámkám, které zaslechla v krámě nebo na zastávce autobusu, odhodlaná to napodruhé nepokazit, obstát i bez kapky alkoholu.“

Je nutné podotknout, že v obou částech románu se autorka neomezuje pouze na téma zločinů komunistického režimu. Důležitým motivem je rovněž možnost odpuštění. Toto téma se rozvíjí na několika rovinách a jednou z nich je i potírání ženského kněžství a vůbec role žen v křesťanství: „Tataři, kteří tudy ustupovali po porážce na řece Lechu (...) tamní jeptišky násilnili, mezi nimi i Vilemínu. Z toho důvodu, totiž kvůli ztrátě cti, musela tato Vilemína odejít mimo vlast (...) Teprve po letech se spolu se svým synem objevila (...) v italském Miláně, kde poté zakoupila nemovitost a začala se kromě pomoci chudinně věnovat i kazatelství. Tato její činnost ale byla církevními feudály vnímána negativně, takže byla jako kacířka upálena, a to spolu se všemi následovníky, kteří si říkali vileministé.“ Právě skrze toto téma se autorka dostává hlouběji k otázkám násilí, viny a lidské důstojnosti. Historické kulisy však hrají roli kouřové clony, a tak by vylíčený osud Vilemíny České, jejíž učení bylo prohlášeno za kacířské, teoreticky mělo vést k obecnějším otázkám postavení žen ve společnosti a zneužívání moci. To se ale daří jen částečně. Mnohovrstevnatý román *Bílá Voda* tak v žádném případě nepředstavuje jednorázové čtivo, avšak trpí přemírou historických klišé, která zastíňují dodnes aktuální sociální problémy.

Autorka je komparatistka.

Kateřina Tučková: Bílá Voda. Host, Brno 2022, 688 stran.



Kresba Silvie Vavřinová

pronásledování představitelů katolické církve stále živé. Vyprávění obsahuje několik časových rovin. První zachycuje život protagonistky Leny Lagnerové, čtyřicátnice, která se snaží konečně postavit na vlastní nohy, v období mezi květnem 2007 a lednem 2008, s dovětkem z roku 2018. Druhá, historická rovina se vrací do padesátých let, kdy se po likvidaci mužských klášterních řádů nová vládní elita pustila i do ženských řeholí, a pokračuje až do současnosti, kdy se obě dějové linky protnou a hladce zapadnou do jednoho příběhu.

Tučková pracuje s osvědčenou vypravěčskou technikou a přesvědčivě zdokonaluje styl, který známe už z *Vyhnaní Gerty Schnirch* (2009) a *Žitkovských bohyň* (2012). Na téměř sedmi stech stranách střídá vyprávění s fiktivními dokumenty či dopisy a proplétá fabulaci

a rehabilitaci. Důležitou roli hraje i autorčin poutavý styl, který dokáže udržet čtenářovu pozornost i na stovkách stránek. Když k tomu přičteme marketingovou kampaň nakladatelství, vyjde nám z toho nejen velký mediální ohlas, ale také na české poměry neuvěřitelně vysoký náklad 120 tisíc výtisků v prvním vydání. Kromě možných literárních ocenění dílo pravděpodobně přinese popularitu příhraniční obci Bílá Voda, podobně jak tomu bylo se Žitkovou, kam se dodnes vydávají zapálené literární poutníci i naivní čtenáři historických románů.

Existuje umělecká tvorba a umělecké řemeslo. Není možné naučit se psát jako Umberto Eco, ale nepochybně se lze dostat na úroveň Dana Browna. Nicméně i Eco musel před psaním *Jména růže* (1980, česky 1985) detailně

Jak číst čas

Pes na gondole Tomáše Mazala

Texty z knihy Tomáše Mazala, věnované převážně literatuře, mají nostalgický nádech a nenechávají se spoutat formalismem. Autorovu tvůrčí metodu dle recenzenta definuje „jedinečná zkušenost, kontakt s člověkem a místem, sdílená blízkost, magie a třpyt vzpomínky, zpřítomňující a přenášející do jiného časoprostoru“.

JIŘÍ ZIZLER

„Náhle se mne však zmocnil neodbytný pocit marnosti, jak léto protéká mi mezi prsty, jak s létem protéká mi mezi prsty i celý život. Neviditelný závan času a melancholie, která mne ochromila, stiskem uchopila za hrdlo a do srdce zarazila ostrý kůl.“ Tak reflektuje básník, esejista, fotograf a editor Tomáš Mazal ve své knize *Pes na gondole* jednu z nezaměnitelných chvil svého putování mezi knihami, místy a autory, jímž obkružuje a rozhojňuje středobody svého zájmu. Mazal se autorsky podílel na bezmála dvou desítkách titulů – soustředil se zejména na Bohumila Hrabala, Egona Bondyho a Josefa Škvoreckého, ale napsal i studii o pražském Němci Paulu Leppinovi. Klíčová je pro něj osobní motivace, intenzivní zájem o to, kde a pod jakým nasvícením díla vznikají a jak se utváří jejich faktura a nezaměnitelný jazyk.

Na cestě s „ciceronem“

Soubor Mazalových textů rámuje úvod Lucie Tučkové a doslov Paula Wilsona. Z nich je zřejmé, jak důležitá je pro autora komunikace, možnost být zasvětitelům či průvodcem. Tučková hovoří o bádání na místě činu, zdůrazňuje autorovu bezprostřední angažovanost a zanícení. Wilson zase Mazala označuje za „cicerona“, což je výraz anglického romaníka Josepha Addisona pro jeho erudované průvodce na cestě do Říma. Mazalovy texty charakterizuje svobodný přístup k žánru

a zacházení s tématem – pohybují se mezi esejem, medailonem, recenzí, črtou a reportáží, inklinují k exponování a revidování historek, mýtů a legend. Hybatelem je mnohdy pátrání, které se odvíjí od niterného setkání a prožitku, který Mazala přenáší do blízkosti tvůrce, který už dávno nemusí být osobně přítomný, ale v souladu s geniem loci stále dokáže rozechvět duši svého ctitele. Autor se nenechává omezovat formálními náležitostmi či nutností strukturní analýzy, jeho interpretace nevytvěrá jen ze samotného díla, ale z komplexního přístupu ke všem okolnostem – osobnosti autora, doby, teritoria. Přirozenou součástí textů je osobní zabarvení vztahu k umělci, vnitřní zaujetí, sebeprožívání a sebepoznání.

Mazal se zabývá rozličnými tématy i uměleckými druhy, nejvíce textů však věnuje literatuře. Najdeme zde stati o autobiografickém základu motivu sebevraždy v Hrabalových prózách či o pálení jeho knih na Kampě po rozhovoru v Tvorbě, sumarizaci Hrubínova zápasu s alkoholismem, rozhovor s Claudiem Magrisem, komparaci románů Jiřího Weila a Antonia Tabucchiho, text o Josephu Rothovi v Paříži, nekrolog surrealisty Stanislava Vávry či osvětlení námětu „neznámé ze Seiny“. Ale Mazal píše také o výtvarnících Pavlu Hřebíčkoví a Zbyšku Sionovi, polských filmech Pavla Pawlikovského a Andrzeje Wajdy, o New Yorku, prameni v Kersku a bazilice sv. Marka v Benátkách. Zásadní je vždy jedinečná zkušenost, kontakt s člověkem a místem, sdílená blízkost, magie a třpyt vzpomínky, zpřítomňující a přenášející do jiného časoprostoru. Dominantním pocitem je melancholie a tesknost z nezadržitelně plynoucího času a neúprosné pomíjivosti všech věcí. Autor touží zachytit atmosféru místa, z něhož čas vyzařuje i na něj dopadá, které se do času boří i se času vymyká, a evokuje plnost minulosti – třeba onen pařížský hotýlek, v němž pobýval nešťastný Joseph Roth, odsouzený k moudrosti svatého pijana („Alkohol sice život krátí, avšak brání bezprostřední smrti“). V Benátkách nevyléčitelný nostalgik

zda se neprovinili jeden vůči druhému natolik, že už společně nesmějí putovat. Přimysleli si k tomu, že se v průběhu vyprávění jejich souputníci proměňují ve škůdce a že ve vzácných chvílích plného vědomí má okolní realita tendenci projevovat se v podivně zašmodrchaných událostech a bizarních výjevech. Jedním slovem: hrůza.

A v celé té hrůze hraje největší roli – byt' se to tak nemusí na první pohled zdát – právě zával oné trapičské mlhy; je to jedovatý opar, který komplikuje porozumění na všech myslitelných rovinách. Těžko se dopátráš vlastní minulosti, natož abys dokázal prohlédnout záměry člověka, o jehož přátelských skutcích bys byl rád přesvědčen. Těžko hledáš souvislosti, a ještě hůře se všeobecné nesmyslnosti dění přizpůsobuješ. Nicméně život nejde přerušit. Cesta by měla být dokonána, vsudypřítomné a neustupující mlze navzdory.

Ishigurův román se s mou vlastní realitou zvláště prolíná právě díky onomu zvláštnímu substrátu zmatení a zapomínání. Až donedávna mi byly horní mírou děsu z existence takové ty zvláštní scény, kde se o něco usiluje a to kýžené ono se neustále vzdaluje, kde se i ty nejjednodušší záměry znovu a znovu stávají takřka nenaplnitelnými a já nemám vůli k provedení sice jednoduchého, ale životně důležitého úkolu. Takové situace ovšem byly vždy jen potenciální a občas se vyjevily ve snech, kdežto v *Pohřbeném obrov* se skutečnost, že jsme neustále zahaleni více či méně transparentním fluidem, které s tím,



Kresba Lucie Lučanská

Mazal vidí, jak „kapky vody po dřevci vesla stékají jako slzy po tváři“.

Tajemství je nevyčerpatelné

Mnohé z autorova naturelu ztělesňují staré mapy. Nad starou mapou lze číst čas, ba se jej dotknout – místa se jmenují jinak či už zanikla, silnice vedou jinudy, celek uchvacuje pomíjivostí a zapomenutostí, otevírá prostor imaginace a fantazie („čas a ruku v ruce s ním nicota prošla krajinou“). A nakonec se staré mapy rozpadají tak jako místa, jež zobrazení: „Je tu pouze střídání světla a tmy, pestrobarevných odlesků na nebi.“

Významnou součástí knihy jsou autorovy fotografie, svědectví o tom, kde a s kým pobýval tělesně i duchovně. Fotografie vždy představuje příběh okamžiku, který se rozlévá do plochy celého bytí. Mazal to názorně předvedl při výkladu jednoho starého snímku, na němž kráčí jako tříletý chlapec s maminkou Vinohradskou třídou. Popisuje

dokonale kontext i všechny souvislosti záběru, do něhož jako by na vteřinu vstoupil celý život, avšak „za okamžik všechny děje pomínou (...) Na chvíli zůstane jen prázdná ulice bez pohybu. Jako by se zastavil čas, ustrnul svět i vesmír.“

Na obálce nalezneme fotku, která dala knize název. *Pes na gondole* jako moment mimo čas, kuriozita hodná zaznamenání a též záblesk tajemství, záhada, kterou už nerozluštíme – asi jako když na počátku večera v bazilice sv. Marka od autora evangelista požaduje piškot. Mazal nejprve ve zmatku prchá, ale pak se s námi loučí poslední větou svého díla: „Bože, kde teď jen seženu piškoty?“ Tajemství je nevyčerpatelné a žádá si svoje. Tomáš Mazal prokazuje dobrou vůli poskytnout mu všechno, o co si řekne.

Autor je literární historik a kritik.

Tomáš Mazal: *Pes na gondole*. Academia, Praha 2021, 280 stran.

literární zápisník

Svět příšer, svět lidí

JAKUB VANÍČEK

Ten příběh se začal psát už před mnoha lety. Jeho šíře se mi znovu vybavila v létě nad románem Kazua Ishigura *Pohřbený obr* (2015, česky 2017), a to vlastně jen na základě nahodilé souvislosti. Nejdřív ale stručně k zápletky knihy pro ty, kdo ji neznají: Axl s Beatricí procházejí krajinou středověké Anglie, ve které ještě bylo možné cestou z kláštera narazit na odporné skřety, v časech, kdy věci nejdřív dlouho nedávaly smysl, aby pak těm nejvytrvalejším odhalily podivné vztahy mezi světem a lidmi, anebo přinejmenším mezi lidmi samotnými. Na konci cesty čeká dvojici zlá překážka, tak zlá, že její pouhá existence je důvodem nejrůznějších útrap. Tato překážka může za to, že Axlův a Beatricin svět je skoro k nežítí: jako by nestačilo, že se lidské životy odehrávají v příšerných, temných a studených exteriérech, jakási nezdolná bytost vypouští mlhu zapomnění. Je to jako ze špatného tripu: poté, co se Axl s Beatricí vyrovnají s nejrůznějšími nástrahami a přiblíží se k cíli své cesty, jako by se nemohli rozpomenout, kam jdou, kdo jsou, jaká je jejich minulost,

jak se blížíme rozuzlení, nabírá na síle, jeví jako permanentní stav – a navíc neuchopitelný. Co ještě před nedávnem mohlo dávat smysl, je dnes nanejvýš divadlem absurdity. Představoval sis několik opravdu závažných scénářů? Ve světě zahaleném (nebo spíš zavaleném) disperzí absurdity je jisté, že výsledná scéna tvou fantazii překoná a že vyústění, ke kterému jsi mířil, je nakonec vždy jen zdánlivé. Cokoli jsi začal v určité chvíli sledovat, ti nakonec uniká a vzpouzí se snaze o pochopení.

Napadá mě, že situace líčená Ishigurem už vůbec nepřiléhá k tomu, co jsme se naučili vnímat jako realitu překrytou vrstvou separátních obrazů, že už to není ahistorická, diskontinuitní pluralita postmoderny, jež produkuje a rozhojňuje sebe samu v nekonečných řadách významů. Jednoduchý příběh Axla a Beatrice je odjinud; zprvu oddělené síly dobra a zla se v mlze okamžitě začnou prolínat. Po celou dobu nevíš, kdo se z mlhy vynoří a jak bude jednat ve vztahu k našim dvěma hrdinům, není tu jasné vůbec nic, ani to, zda ta mlha vlastně vůbec existuje, a existuje-li, odkud se bere, zda ji někdo vytváří a za jakým účelem. Nedobereš se ani statusu postav: rytíř, který nejdříve vystupuje jako ušlechtilost sama, se nakonec z pohledu protagonistů stává padouchem, a přitom jako padouch nevystupuje a Axl ani Beatrice se k němu ostatně jako k padouchovi nechovají.

Oba si pětichu plují svým univerzem, Axl říká Beatrici „princezno“, Beatrice se snaží

vybavit si společnou minulost, aniž by Axlovi ublížila – a je to vlastně jen vzájemná ohleduplnost lásky, která uprostřed všech těch zmatků vytváří dojem, že alespoň něco zůstalo ještě plné smyslu. Takového smyslu, který se dává sám a v kvalitě, jež má snad schopnost čelit totálně rozvrácené realitě a zlomyslným posloupnostem dějů.

Když píšu, že ten příběh začal už před mnoha lety, mám na mysli svůj vlastní neodbytný pocit, že čím dál hlouběji zabředáváme právě do takové mlhy, ve které se věci ztrácejí a pozbývají na významu, s nímž byly konstruovány. Že vstupujeme do časů, kde předem daný záměr musí být jakousi vyšší zákonitostí vyvrácen. Nikoli přepólován na škále dobro–zlo, ale posunut tak, aby zruinoval racionální rozvrh světa. Čip z automatické pračky se stává součástí dělostřeleckého systému, blábolící oligarcha politickým vůdcem sekty – a v obou případech je to vlastně jen začátek příběhů, které budou dopisovány v pravděpodobně ještě bláznivějších souvislostech.

Ishigurův román v žánru fantasy kreslí fikci středověku, ale svým námětem je ryzí aktualitou. Obrazy, v nichž ústřední roli hrají obři a dýmající draci, míří do časů budoucích a odhalují cosi podstatného z doby, v níž – alespoň domněle – se věci moderního světa řídí rozumem a jsou předepisovány zázraky technologie; té technologie, která ovšem nikdy nedokáže zkrotit stále se opakující vlny pohrom v životě společnosti.

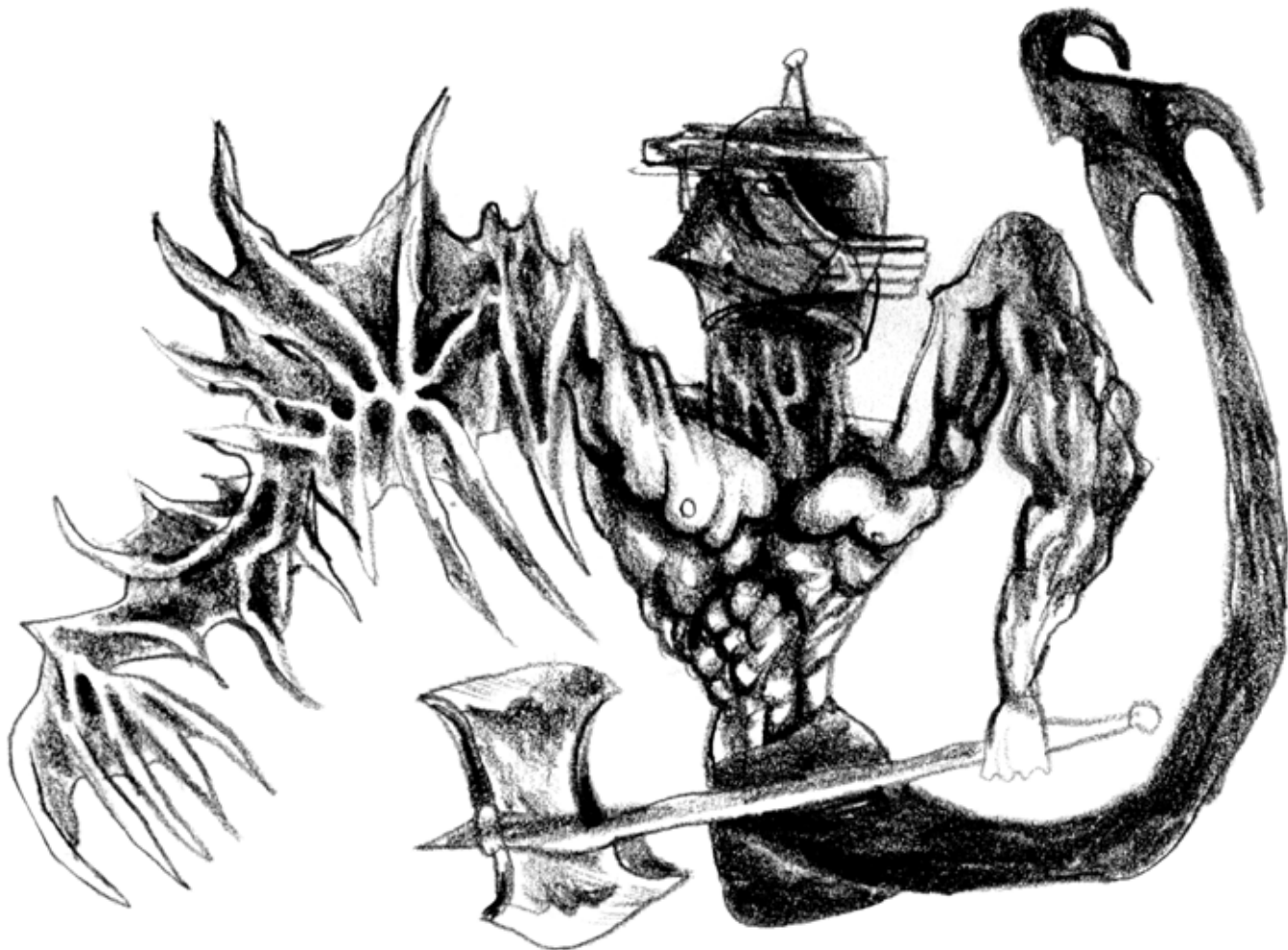
Autor je literární kritik a antikvář.

Slasti a bolesti splatterpunku

Brak a extrémy v hororovém subžánru

Téma splatterpunku otevíráme textem, který představuje počátky u nás zatím nepříliš známé odnože hororu. Pro podžánr vzniklý koncem osmdesátých let minulého století je spíše než radikalita charakteristická grotesknost a ad absurdum dovedený naturalismus.

ANTONÍN TESAŘ



Kresba Jakub Hrdlička

Když si dnes čteme román Johna Skipa a Craiga Spectorů *The Light at the End* (Světlo na konci, 1986), nejspíš se nám nebude zdát nijak zvlášť šokující nebo extrémní. Příběh o newyorském grázlovi, který se promění v upíra a začne vraždit všechny kolem sebe, je tuctový pulpový horor těžící z dobových subkultur – pankáčů, hororového fandomu nebo hráčů fantasy hry Dungeons & Dragons. Jsou v něm krvavé scény, ale jde o běžný arzenál brutality, na jaký jsme z hororů zvyklí. Zkrátka nic nenasvědčuje tomu, že je próza *The Light at the End* považována za jeden ze zakladatelských textů subžánru zvaného splatterpunk (zkráceně splatter). I to ale svým způsobem vystihuje problematickou a často spíš pro efekt používanou žánrovou škatulku, která měla v osmdesátých letech zaštitovat to nejextrémnější, co v hororové literatuře vznikalo.

Splatter, drogy a rokenrol

Termín splatterpunk vznikl někdy ve druhé polovině osmdesátých let jako jedna z „punkových“ odnoží fantastiky, které se vyvojily po úspěchu cyberpunkového hnutí (šlo o subžánry jako steampunk nebo biopunk, později ribofunk). Samotné slovo splatterpunk je připisováno spisovateli Davidu J. Schowovi, který zároveň patří k nejlepším autorům „první generace“ splatterpunku. Žánrová škatulka se ale pevně ustanovila až v roce 1990 s vydáním antologie *Splatterpunks: Extreme Horror* (Splatterpunkeři. Extrémní horor), kterou editoval Paul M. Sammon. Ten v úvodním eseji sliboval přístup, který „nezná žádná omezení, neklaní se žádnému bohu a neuznává žádné hranice“, což následně konkretizuje výčtem motivů z jednotlivých povídek: „incest, rasismus, znásilnění, násilí na zvířatech, sériové vraždy, zneužívání mrtvých“. Zároveň ale slibuje „trýznivý vhled do našeho zvráceného a nablýskaného 20. století.“ Sammonovy přísliby jsou sice v mnoha ohledech spíš zbožnými přáními než adekvátními popisy jednotlivých textů, rozhodně ale přispěly k vytvoření obecné představy či mýtu, který splatterpunkovou tvorbu provází a který dodnes udržuje tento termín při životě.

Když si pak čteme texty „tvrdého jádra“ první generace splatterpunku, zjistíme, že se tu žádná velká žánrová revoluce nekoná. Explicitní a bizarní brutalita pronikala do literárního hororu už od sedmdesátých let (příkladem

může být raná tvorba Jamese Herberta), o brutálních filmových hororech ani nemluvě. Ve splatterpunkových dílech se setkáváme spíš s klasickými hororovými monstry a tropy zasazenými do nových kontextů než s opravdu radikálními inovacemi žánru. Jde vesměs o efektní brakové texty, které svou chtěnou příslušnost k undergroundu manifestují tím, že se zabývají tématy typu sex, drogy a rokenrol (a to zpravidla doslova). Pozoruhodné na nich může být, že tematizují dobové urbánní fobie – narkománii, spínu, pouliční kriminalitu, strach ze sousedů, třídní rozdíly ve společnosti, klaustrofobii ze stísněného urbánního prostoru, ale i úzkost z ještě nelítostnějšího venkova či přírody, jež se rozkládá za hranicí městského labyrintu. Ostatně zmíněné dílo *The Light at the End* je ukázkovým příkladem všech zmíněných tendencí.

Naturalismus a grotesko

Splatterpunk zároveň ve své programové snaze šokovat už v rané fázi směřoval ke dvěma v zásadě protikladným tendencím: na jedné straně ke grotesknosti a na druhé k radikálnímu naturalismu. U některých autorů se obě polohy střídaly. Například Joe R. Landsdale otiskl v antologii *Splatterpunks* povídku *Té noci*, kdy nešli na horor, což je dodnes kontroverzní, krutý příběh o střetnutí skupiny mladíků s partou rasistických zabijáků, ale zároveň napsal okaté výstřední ironický mix westernu, postapokapsy a zombie hororu *S mrtvolákama v Poušti kadilaků* (obě povídky vyšly ve sbírce *Bizarníma rukama*, 1992, česky 1998). V některých případech se obě tendence propojily – román Davida J. Schowa *The Shaft* (Šachta, 1990) vypráví o tom, jak čerstvě rozvedený příslušník střední třídy musí spojit síly s drogovým dealerem, aby společně čelili přerostlé tasemnici, která zmutovala mimo jiné v důsledku konzumace extrémního množství kokainu.

Uvedenou dvojici krajních žánrových poloh dobře reprezentují dva nestoři hraničního hororu, k nimž se splatterpunk hrdě hlásí. Clive Barker, který je dnes spojován se splatterpunkem snad nejvíce, je mistrem groteskních vizí, jež zároveň předjímají new weird v podání Chiny Miévilla a dalších. Na opačné straně žánrového spektra pak stojí důsledně naturalistické texty Jacka Ketchuma, v nichž většinou nefigurují žádné nadpřirozené prvky.

Pokud chápeme splatterpunk jako multimediální proud, pak stejné tendence můžeme vidět i ve filmu. Snímky jako *Braindead* (1992) Petera Jacksona jsou označovány jako „splatstick“, což je spojení splatterpunku a slapsticku, tedy němé grotesky v podání Chaplina, Laurel a Hardyho a dalších. V nultých letech se zase do mainstreamu dostala žánrová nálepka torture porn, označující produkci založenou na explicitních scénách sadistického mučení a navazující na naturalistickou větev splatterpunku. Hororová větev zvaná New French Extremity a reprezentovaná Alexandrem Ajou nebo Pascallem Laugierem pak obvykle spojuje naturalistickou brutalitu s určitou formou nadpřirozené monstrozity.

Obcování s monstry

Nad literárním splatterpunkem – jakkoli nevyhraněná a z dnešního pohledu i nepříliš šokující tato kategorie je – přitom není namístě ohrnovat nos. Naopak, vedle zmíněné reflexe urbánních strachů a působivých evokací fyzického děsu se totiž žánr často pozitivně a empaticky vztahuje k nejruznějším typům minorit, ať už jsou to příslušníci nejnižších tříd, queer osoby nebo zkrátka monstra. Ostatně v mnoha textech otevřeně homosexuálního Barkera narazíme nejen na queer postavy, ale také na velmi empatický přístup k monstrům všeho typu. Podobně třeba spisovatel Poppy Z. Brite ve svých hororech často sleduje gay či bisexuální hrdiny a Carlton Mellick III., autor takzvané bizzaro fiction, se přímo zaměřuje na monstrózní pornografii s nejruznějšími podivnými bytostmi vzešlými z infantilní popkulturní imaginace.

Existují ovšem i konzervativní, sexistické či latentně homofobní splatterpunkové texty. Častou polohou bývá poněkud buranský cynismus, což ostatně platí i pro značnou část českých žánrových pokusů z devadesátých let. I splatstick ale dokáže v nejzdařilejších textech, kam patří třeba některé povídky a romány bizzaro fiction, působit osvobozujícím dojmem, když dělá z naší tělesnosti nezávaznou hru. Rafinovanější naturalistické příspěvky nás zase konfrontují s naší křehkostí a s tím, jak nás mění fyzické utrpení. Splatterpunk osciluje mezi extrémy i v tomto ohledu – tělo se v něm stává hračkou stejně snadno jako vězením.

Dotkni se masa, ochutnej...

Lidské tělo v hororech Jacka Ketchuma

Americký spisovatel Jack Ketchum patřil k nejvýraznějším tvářím moderního literárního hororu. Ve svých románech a povídkách zkoumá hranice fyzického těla, které je mučeno, pojídáno i trháno na kusy. Skrze násilí se ale zároveň dotýká také subtilních otázek morálky a lidskosti.

HONZA VOJTÍŠEK

Hororová tvorba Jacka Ketchuma se většinou vyhýbá nadpřirozeným prvkům a zpravidla je realistická. „Potřebuji k práci nějaký bod pocházející ze skutečnosti. Proto je tolik mých příběhů založeno na faktech,“ poznamenal Ketchum v doslovu k povídkové sbírce *Sleep Disorder* (Porucha spánku, 2003), kterou napsal se spisovatelem Edwardem Leem. A právě v příklonu k realismu se nabízí materiál nejpůsobivější – člověk jako takový a vše, co souvisí s jeho fyzickou stránkou.

Civilizační návyky

Jack Ketchum (vlastním jménem Dallas William Mayr) se do dějin literárního hororu zapsal už svým románovým debutem *Po sezoně* (1981, česky 2011). Přestože původní verze byla nakladatelem odmítnuta a autor musel svůj naturalistický styl zmírnit, kniha vyvolala kontroverze u čtenářů i kritiky. Skupina přátel, kteří se rozhodli strávit společný čas na odlehle chatě, narazí na kanibaly žijící ve volné přírodě a o bolest a utrpení těla i ducha tak v příběhu není nouze. Ketchum jako by člověka navracel přírodě a srážel ho z pracně vystavěného piedestalu antropocentrické humanity zpět do potravního řetězce. Řčení „popel k popelu, prach k prachu“ se zde přirozeně rozšiřuje: maso k masu.

Člověk v tomto fikčním světě není ničím víc než hmotou, kterou sice pohání psýché, ale i tu Ketchum zbavuje veškerých ideálů. V každém bez výjimky nachází zvířecí pud a instinkty, o nichž se domníváme, že jsme je už dávno překonali. Hrdinové příběhů se střetávají s něčím, co si nedokázali představit ani v té nejhorší noční můře: s jedinci bez jakýchkoliv morálních zábran, v jejichž uvažování a přístupu k životu neexistuje nic jako empatie, natož etika. Protivníky „civilizovaných“ protagonistů

jsou tvorové, kteří všechno živé vnímají jako zdroj potravy nebo zábavy – a nejinak přistupují i k sobě samým. Pro Ketchumovo pojetí body hororu přitom nejsou charakteristické ani tak proměny a mutace těla, jako spíš prožívání fyzického utrpení a morální dilemata postav. Člověk, který sám sebe nadřadil nad ostatní živé tvory, je tak znovu postaven na roveň zbytku světa a zjišťuje, jaké to je, být „na druhé straně“ – mezi tvory redukovanými na pouhý zdroj potravy, lovecké trofeje či součást velkochovů, jatek a honů.

Mrzačení dívky od vedle

Zatímco v románu *Po sezoně* násilné nakládání s tělem vyplývá z instinktů a živočišnosti, v *Dívce od vedle* (1989, česky 2015) k němu dochází vědomě a cíleně. Tělo dospívající Meg, která se společně se svou mladší sestrou po smrti rodičů při autonehodě dostane ke své tetě Ruth, není potravou ani „překážkou“, kterou je třeba odstranit v zájmu vlastního přežití. Stává se ventilem či projekcí, plátnem, na něž lze viditelně zaznamenávat životní poznání a zkušenosti. Dívka je trýzněna nejen tetou a svými bratrance, ale i jejich kamarády, a to nejprve psychicky a posléze i fyzicky. Každý ze zúčastněných ji týrá z jiného důvodu. Tetička Ruth je jakási samozvaná mentorka, která se snaží své i ostatní děti něčemu „přiučit“ a dát jim životní lekci. Ve svém konání vidí východisko z vlastní frustrace. V podstatě nenávidí sebe samu jako ženu i své postavení ve společnosti, s čímž ostatně koresponduje zasažení příběhu do konce padesátých let. V Meg se jí nabízí příležitost mstít se světu a zvláště nastupující generaci, reprezentované mladou ženou, již by jinak v životě jistě nečekalo tolik zklamání a nesplněných tužeb jako Ruth.

Pro bratrance a jejich kamarády dívka zase představuje dosud nepoznané dimenze těla a intimity. Najednou – i proto, že Ruth zklamala coby dohlížející autorita – se před nimi otevře kouzelná komnata neomezených možností. Mají k dispozici tělo, jež mohou zkoumat nejen v intimní, ale i funkční rovině. Mají moc je sexuálně zneužít nebo mu bolestivě ublížit. Občas tomuto trýznění přihlížejí dívky ze sousedství, a byť se konání chlapců většinou přímo neúčastní, nebrání mu. Vidí, že i jim by mohlo být ubližováno, pokud by se vzpíraly. K tělu Meg ale všichni přistupují z pozice moci. Od počátečního poštuchování a zesměšňování se postupně přechází k bití, znásilnění, vypalování hanlivých hesel do kůže a mrzačení genitálií.

Kritika patriarchátu

Dívka od vedle, volně inspirovaná skutečným případem z roku 1965, se dočkala i filmové zpracování. Jakkoli ovšem násilí obvykle působí bezprostředněji ve vizuální formě, filmové adaptace Ketchumova díla paradoxně ztrácejí na přesvědčivosti, což lze chápat i jako důkaz autorovy schopnosti ztvárnit násilí a zneužívání lidských těl v hlubších souvislostech, přesahujících krvavé efekty. Zdařilá je nicméně filmová adaptace česky dosud nevydaného románu *The Woman* (Žena, 2010; film je z roku 2011). Dáno je to i tím, že práce s děsem je v tomto příběhu sofistikovanější. Ketchum totiž v knize důmyslně obrací naruby konvenční představy o tom, kdo je kladnou a kdo zápornou postavou.

Próza *The Woman* je označována za třetí díl „kanibalské série“, započaté debutem *Po sezoně* a pokračující románem *Offspring* (Potomek, 1991). Titulní hrdinku, patrně poslední přeživší členku lidojedské komunity, zajme uznávaný právník, který sám sebe považuje nejen za hlavu své rodiny, ale i za pána tvorstva. Jeho manželka plní roli zakřiknuté ženušky, mlčky přihlížející mužovu chování, sexuálně zneužívaná starší dcera skrývá postupující těhotenství a syn roste do podoby svého otce. Román je tedy kritikou patriarchátu, který v obou mužských postavách vygradoval do misogynie. Ženy jsou zde vnímány pouze jako předměty a těla uspokojující mužovy potřeby, ať už jako poslušné služky nebo kdykoli přístupné sexuální objekty. Divoce žijící kanibalka se tak stává zrcadlem odrážejícím pravou podstatu členů právníkovy rodiny, od nevinné mladší dcery přes pasivně trpící matku a syna vzhlížejícího ke svému otci až po starší dceru, která snáší své příkoří, protože z něj nevidí východisko. K nim se pak přidává dceřina učitelka, která ve snaze konat dobro pouze spustí násilnou eskalaci neutěšených rodinných vztahů.

Ketchum se řadí mezi autory, kteří rozšiřují žánrové území hororu za hranice fantastického nadpřirozena. Nepopsatelné zlo u něj nepramení z čehosi nadpozemského či z temných hlubin nepoznaného, ale přebývá s námi v každodenní realitě. Mnohdy má známost nebo i přívětivou tvář a nechce naše duše, ale především těla. Ketchum je mistrem hrůzy, které lze pohlédnout do obličeje nebo si na ni dokonce sáhnout. A když zavřeme knihu, nezmezí, ale naopak vyvstane v ještě reálnějších konturách přímo před námi.

Autor je spisovatel a redaktor časopisu Howard.

SLEPÁ V KOPŘIVÁCH

Podél průplavu

ALENA MACHONINOVÁ

„Jednoho dne se spojí řeka Moskva s Volhou, a všechno bude na dně, nábřeží budou vybudována ze žuly, přijde kultura jiná, evropská,“ říká si hrdina Weilovy *Moskvy-hranice*, když v pošmourném jarním dni vyráží se svou známou na výlet parníkem a pozoruje zarostlé a opuštěné břehy. Letos v létě si tu větu opakuju div ne každé ráno, zatímco se prodírám vysokánským lučním kvítím po úzké pěšince na pravém břehu Volhy. Mírím se psem, který se v tom houští travin rád ztrácí, k první plavební komoře Moskevského průplavu, ke dvěma monumentálním věžím postaveným ve stalinském pseudorenesančním stylu. Průplav ony dvě řeky spojil před pětadesáti lety. Jejich břehy místy už zase pustnou a chátrají. Sotva sem teď přijde evropská kultura.

Před masivními vraty plavební komory, v níž stoupají nebo klesají výletní parníky i nákladní vlečné lodě, z vody trčí ohlodané kostky betonových mol. Brzy ráno na nich postávají rybáři. Můj pes je sleduje s nedůvěrou, obzvláště když se k nám blíží houpavým krokem a s dlouhým prutem v ruce. Lidem obecně příliš nevěří, je to „dičák“, narodil se loni potulné feně na zaprášeném dvoře provinční fabriky. Zvyká si. Na téhle ranní procházce se už smířil s pohlazením jedné staré paní, která tu venčí svého osmnáctiletého křížence. Jinak sem téměř nikdo nechodí. Jen výjimečně potkám nějakého ztraceného turistu v křiklavě barevných šortkách a speciálním lehkém tílku, který se rozhodl před snídaní proběhnout, a než se nadá, civilizovaná část nábřeží skončila. Za bázlivého poštekávání psa zbloudilci vysvětluju, jak se odsud vymotat dírou v plotě a pokračovat podél chatové osady na druhou stranu plavební komory až k obrovskému prázdnému soklu po Stalinově pomníku, odkud je výhled na stále stojící pomník Leninův.

Sama chodívám ještě dál. Už ne ráno, ale odpoledne. Minu maják a přívozem se nechám převézt na protilehlou stranu průplavu, po které odedávna vedla prašná cesta, jež se místy ztrácela v keřích akátu či jiných plevelných dřevinách. Letos na jaře tu byla zprovozněna část cyklostezky, která by měla v budoucnu vést z Moskvy až do Petrohradu. Zatím funguje asi šedesátikilometrový úsek. Rovná, drobným růžovým štěrkem vysypaná cesta. Můj velký oranžový pes na ní svítí. Stezka vede paralelně s průplavem – rovným a tmavě modrým. Ve všední den se po ní dá jít i pěšky, aniž by člověk musel uskokovat cyklistům, kteří se na té dokonalé rovině bez zatáček ženou a zírají tupě před sebe hluboko sklonění nad říditky. Ale i já se na té cestě ráda uklidňuji. Čas od času se vynoří loď, která není o moc rychlejší než já. Někdy chodím kus tam a zase zpátky, jindy od přívozu k přívozu, od mostu k mostu a domů vlakem. Často si vzpomenu i na ty, kteří průplav stavěli pod heslem: „Horečná práce zruší trest.“ Na břehu mají pomník – obrovský kříž z travers.

A taky se bavím myšlenkou, že mě ta cesta spojuje s onou známou Weilova hrdiny, přesněji s jejím reálným předobrazem, s Hellou Frischerovou, jejímž osudem se poslední roky zabývám, a stejně jako ona zůstávám v zemi, z níž bych měla odjet. Z oken svého posledního bydliště se Hella dívala na průplav – na jeho opačný konec, než je ten můj.



Jack Ketchum ukazuje, jaké to je, být mezi tvory redukovanými na maso. Z filmu *Žena*, natočeného podle stejnojmenného románu. Foto Modern Woman LLC

Demiurg řádu Šrámu

Melancholická monstrozita Cliva Barkera



Príslušníci cenobitského řádu. Z filmu Cliva Barkera Hellraiser. Foto New World Pictures

„Viděl jsem budoucnost hororu. Jmenuje se Clive Barker,“ napsal v polovině osmdesátých let Stephen King. Projevil tak dobrý vkus, ale také špatné věštecké schopnosti. Nejproduktivnější hororové období Cliva Barkera totiž záhy skončilo. Jeho vliv je však v žánru patrný dodnes.

BORIS HOKR

Liverpoolský rodák Clive Barker se už na střední škole aktivně zajímal o divadlo. Na sklonku sedmdesátých let pak spoluzaložil avantgardní divadelní společnost The Dog Company, pro kterou sepsal celkem devět her, mimo jiné *The Magician* (Kouzelník, 1978) nebo *The History of Devil* (Dáblova historie, 1980). Ty dodnes vycházejí ve sběratelských edicích, které Barker doprovází vlastními ilustracemi. Na začátku osmé dekády se už ovšem soustředil na psaní hororů. Výsledkem bylo hned šest povídkových sbírek známých jako *Knihy krve* (Books of Blood). Následně Barker vydal debutový román variující klasické faustovské téma *Věčné zatracení* (1985, česky 1995) a své hororové období završil novelou *Hellraiser* (původně *The Hellbound Heart*, 1986, česky 2021), kterou rok po vydání zfilmoval. Od konce osmdesátých let pak Barker postupně přecházel k epicky rozmáchlým fantaskním románům. I v nich si sice zachoval svou specifickou makabrnost a estetiku propojující sex a krev, ovšem *Utkaný svět* (1987, česky 2004) nebo *Imajica* (1991, česky 2007) už nevyvolávaly primárně děs, ale spíše okouzlení bizarními světy a jejich obyvateli. Že Barker straní především monstrům, respektive že za monstra nepovažuje ani tak příšery, jako spíše obyčejné maloměstáky, bylo ostatně jasné už z povídky Hříchy otců z *Druhé knihy krve* (1984, česky 1997) nebo z prózy *Cabal – noční rasa* (1988, česky 1995), v níž se skupina hřbitovních monster brání invazi místních ziskuchtivců.

V trhlinách krutosti

Barker se díky své osobité vizi stal nadějí literárního hororu, který se v osmdesátých letech utápěl v průměrných příbězích bez výraznějšího stylu. *Knihy krve* lákaly čtenáře už svým názvem, který se ukázal být víc než jen příslibem krvavých atrakcí. Jádrem příběhů často bývá bizarní motiv, který ovšem autor rozpracovává překvapivě seriózně. Švédský spisovatel hororů John Ajvide Lindquist podotkl, že Barkerova síla je právě v tom, jak vážně své texty pojímá bez ohledu na šílené zápletky nebo přiznané parodické vyznění. To je příklad grotesky Azrael a Jack o nepříliš úspěšném démonovi a jeho lidské oběti nebo potměšilé pocty divadlu Sex, smrt a hvězdy zář, v jejímž závěru vyrazí na turné skupina mrtvých herců a hereček odhodlaných „hrát živé“. Jasně patrná je přítom autorova

sympatie k postavám. Ať už vypráví o mladistvých delikventech, kteří si v pastáku vytvořili kult prasete (v povídce Blues prasčí krve), nebo o prostém účetním, jemuž gangsteři zničili život a on se mstí prostřednictvím svého pitevního rubáše (Zpověď pornografa rubáše).

Navzdory naturalistickým popisům masakrů, kanibalismu, mučení a obskurních sexuálních praktik charakterizuje Barkerovy nejlepší horory motiv hledání lásky a místa, které by mohli jeho dojemní outsideri nazvat domovem. A týká se to nejen lidí, ale i rakovinového nádoru, který je obdařen schopností snít a život mu vdechla energie blízkého kinematografu (Syn celuloidu). V *Knihách krve* tak autor soustavně zkoumá možnosti existence ve světě, jenž je plný trhlin „vytvořených krutostí, násilím a zkažeností“, a zamýšlí se nad způsoby, jak vůči takovému světu projevit vzdor a nalézt sebe sama.

Architektura těla

Cesta k takovému poznání v Barkerově případě začíná u lidského těla a jeho více či méně závažného poškození. Vědomí, že člověk je vak kůže, masa a kostí, jehož soudržnost není pevně daná, je ostatně jedním z pilířů splatterpunku. Tuctové splatterpunkové příběhy leckdy připomínají návštěvu řeznického krámu kdesi na periferii. U Barkera ovšem místo přehlídky laciné řeznickiny sledujeme jakousi inventuru prováděnou demiurgem pobaveným tragédií lidské existence – inventuru, která nakonec může vést jak k dekonstrukci, tak k vytvoření něčeho zcela nového.

Příkladem prvního přístupu je povídka Revoluce těla ze *Čtvrté knihy krve* (1985, česky 1995). Její tragickou hrdinkou je Pravačka, tedy pravá ruka nevýrazného dělníka středního věku. Pravačka plánuje se svou družkou Levačkou svrhnout tyranii těla. Po nocích, zatímco ujařmitel spí, se ruce setkávají na jeho břichu a plánují své očištné tažení. V nestřežených chvílích se pak během dne dotýkají jiných podobně smýšlejících rukou a zasvěcují je do svých plánů. Barker si libuje v hravých popisech meziruční komunikace a vnímání světa obou „hrdinek“. Bizarnost zde pramení z představy, že jednotlivé orgány mohou mít vlastní vědomí, i ze zvýznamňování pocitu odcizení, který mezi rukama a jejich uživatelem roste v každodenním životě, ať už v práci nebo při sexu s manželkou. I když

nakonec Pravačka s Levačkou revoluci nedotáhnou do vítězného konce, zůstává lidským hrdinům znepokojivá otázka: jak dlouho bude trvat, než příkladu rukou budou následovat nohy, oči nebo jazyk?

Barker nicméně ve svém zkoumání integrity lidského těla často dospěje k jeho přeskládání v cosi jiného. V povídce Města v horách se dva britští turisté během svého putování po Jugoslávii stanou svědky podivného zápolení. Obyvatelé dvou horských měst využívají každých deset let sami sebe jako materiál k tvorbě čím dál gigantičtějších postav stvořených z mas lidských těl. Děs zde pramení z toho, jak snadno se v takovém stvoření ztratí lidská osobnost, a zároveň z fascinace představou, jaké to je, být součástí většího, byť i nemyslitelného celku. V neposlední řadě je pak děsivá samotná monstrozita projektu – víme, že jednoho obra tvořilo 38 769 lidí, kteří posléze skončili v „neuspořádaných, mokvajících hromadách“.

Korporát míru a lásky

Vrcholem Barkerovy splatterpunkové tvorby je ovšem již zmíněný *Hellraiser*. Jedním z hrdinů je Frank – hledač „map rozmezí reálného a toho ještě reálnějšího“. Takovou mapu představuje záhadná Lemarchandova kostka, jejímž otevřením ovšem Frank odsoudí své tělo k zániku a duši k věčnému utrpení. Autor se zde vyžívá v popisech požitkářství, jež hraničí s šílenstvím, krvavých vražd a využívání těl obětí k vytvoření nového těla pro Frankovu zatracenou duši. A především uvádí do světové popkultury cenobity, teology řádu Šrámu, kteří mají přinášet hrstce vyvolených rozkoš dosud nepoznané intenzity, jež se ovšem v jejich pojetí neliší od bolesti. Základní látkou příběhu je sexualita postav – potlačovaná, vystavovaná na odív, experimentující i zneužívaná. Barker v *Hellraiserovi* čerpal inspiraci z nejroznějších zdrojů. Fascinující vzezření cenobitů, kteří se zjevují za zvuků kostelních zvonů a jejichž těla zdobí bezpočet jizev a háčků zaseknutých do kostí i měkkých tkání, až není možné poznat jejich pohlaví, vychází nejen z prostředí BDSM klubů v New Yorku či Amsterdamu, ale i z oděvu jeptišek. Ústřední motiv záměny rozkoše a utrpení, potažmo lásky přecházející v akt ničení, zase vzešel z jistého večírku londýnských hippies, o němž Barkerovi pobaveně vyprávěli tehdy začínající spisovatelé Neil Gaiman a Kim Newman. Ti tehdy, mimochodem, sami sebe nazvali „Korporátem míru a lásky“, což byl původní název řádu Šrámu.

Hellraiser je vysoce podvratný mix milostného románu, splatterpunku a parodie na tyto žánry. I dnes dokáže vyvolat nepříjemné pocity groteskními popisy odhalení nervových zakončení a pojetím lidí jako kusů masa, případně naivních jehňat, která si ani neuvědomila, že by měla na své porážce zabečet. Každou stránkou knihy prostupuje naturalismus a hrůza z vydanosti na milost a nemilost silám, před kterými není úniku. Zároveň je to ale příběh plný ironie, která se odráží nejen v zásadním nepochopení hrdinů, co jim vlastně cenobitě nabízejí, ale i ve skutečnosti, že žijí prázdné a falešné životy a je jen otázkou času, než tajuplným silám otevrou dveře do našeho světa. Ze všeho toho krvavého zmaru a líčení lidských bytostí jako necitelných monster poháněných chticím a sobeckostí nakonec vyvěrá jakási romantická melancholie. V závěru tak vypravěč konstatuje, že „sclení zlomených srdcí je rébus, na jehož vyřešení nestačí rozum ani čas“. Právě toto vcítění se do obětí, které nemají na svědomí ani tak monstra, jako spíš krutá společnost, činí z Barkerových příběhů cosi výjimečného.

Autor je literární publicista.

Francouz s nabroušenou břitvou

Zámořská anabáze Alexandra Aji

Francouzský režisér Alexandre Aja se po úspěchu hororu *Noc s nabroušenou břitvou* vydal natáčet do Spojených států, kde reinterpretoval klasický snímek Wese Cravena *Hory mají oči*, a ozvuky americké zkušenosti vpravil i do remaku populárního asijského hororu *Zrcadla*.

JAN BODNÁR

Termínem New French Extremity se na přelomu milénia začaly označovat transgresivní filmy francouzských režisérů a režisérek, které umně kombinovaly přístupy evropské artové kinematografie s hororovým žánrem. Patří sem snímky etablovaných jmen, jako jsou Claire Denis nebo Leos Carax, začínajících ambiciózních tvůrců typu Gaspara Noého či Philippa Grandrieuxe i ryze žánrových autorů: Pascala Laugiera, Xaviera Gense, dvojice Julien Maury a Alexandre Bustillo a v neposlední řadě Alexandra Aji. Zanedlouho si specifického evropského hnutí všiml Hollywood a mnohým evropským tvůrcům dal příležitost k dalšímu kariérnímu růstu.

Nejvýraznějším francouzským filmařem točícím v Americe se na nějakou dobu stal autor hororu *Noc s nabroušenou břitvou* (Haute Tension, 2003) Alexandre Aja, který zde uspěl především jako režisér remaků výsostně amerických hororových příběhů. Při zpětné reflexi snímků, které Aja ve Spojených státech natočil, je kromě jeho snahy reinterpretovat čistě americké narativy patrná podprahová kritika víry v americký sen, a to především v jeho prvních dvou celovečerních filmech natočených v USA, tedy v horrech *Hory mají oči* (The Hills Have Eyes, 2006) a *Zrcadla* (Mirrors, 2008).

Hororová linka Paříž–Tokio

Rozhodnutí hollywoodských producentů, kteří zkraje milénia začali najímat evropské režiséry pro nová zpracování amerických hororů, nepřišlo z čistého nebe; bylo spíše výsledkem několika vzájemně se ovlivňujících faktorů. Zatímco devadesátým letům

i zájmem o tehdejší žánrový trend, kterým byl právě J-horror.

Navzdory tomu, že žádný ze snímků náležících k New French Extremity nezaznamenal v amerických kinech větší komerční úspěch, některým se v průběhu let podařilo dosáhnout statusu kultovních děl. Mezi takové filmy patří právě Ajova *Noc s nabroušenou břitvou*, která se stala jedním z nejvlivnějších hororů nového tisíciletí a dodnes rozděluje fanoušky nechvalně známým závěrečným zvratem. Příběh kamarádek Marie a Alexie, které se rozhodnou strávit víkend na odlehle usedlosti Alexiiných rodičů, kde je napadne brutální vrah, způsobil v době svého uvedení senzaci. Aja zde zasazuje konvence amerických slasherů do evropského kontextu a reálií, aby v závěru šokoval odhalením, že za krvavým vyvražděním rodiny Alexie a jejím následným únosem stojí sama Marie.

Tradiční atribut slasherů, v nichž se takzvanou final girl stává mladá nevinná dívka, je zde využít ve zcela nové perspektivě. Marie, kterou Alexia sexuálně přitahuje, si ve své mysli vytvoří imaginární postavu nebezpečného mohutného muže, aby mohla naplnit své tajné touhy a zničit všechny, kteří by ji a Alexii chtěli rozdělit. Přestože byl snímek často kritizován za homofobní prezentaci vztahu mezi titulními postavami a nevhodné vykreslení osob s duševními poruchami, otevřel Ajovi dveře k hollywoodským produkcím.

Hory mají radioaktivní oči

Prvním titulem, který Aja pro americké studio realizoval, byl remake hororu Wese Cravena *Hory mají oči* (The Hills Have Eyes, 1977).



Ajovy remaky zpravidla překonávají původní snímky. Z filmu *Hory mají oči*. Foto Fox Searchlight Pictures

dominovala studiová produkce slasherů typu *Vřískot* (Scream, 1996) nebo *Tajemství loňského léta* (I Know What You Did Last Summer, 1997), po přelomu tisíciletí se žánrově těžiště začíná přesouvat jinak. Americké publikum se postupně vyrovnává s traumatem 11. září a divácký zájem o různé variace na vraždící maniaky upadá. Výhodiskem pro americké producenty tehdy byla vzrůstající obliba J-horroru neboli hororových snímků původem z Japonska či jiných asijských zemí. Po celosvětovém úspěchu *Kruhu* (The Ring, 2002), který byl americkou předělávkou populární japonské hororové franšízy, se asijská hororová produkce na následujících několik let stala hlavním tematickým i estetickým inspiračním zdrojem nových amerických hororů. V prvních filmech, které Aja coby prominentní autor New French Extremity pro americká studia vytvořil, se snoubí jeho snaha prozkoumávat americké horory sedmdesátých let s náklonností k novému Hollywoodu

Společně se svým tvůrčím týmem, do kterého patří scenárista Grégory Levasseur, kameraman Maxime Alexandre a střiháč Cainan Baxter, reinterpretoval původní příběh a obohatil nové zpracování o vlastní estetiku a styl. Syžet ovšem zůstává stejný: obyčejné americké rodině Carterových se během výletu do Kalifornie uprostřed rozlehlé pouště porouchá auto, načež její členové čelí útoku místních kanibalů a jsou nuceni ve vyprahlé pustině bojovat o holé přežití. Aja však původní Cravenovu vizi lidského ohrožení v necivilizovaných částech Ameriky obohatil o příběh z minulosti, jenž naznačuje, že kanibalové jsou produktem vládních jaderných testů – jde o obyvatele hornického města, kteří odmítli opustit své domovy a následkem ozáření se proměnili v mutanty.

Hlavním viníkem teroru se tak stává americká vláda. Rodina Carterových zároveň reprezentuje politickou a ideologickou antitezi rodin horníků. Kdyby Carterovi žili

v sedmdesátých letech, jistě by ve jménu své bezpečnosti s jadernými testy souhlasili, kdežto klan kanibalů představuje protestující proti jaderným testům, kteří se ukryli do dolů a hájili své domovy i za cenu vystavení se radiaci. Odpověď na triviální otázku, kdo je hrdina a kdo antihrdina, není s přihlédnutím k této aktualizaci jednoznačná. Stejně jako v *Noci s nabroušenou břitvou* i zde Aja rozpracovává motiv hrdiny, který vkročí na nebezpečné území, aby ochránil svého bližního, a prochází bolestnou transformací ze spořádaného městského člověka v krví nasáklého šilence.

Krev v zrcadlech

Okolo roku 2008 se New French Extremity potkává s boomem remaků výše zmíněných J-hororů. Aja přichází s předělávkou jihokorejského filmu *Into the Mirror* (Geoul sokeuro, 2003), již realizoval pod názvem *Zrcadla* (Mirrors, 2008). Podobně si počínají i jeho generační soupeřníci: Xavier Palud a David Moreau zkoušejí uspět se snímkem *Oko* (The Eye, 2008) a Eric Valette se *Zmeškaným hovorem* (One Missed Call, 2008). Jen *Zrcadla* však zaznamenala větší zájem diváků i kritiky.

V příběhu traumatizovaného policisty Bena, který se nechá najmout jako noční hlídač v bývalém obchodním domě, chátrajícím po tragickém požáru, při němž zemřelo mnoho nevinných lidí, si Aja poprvé vyzkoušel práci se subžánrem paranormálního hororu. Snímek byl ve své době pozoruhodný tím, že se vzepřel trendu dosavadních předělávek asijských hororů, které sázely na minimalismus – *Zrcadla* jsou naopak extrémně krvavá a v mnoha ohledech explicitní. Film je také plný žánrových tropů, které Aja prozkoumal už dříve. Příkladem je užití titulních zrcadel jako symbolu americké nostalgie po lepších časech. Prostředí hotelu zároveň představuje přízrak staré Ameriky, podobně jako ohořelé figuríny a rozbité výlohy obchodů ve zničeném pouštním městě ve snímku *Hory mají oči* odkazovaly na idealizovanou Ameriku padesátých let.

Poslední předělávkou původně amerického hororu, kterou Alexandre Aja natočil, je aktualizace filmu *Piraňa* (Piranha, 1978). Pod názvem *Piraňa 3D* (Piranha 3D, 2010) realizoval svůj dosud nejdlehnější snímek, který je přímočarým blockbusterem. Na rozdíl od hororu *Hory mají oči*, kam vsadil sociální a politické elementy odkazující k vojenskému testování atomových bomb, se Aja v remaku Dantova originálu, ve kterém se pirani stávají agresivními na základě vojenského testování, tomuto tématu vyhnul a navazuje spíše na konvence subžánru torture porn.

Předělávky hororových klasik ve své době francouzským režisérům sloužily jako vstupní brána k natáčení velkých studiových filmů. Alexandre Aja, jenž se v posledním desetiletí věnuje produkci a režii nových námětů, jako je například sci-fi *Kyslík* (Oxygen, 2021), se řadí k neúspěšnějším z těchto tvůrců.

Autor je filmový publicista.

Strachem proti nicotě

Hororový radikál Pascal Laugier

Během první dekády nového tisíciletí se ve Francii prosadilo několik výrazných tvůrců, kteří svými horory ovlivnili podobu žánru i za hranicemi frankofonního prostoru. Nejjobdivovanějším, ale i nejzatracovanějším z nich je Pascal Laugier, režisér filmu *Mučedníci*.

JARMILA KŘENKOVÁ

„Horor by neměl konejšit. Musí se lišit, šokovat a vytrhávat publikum z jistot a sklonu ke konformitě. Je z podstaty podvratný. Jinak v tom nevidím smysl,“ prohlásil francouzský režisér Pascal Laugier v rozhovoru s britským publicistou Victorem Sélavym. Takovýto až romantizující přístup k žánru nebyl ve své době ojedinělý. Snaha o nekompromisní autenticitu, která jde až za hranu, byla reakcí na dobové společenské ovzduší ve Francii, jež navenek předváděla líbivou tvář, uvnitř ale vřela mnoha problémy, od těch ekonomických po nezvládnutou migrační politiku, která zapříčinila vzestup pravicového extremismu.

převratný film *Mučedníci* (Martyrs, 2008), který uvozuje scéna, v níž mladá žena zazvoní u dveří nenápadné vily a poté, co jí otec rodiny otevře, beze slova brokovnicí vyvraždí všechny její členy. Jmenuje se Lucie a je přesvědčena, že právě tato rodina ji věznila a mučila, když byla malé dítě. Uklidit krvavou spoušť jí pomáhá zprvu skeptická přítelkyně Anna, která však záhy zjišťuje, že na Luciiných nočních mřících, v nichž vidá tajemné zohyzdžené monstrum, bylo víc než jen trocha pravdy.

Melancholie hrůzy

Zpočátku se zdá, jako bychom se ocitli v mimořádně brutálním filmu o pomstě. Laugier ale

na poprávku, naopak vyžaduje významnou tvůrčí kontrolu nad svými projekty a vývoj každého filmu je pro něj mimořádně složitý. Přiznává znechucení z toho, že se žánr zacyklil v ghettu, kde vzniká množství zaměnitelných filmů od fanoušků pro fanoušky, v nichž tvůrci předvádějí, že vlastní stejnou kolekci DVD jako jejich publikum.

Dekonstrukce ega

Neochota přizpůsobit se požadavkům velké produkce stála například za pozastavením Laugierova remaku slavné novely Cliva Barkera *Helraiser* (1986, česky 2021), který měl po úspěchu *Mučedníků* v zámoří natáčet pro Hollywood. Jestliže zmínění francouzští tvůrci svými radikálními horory mimo jiné vyjadřovali rozporuplný vztah k domovině, to samé platí i o jejich láskyplně nenávislných svazcích s Hollywoodem. Většina z nich totiž po uvedení svých prvních či druhých filmů získala angažmá ve Spojených státech. Ale zatímco Alexandre Aja se přizpůsobil a v Americe obstál, Laugier po *Mučednících* natočil pouze dva anglicky mluvené filmy. Thriller *Vysoký muž* (The Tall Man, 2012) s Jessicou Biel a horor *Ghostland* (Incident in a Ghostland, 2018) sice vznikly v kanadsko-francouzské koprodukcii, ale Laugier vnímal přesun za oceán spíš jako nutné zlo, protože ve Francii se cítil odmítnut. Když se v rozhovoru pro časopis Rue Morgue ohlížel do období vzniku *Mučedníků*, konstatoval, že pokud by jeho kariéra závisela na francouzském filmovém průmyslu nebo tamním přijetí jeho práce, patrně by dnes servíroval burger v McDonaldu.

Na rozdíl od tuctového thrilleru *Vysoký muž* je *Ghostland* zdařilým návratem k podvratnosti. Slavná spisovatelka hororů Elizabeth Keller se v něm vrací do rodného domu a konfrontuje se s dávným traumatem, kdy ji, její sestru a matku přímo v jejich domově napadli agresivní maniaci. I zde se Laugier vztahuje k významným žánrovým tradicím, například k drsným americkým hororům sedmdesátých let v čele s *Texaským masakrem motorovou pilou* (Texas Chain Saw Massacre, 1974). Po precizní dekonstrukci žánru a jeho možností v *Mučednících* se režisér v *Ghostlandu* zamýšlí nad podstatou autorství a mýtů, které se formují kolem největších ikon hororů. Ptá se, co to znamená tvořit v temných žánrech a nakolik může dobrý příběh přepisovat realitu.

S téměř patnáctiletým odstupem to vypadá, že Laugier a jeho současníci nemají následníky. Kouzlo zmizelo, filmaři a filmařky nastupující generace bez skrupulí vtáhli kdysi podvratné stylové postupy do mainstreamu a z obrazů mučených těl se například ve filmografii Laugierovy krajanek Julie Ducornau stal ceněný artikl, jehož prostřednictvím si cílevědomě buduje autorskou značku. Způsob, jakým Laugier o monstrech mezi námi vypráví, je tedy dodnes unikátní a jeho nejlepší filmy disponují zvláštní, obtížně uchopitelnou kvalitou, která se vzpírá zavedeným čtením hororových příběhů skrze psychoanalytickou, případně feministickou mřížku.

Byla-li řeč o kouzlu, spisovatel Jozef Karika ve svém teoretickém textu *Filmový horor z pohledu magie* zmiňuje, že hrůzostrašné příběhy byly odnepaměti součástí zasvěcovacích rituálů. Strach transformuje vědomí mágů, protože narušuje zavedené vzorce uvažování, a dovednost její ovládnout a proměnit v sílu patří mezi podmínky iniciace. Horory tak podle Kariky mohou být rozhraním, které umožňuje přiblížit se stavu, jež nazývá „dekonstrukcí ega“. Jisté je, že v případě filmů Pascala Laugiera, jejichž sledování není snadné, protože nezpřístupňují pasivní zážitek nebo fascinaci, se odvaha překonat strach z ponoru do nejtemnějších hlubin žánrové historie bohatě vyplatí.

Autorka je filmová publicistka.



Pascal Laugier popsal *Mučedníky* jako osobní reakci na temnotu našeho světa. Foto The Weinstein Company

Čistá těla plná krve

Mezi stylově rozmanité filmy, pro něž se vžil výraz New French Extremity, patří horor *Uvnitř* (À l'intérieur, 2007) Alexandra Bustilla a Julienu Mauryho, *Noc s nabroušenou břitvou* (Haute tension, 2003) Alexandra Aji, *Ills* (Oni, 2006) Xaviera Paluda, *Hranice smrti* (Frontière(s), 2007) Xaviera Gense, *Satan* (Sheitan, 2006) Kima Chapirona, ale také *Kalvárie* (Calvaire, 2004) od Fabrice du Weize. Společná je jim snaha dosáhnout radikálního gesta proti lži a přetvářce – gesta, jež se zakládá na krvavé brutalitě a bezuzdném násilí, extrémním přístupu k tělu a tělesnosti spolu s tendencí prolomovat všemožná žánrová i společenská tabu. Zlo je zde banální, a proto obtížně uchopitelné, a může vyvěrat kdekoli kolem nás. Ohrožení nepřichází ze vzdálených světů ani není nadpřirozeného původu, ale číhá za bílého dne přímo za zdmi středostavovských domků. V sousedství za úhledně strážnými živými ploty vzlínají potlačené pudy, aby se při první příležitosti prodraly na povrch. Vzpomeňme třeba na závěrečnou scénu tělesného thrilleru *Demonlover* (2002) od Oliviera Assayase.

Kristin Ross si ve své knize *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture* (Rychlá auta, čistá těla. Dekolonizace a nové uspořádání francouzské kultury, 1996) všímá poválečné obsese Francouzů čistotou a jejich potřeby nových začátků ve snaze vytěsnit temná údobí národních dějin, jakým byla nacistická okupace. Schizofrenní vztah mezi povrchem a nitrem se ve frankofonních hororech manifestuje motivem skrytého, které je třeba prozkoumat a vynést na povrch, ať už ze suterénu spořádaných domovů, kde na své objevnutí čekají tajné místnosti, anebo rovnou z útrob lidského těla. A právě v tomto duchu Laugier komponoval svůj

povědomé žánrové struktury, které obvykle jasně vymezují terén, na němž se pohybuje, bez varování přetváří v neustále expandující znepokojivý tvar, když posouvá příběh od existenciálního hororu k milostnému dramatu a zase zpět. *Mučedníci* fungují jako fascinující síť hororových subžánrů od slasheru přes duchařský horor až po filmy o tajných společenstvích. Díky nepředvídatelným proměnám hledisek ovšem nejde o triviální žánrovou čítanku. Čelíme naopak soustavnému znejistění a spolu s tím, jak jsou hrdinky smýkány světem, který je slovy ústřední antagonistky „zařizen tak, že jsou všichni jen oběťmi“, prožíváme dojem konstantního tahu a tlaku bez možnosti úlevy. Laugier byl po uvedení *Mučedníků* na festivalu v Cannes obviňován z misogynie a neopodstatněné brutality. Přitom síla jeho filmu spočívá mimo jiné v tom, že ke svým ztrápeným hrdinkám dovede vyvinout až dojemnou empatii, přestože dekonstrukce jejich těl i duší skutečně bolí. Daří se mu jako málokomu zpřítomňovat odosoběnou sterilitu světa, v němž bez záchranné sítě sociálních vazeb může kdokoliv snadno skončit stejně jako protagonistky jeho filmu.

Laugier se zhlédl ve filmografii Andrzeje Żuławského a ovlivnil jej francouzský poetický realismus. Přiznává svůj obdiv k Dariu Argentovi nebo Johnu Carpenterovi jakožto autorům, kteří do svých snímků dokázali vnést vize vycházející z nejtemnějších koutů lidské psychy. V citovaném rozhovoru s Victorem Sélavym popsal *Mučedníky* jako „osobní reakci na temnotu našeho světa“; horor pak vnímá především jako žánr hluboké melancholie a oceňuje na něm možnost vzbuzovat emoce, které pramení z nejsmutnějších a nejdepresivnějších momentů lidské existence. Laugier tedy není pragmatik, který promptně reaguje

Moje tělo, můj horor

Subžánr přivlastněný ženami

Mezi filmy režiserek nastupující generace se často objevují snímky patřící k takzvaným body hororům. Příběhy hrdinek, které zkoumají a objevují svou tělesnou integritu, anebo o ni bojují, umožňují autorkám postihnout řadu podstatných témat a zároveň šokovat – například kanibalismem.

DANA LICEHAMROVÁ

Nejvýraznější filmové tvůrkyně nové generace dnes spojuje téma dospívání v patriarchální společnosti a emancipace, často na pozadí nefunkčních rodinných vztahů. K jeho artikulaci přitom využívají subžánr body horroru. Jejich debuty na jedné straně kvůli své žánrovosti čelí předsudkům, na straně druhé poutají pozornost festivalových porot, jako je tomu v případě Jennifer Kent (*Babadook*, 2014), Natalie Eriky James (*Relikvie*, *Relic*, 2020) nebo Romoli Garai (*Amulet*, 2020). Rose Glass byla za film *Svatá Maud* (*Saint Maud*, 2019) nominována na Cenu Britské akademie filmu a televizního umění (BAFTA) a Prano Bailey-Bond získala s hororem *Censor* (2021) řadu nominací na Cenu britského nezávislého filmu (BIFA).

Utrpení na vlastní kůži

Jejich nekompromisní přístup k tělesnosti má kořeny ve francouzském proudu známém jako New French Extremity, z něhož se později vydělila skupina vlivných hororových autorů. Spadají sem filmy od tvůrců, jako jsou Gaspar Noé, Bruno Dumont či Catherine Breillat, jejichž společným jmenovatelem je explicitní zobrazení sexuality a extrémních forem násilí. Výraznou představitelkou New French Extremity je také režisérka Marina de Van, která ztvárnila hlavní roli ve svém filmu *Na vlastní kůži* (*Dans ma peau*, 2002). Hlavní hrdinkou je všestranně úspěšná Ester, která vede zcela normální život, ovšem jen do chvíle, kdy v ní neschopnost vnímat bolest po zranění nohy probudí fascinaci vlastním tělem. Postupně se izoluje od společnosti

interiéry evokuje sterilitu a chlad. Nikoliv náhodou matčina tvář podle autorů připomíná monstra z obrazů Francise Bacona. Film končí brutálními výjevy, v nichž dvojčata přebírají monstrózní masku a postupně ženu mučí v naději, že zjistí, kde je jejich skutečná matka.

Dentální horor

Jedna z nejvýraznějších tvůrkyň, které kloubí autorský styl s žánrovými prvky, je francouzská režisérka bosenského původu Lucile Hadžihalilović. Její film *Evolution* (2015) se odehrává na odlehlém ostrově, kde si matky s podivnými organickými výrůstky na zádech krátí večery sledováním porodů císařským řezem a své potomky podrobují bizarním tělesným experimentům. *Evolution* svým naturalismem odkazuje k surrealistické tradici a poetické obrazy tělesných deformací odrážejí strachy dospívajících chlapců, pro něž jsou těla vlastní i cizí neprobádanou krajinou.

Autorčin nejnovější snímek *Earwig* je pomalý dentální horor. Jeho hrdina Albert v rozlehlém domě pečuje o dívku Miu, což obnáší i každodenní výměnu jejich zubů vyrobených z ledu. Rutinu naruší telefonát s pokynem připravit ji k odchodu. Dlouhé záběry takřka nehybných mlčenlivých postav, které spolu až lynchovsky splývají, připomínají malby Vilhelma Hammershøie. Paleta temných tlumených barev vyvolává tísnivou, znepokojivou atmosféru. Hrůza zde vychází z kontroly žen skrze jejich těla. Mia je kromě používání ledových protéz nucena konzumovat speciální

vše mystické považováno za zruďný hřích, projevující se krvácením z očí či odpadáváním kusů tkáně z jinak neporušeného těla při crounbergovsky pojatých léčitelských seancích.

Maso a kadilak

Podobně jako hrdinky jejich filmů se s jistým typem předsudků potýkají i samy režisérky. I nejvýraznější představitelka současné vlny body hororů Julie Ducournau byla dotazována, proč se pohledná mladá žena jako ona věnuje tak „pokleslému“ žánru. Její zájem o horor je přitom dlouhodobý. Už v krátkometrážním filmu *Junior* (2011) se zabývala nuancemi pubescentního zrání, jež reflektovala skrze groteskní a nekontrolovatelné mutace těla dospívající hrdinky produkujícího hnis. V celovečerním debutu *Raw* (2016) tyto motivy rozpracovala v příběhu naivní studentky veteriny Justine. Mladá vegetariánka je při surovém rituálu svých spolužáků donucena poprvé pozřít maso. Čerstvě probuzená touha po tělesné slasti ji postupně zbavuje sociálních omezení a nakonec přijímá identitu kanibalky, která zavrhlá někdejší nevinnost a ve své masožravé zralosti zakouší nové požitky a – zakusuje spolužáky.

Ducournau dekonstruuje tělesné i genderové normy patriarchální společnosti a mapuje šedé zóny fyzická a s ním spojeného utrpení. Jejím zatím nejradikálnějším počinem je film *Titan* (*Titane*, 2021) o sériové vražedkyni Alexii, která otěhotní s kadilakem. V tomto stavu je pak adoptována stárnoucím hasičem Vincentem, který se domnívá, že jde o jeho ztraceného syna Adriena. Alexia pod-



Snímek *Evolution* svým naturalismem odkazuje k surrealistické tradici. Foto Wild Bunch Distribution

a stále intenzivněji se poškozuje, což vyvrcholí autokanibalismem. Protagonistka tak doslova „ohlodává“ vlastní tělesnou autonomii a zkoumá, co dělá naši fyzickou stránku od té duchovní.

Tendence zabývat se žánrovými extrémy jsou ovšem patrné i jinde v Evropě. Horor *Dobrou, mámo* (*Ich seh, Ich seh*, 2014) v režii rakouské dvojice Veroniky Franz a Severina Fialy se odehrává v odlehlé venkovské usedlosti, kde žijí dospívající dvojčata se svou matkou, která právě prodělala plastickou operaci. Její zafačovaná tvář spolu se striktními výchovnými metodami vyvolává u chlapců paranoii – ono oteklé monstrum přece nemůže být jejich milující matka! Skličující prostředí moderní vily s potemnělými

stravu a jsou jí podsouvány prášky na spaní. Její dospělou obdobou je místní hospodská Céleste, kterou ovládá její nápadník Laurence. Albert i Laurence jsou ovšem jen kafkovskými pěšáky v mantinelech patriarchální společnosti, jež je tím skutečným monstrem.

Z Balkánu pochází také Araceli Lemos, která debutovala mystickým body hororem *Svatá Emy* (*Agia Emi*, 2021). Jeho hrdinkami jsou sestry Tereza a Ema žijící ve filipínské katolické komunitě poblíž aténské přístavu. Lemos podobně jako zmíněná Romola Garai zpracovává témata migrace a s ní spojených kulturních střetů. Zatímco Tereza žije běžný život katolíčky, Ema disponuje mystickými silami, s jejichž pomocí uzdravuje nebo ovládá těla ostatních. S Tereziným těhotenstvím ovšem začne být

stoupí amatérskou plastiku nosu, prsa i těhotenské břicho skryje bandingem a postupně se transformuje do mužské role. K očekávatelným konfliktům vyvěrajícím z postupného překrývání genderových rozdílů ale nedochází a Ducournau se namísto toho soustředí na podobenství o návratu ztraceného syna k milujícímu otci. Získáním Zlaté palmy v Cannes Ducournau každopádně stvrdila tendenci mladé generace režiserek pracovat s obskurními žánry. Otázkou je, nakolik jde v jejím případě o osobní styl, nebo naopak o promyšlené navazování na trendy, které oslovují festivalové poroty. Jisté je, že tvorba zmíněných režiserek spojuje autorské záměry s žánrovými provokacemi.

Autorka je filmová publicistka.

Město bezpečné a přátelské

Cyklus debat

moderuje: Petra Kolínská

21. 9. Město pro všechny
17:30 Hosté: Eliška Pomyjová,
Markéta Káňová

5. 10. Nový život pro staré věci
17:30 Hosté: Zuzana Drhová,
Zuzana Kuberová

19. 10. Energie dostupná
17:30 pro všechny
Hosté: Jan Veleba,
Jaroslav Klusák

Ústřední knihovna, Mariánské nám. 1

www.mlp.cz/akce

 Městská
knihovna
v Praze

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

green circle
zelený kruh
Asociace ekologických organizací

Osobní mytologie
Dům pánů z Kunštátu
14. 9. – 13. 11. 2022



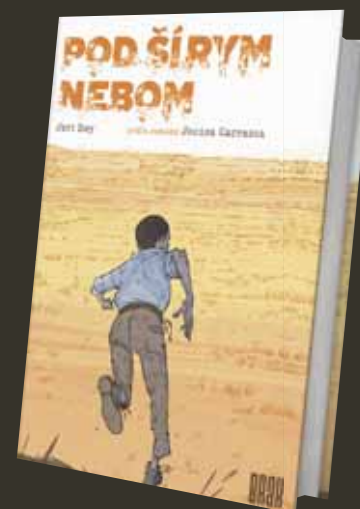
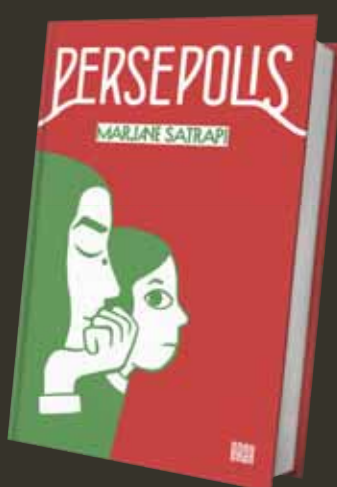
PERSONAL MYTHOLOGIES
House of the Lords of Kunštát
www.dum-umeni.cz

Dům umění města Brna
House of Arts Brno

*Toto nie je
brak!*

VÝBER SVETOVÝCH
GRAFICKÝCH ROMÁNOV
Z VYDAVATEĽSTVA

BRÁK



V každom dobrom kníhkupectve alebo na stránke www.brak.sk.

Banánův boj

Vzpomínky hardcorepunkového pamětníka

Na sepsání paměti není nikdy brzy. Čtyřicátník Milan Trachta, fanouškům známý jako Banán, v knižním rozhovoru nostalgicky rekapituluje své osudy hardcorepunkového zpěváka. Dozvíme se, jaké to bylo, chodit na koncerty v devadesátých letech a na počátku tisíciletí, hlubšího pohledu na danou subkulturu se však nedočkáme.

BARBORA JELÍNKOVÁ

Nakladatelství Paseka vydalo v polovině roku knihu *Nepřestat se dívat kolem sebe*, knižní rozhovor Maxima Horovice s Milanem Trachtou alias Banánem, zpěvákem řady kapel, promotérem a moderátorem na Radiu Wave. Kdo se někdy pohyboval kolem hardcorepunkových koncertů, Banána jistě neminul. Zároveň o této scéně u nás bylo už ledacos napsáno. Připomeňme například legendární *Kytary a řev* (2002) od Filipa Fuchse, kolektivní publikace *Revolta stylem* (2011) a *Kultura svépomocí* (2016) nebo knihu *Mikrofon je naše bomba* (2018) Jana Charváta a Boba Kuříka. Oproti tomu Banánova kniha přichází s vhledem do osobního vývoje člena subkultury.

Hudba, káva, politika

Retrospektiva začíná Banánovým dospíváním, čundry na Šumavě, prvními zážitky z koncertů a prvními koupenými deskami. Sledujeme vcelku obyčejný příběh o klukovi, který objeví punk, načež dojde k nevyhnutelnému rozkolu s rodiči. Místy se objeví vtipná historka – třeba jak postpunkoví Make-Up, kteří v Americe hráli s kapelami jako Sonic Youth nebo Fugazi, spali u Banána v jeho dětském pokojíku a později u jeho babičky. Čekala jsem, že kniha bude podobných příběhů, které Banán už stokrát odvyprávěl, plná, ale k mému překvapení jich bylo jen pár. Rozhovor se totiž zaměřuje zejména na Banána samotného – hlavní motivací prý bylo reflektovat pětadvacet let jeho přítomnosti na scéně. Dočtete se proto

o jeho začátcích v Day After Records, o dnech prožitých v již neexistujícím pražském obchodu Rocksters nebo o hodinách strávených usrkáváním kávy, posloucháním hudby a vařením veganského guláše.

K politice – avizované v podtitulu *Rozhovor o hudbě, politice a emocích* – se Banán dostává, když popisuje svou spolupráci s Antifašistickou akcí (a vzpomíná na první ročníky festivalu MayDay) nebo s Hnutím DUHA. Narazíme na překvapivé postřehy o tom, kdy jsou blokády a přímá konfrontace legitimním prostředkem, nebo jak důležité je pracovat s místními lidmi, pokud chcete něco změnit v určité lokalitě. Škoda, že toto téma zůstává spíše na okraji, přestože spojení hudby a aktivismu je pro danou subkulturu zásadní – což ale každému čtenáři nemusí být zcela jasné.

Musí tam být ego?

Forma rozhovoru bohužel dělá knize medvědí službu. Volba otázek nevede k hlubšímu ponoru, a odpovědi tak kloužou po povrchu – zajímavé momenty Horovic opouští, jde dál a posouvá se k dalším, občas až triviálním dotazům. Někdy jako by na sebe otázky a odpovědi ani nenavazovaly a dynamika mezi tazatelem a dotazovaným chybí zcela. Horovic ani Banán se nedotýkají kontroverznějších témat, nepolemizují, nedohadují se. Až když se vedení rozhovoru na konci knihy zhostí Barbora Votavová, dojde na postavení žen na scéně a machismus, pokrytectví, uzavřenost a hierarchičnost komunity, jež sebe samu vidí jako rovnostářskou. Právě to jsou přitom otázky, které by podle mě měly zaznít, chce-li někdo reflektovat své působení na hardcorepunkové scéně. Ta samozřejmě není nijak jednotná, ale vždycky mě iritovalo, kolik lidí si ji idealizuje, některé její členy skoro zbožšťuje, a udržuje tak její exkluzivitu. Bohužel tento přístup kniha jen podporuje.

Nejde přitom o něco, co by si Banán neuvědomoval. Jak přiznává, to, že si vždy připadal přijímaný, „samozřejmě nemusí vůbec znamenat, že scéna byla inkluzivní a otevřená pro všechny“. Stejně tak uvažuje nad svým postojem k maskulinitě, nad svou „chlapec-kou“ naivitou a pocitem důležitosti. Jak řekl

v rozhovoru s Michalem Pařízkem pro rozhlasový pořad ArtCafé: „Musí tam být ego – bez ega by to samozřejmě nešlo.“ Pokud tedy měl někdo podobnou knihu napsat, patrně to musel být právě Banán. Nejsem si ale úplně jistá, jestli je nutné takové knihy vůbec vydávat.

Při čtení jsem si neustále kladla otázku, o čem má text vlastně vypovídat. Co nám má předat a sdělit? Má být vhledem do hardcorepunkové subkultury? Pokud ano, člověku zvenčí toho moc neřekne – je to jako poslouchat rozmluvu mezi dvěma kámoši u vedlejšího stolu v hospodě. Posloucháte, ale stejně nevíte, o čem je vlastně řeč. O subkultuře

a jejím ideovým pozadí se toho moc nedozvíme. A jestliže se jedná pouze o vhled do Banánova života, pak by bylo lepší, kdyby se nebál napsat knihu sám. Místy až příliš osobní a detailní vyrovnávání se s některými lidmi by se pak hodilo spíš do dopisu. Publikace je tak hlavně odpovědí na vnitřní potřebu uzavřít jednu životní kapitolu. Pokud však hledáte klasickou hudební biografii, bude lepší sáhnout po něčem jiném.

Autorka je socioložka.

Banán & Maxim Horovic: Nepřestat se dívat kolem sebe. Rozhovor o hudbě, politice a emocích. Paseka, Praha 2022, 216 stran.



Banán s deskou Balaclava, jedné ze skupin, ve kterých působil. Foto czechcore.cz

muzikologický deník

Dotknout se nastavení v nitru stroje

PETR HAAS

„V současnosti je možné mluvit o dvou základních typech komponované hudby,“ zaznělo s určitou razancí, jako by záměrem bylo vyvolat revoluci. Chvilku bylo ticho, v sále sedělo asi třicet lidí, ve vedlejší místnosti s okny do zahrady stálo několik kavárenských stolků, kolem nich pár židlí a u stěny vysoká knihovna. Bylo léto. Řečník pokračoval: „Jde v podstatě o to, jaké vazebné síly skladatel použije ke komponování materiálu, tedy k vytváření vztahů mezi tóny různých vlastností. První typ využívá síly, které již existují – stačí je adekvátním způsobem vyvolat. Nejčastěji jde o takzvané tonální vazby, potažmo vlastnost označovanou jako tonalita. Práce s nimi respektuje paradigma dotvořené přibližně v polovině 18. století a používané zhruba do dvacátých let století minulého. Pak už v rámci vážné hudby nebylo schopné přinést nic

nového, ovšem rock, pop nebo jazz ho zjednodušeným způsobem používají dodnes. A je třeba dodat, že v principu stejným způsobem fungují i vazby odvozené z řady alikvótních tónů. Ty si člověk při poslechu neuvědomuje, byť ve velmi nízké dynamice doprovázejí každý znějící tón. V takových řadách je možné najít něco jako tonalitu v surovém stavu, což koresponduje se skutečností, že její intervalové uspořádání je jedním z předobrazů harmonického vztahu, který způsoboval nulové nebo jen minimální napětí, a byl proto v tradiční hudbě žádoucí. Vazebné síly tohoto druhu se běžně objevují v elektroakustické hudbě a od počátku sedmdesátých let s nimi pracuje spektrální hudba. Její kompoziční techniky pocházejí z vývojové linie vyhraněného hudebního modernismu a etablovaly se zejména ve Francii v osmdesátých letech minulého století. Jsou silně ovlivněny metodami elektronické hudby, zejména pak zvukovou syntézou, neobejdou se bez hlubší znalosti akustiky a běžným zdrojem materiálu ke komponování jsou zmíněné alikvótní řady nebo výsledky analýz zvukových spekter. Spektra pak slouží jako modely struktury budoucí skladby.“

To je kolegovy oblíbené téma a v poslední době se k němu vrací čím dál častěji. Když všichni odešli, zeptal jsem se: „O co ti vlastně jde, Mullere?“ (Oslovil jsem ho jménem své oblíbené literární postavy, čímž jsem rozhovor posunul do osobní roviny

a zároveň dal najevo, že můžeme mluvit zcela otevřeně.)

„No, jde mi pořád o jedno a to samé. Ten první typ hudby využívá vazeb, které mají povahu magnetismu. Něco takového není nutné vymýšlet: jsou to akustické zákonitosti a jevy; stačí je pouze objevit a naučit se je využívat. Je to, jako kdyby ti někdo dal do ruky tóny a řekl ti, že jsou to magnety. A pak ti prozradil, že z jedné strany se přitahují a z druhé naopak odpuzují. Mnohem těžší je ale ty vazebné síly vymyslet. Teprve to je pro mě naplnění podstaty kompoziční práce. Prostě si představ, že máš před sebou hromadu tónů bez tendence se sdružovat nebo vázat k sobě navzájem. A teď je na tobě, jak je přimět, aby se k sobě nějakým způsobem vztahovat začaly. Skladatel by měl sestavit nějaký algoritmus, nástroj distribuce parametrů tónů nebo prostě vytvořit systém, který bude schopen strukturu skladby vybudovat, a nechá tak vzniknout horizontální i vertikální vazby. O tóny tu vlastně ani moc nejde – ty jsou jen reprezentací systému, který se díky nim může projevit a rozvinout svůj účinek v čase. Systém pak bude v pravém slova smyslu konkrétní, s něčím fyzicky srostlý. Zjeví se, zhmotní. Představuji si ho jako mechanický stroj velmi speciálního určení, subtilní, a přesto velmi pevný, přesný a rigorózní. My pak můžeme obdivovat jeho důmyslnost a zároveň schopnost vytvářet spojení, jejichž pevnost a přesvědčivost nevychází a priori

z vědění o vnímání nebo tvorbě zvukových vln. Jde o spoje tvořené volným aktem bez primárního vztahu k materiálu. Skladatel se pro ně rozhodne a pracuje pak s jejich návratem a obměnami. Tím na ně poukazuje a my to při poslechu skladby slyšíme a víme, že se tak projevuje systém, který jako stroj běží na pozadí. Je tady, staví před nás jeden tón za druhým a my posloucháme, jak je klade a umisťuje za sebe či do superpozice tak, aby zněly současně. A pracuje s jejich rozestupy a proměnou výšky, s intenzitou a intervalovými vzdálenostmi, čímž do toho vstupují akustické vztahy a systém je pak vnímá jako korektiv. Je jako spoutané divoké zvíře. Nebo neznámý mechanismus, který všechny ty procesy vyvolává a řídí. Zjevně o sobě dává vědět a poodhaluje se. A my máme schopnost jej do určité míry chápat, zažívat uspokojení z nahlédnutí jeho podstaty. Anebo ho můžeme jen odevzdaně sledovat bez možnosti se ho dotknout. To záleží na tom, jak je stroj nastaven.“

„To už ale přestává být teorie skladby, dostali jsme se někam na pomezí filosofie hudby a poezie,“ řekl jsem, ale jen polohlasně, spíše pro sebe, aby to nevypadalo, že jsem principiálně proti. V podstatě mi tenhle způsob myšlení není cizí. A vlastně se s Mullerem o ničem jiném ani nebváme. Do určité míry je to provozování hudby, protože se tak dotýkáme nastavení v nitru stroje.

Autor je muzikolog a občas komponuje.

Mnoho lumbungu pro nic

Rozpory patnácté documenty

Německá documenta 15, kurátorovaná indonéským kolektivem Ruangrupa, se snaží o nový přístup k pořádání přehlídky současného umění – vychází z principu kolektivních činností a zpomalené produkce. Zároveň ale návštěvníkům a návštěvnícím tento princip neumožňuje naplnit.

NATÁLIE DRTINOVÁ

Od poloviny června, kdy byl oficiálně otevřen patnáctý ročník výstavy současného umění documenta, toho o této akci bylo napsáno mnoho. V posledních týdnech se pravidelně objevují nové a nové zprávy týkající se kontroverzního díla indonéského kolektivu Taring Padi, který čelí nařčení z antisemitismu. Už před touto kauzou se ale dalo předpokládat, že documenta bude provokovat – je to ostatně součástí její historie. Od padesátých let minulého století, kdy se konala poprvé, šokovala mnohokrát a ty nejexperimentálnější ročníky se navždy zapsaly do dějin umění.

Tentokrát rozpoutalo rozruch rozhodnutí vybrat na pozici kurátora namísto jedince kolektiv. Ruangrupa, indonéská iniciativa, která se kurátorování letošního ročníku ujala, navíc přehlídku pojala v komunitním duchu a ke spolupráci přizvala dalších čtrnáct kolektivů i jednotlivých umělců, kteří si mezi sebou rozdělili pravomoci i rozpočet. Organizátoři se tedy tak trochu nechali překvapit, jak to všechno dopadne. Zastřešujícím konceptem se stal indonéský termín „lumbung“, označující tradiční stavbu, která se v zemědělských oblastech používá ke skladování přebytků úrody pro komunální užití, funguje ale také jako místo setkávání místních komunit.

Téma sdílení

Na letošní documentě se tedy objevuje téma sdílení a spravedlivé distribuce zdrojů, koncept alternativní ekonomiky, ale také problematika společenských nerovností. Vystavená díla se více zaměřují na procesuální aspekty než na ty formální a s vystavujícími umělkyněmi



Členové indonéského kolektivu Ruangrupa, který kurátoroval letošní documentu. Foto Jin Panji

a umělci je možné se setkávat při prohlídce jejich děl a instalací. Tedy teoreticky, protože prakticky nelze zařídít, aby byli všichni vystavující neustále přítomni v expozici a nepřetržitě sdíleli své tradiční pokrmy s davy návštěvníků. Při návštěvě výstavních prostor jsem si tak často připadala, jako bych procházela pouhými zbytky po performancích, vágními připomínkami proběhlého kolektivního dění.

Některá díla nicméně naopak zcela jasně vybízela k interakci. Třeba rozsáhlé instalace Evy Koťátkové nazvané *Daydreaming Workstation* však bylo možné se dotýkat jen za dozoru lektorky či lektora ve vymezených časech. Asi nemusím dodávat, že koordinovat časové režimy jednotlivých expozic rozestých po celém Kasselu není vůbec jednoduché.

Hry a vstupné

Přehlídka je tentokrát přeplněná instalacemi vyzývajícími k odpočinku a společnému trávení času s ostatními návštěvníky a návštěvnícemi. Asi nejrozsáhlejším prostorem určeným pro tyto účely je přízemí Fridericiana, které

je kromě velkého dětského koutku vybaveno počítačovými a deskovými hrami, pomůckami pro kreslení a psaní či bicí soupravou. Apel k relaxační aktivitě ve mně nicméně vyvolal spíše pocit úzkosti. Na jedné straně jsem měla dojem, že se jedná o jediný způsob, jak patnáctou documentu opravdu prožít, zároveň jsem ale věděla, že v horních patrech Fridericiana na mě čekají hodiny videí a štosy papírů k prostudování. Kromě odpočinkových zón tvoří totiž podstatnou část výstavy díla archivní podstaty (za zmínku stojí například *The Black Archives* či *Asia Art Archive*), která vyžadují podrobný průzkum, a videí se zde nachází tolik, že by se dala v plné délce zhlédnout možná tak za týden. A zde jsme u největšího háčku celé přehlídky: jednodenní vstupenka stojí 27 eur; dvoudenní 45, a když chcete vidět víc, musíte zaplatit přemrštěných 125 eur za vstupenku na celou sezónu. Většina tak volí střední cestu dvoudenního vstupu, který ale nedovoluje prohlédnout si vše, natožpak trávit čas hraním deskových her.

Vyvstává tak naprosto zásadní rozpor mezi kurátorským záměrem a organizační struk-

turou documenty: první je založeno na principu kolektivních činností a zpomalené produkce, kdežto druhé funguje v tradiční formě zaměřené na co největší návratnost investovaných prostředků. Výzvy kurátorů pak působí jako vyprázdněné fráze a proklamace. Přitom by možná stačilo zmenšit přehlídku tak, aby se dala projít klidnějším a pomalejším tempem. K tomu by ale bylo třeba, aby měl kurátorský tým plnou kontrolu nad jednotlivými lokacemi. Nabízí se tu srovnání s pražským bienále Ve věci umění, které na rozdíl od megapřehlídek typu documenty staví strukturu na první místo a kurátorský záměr až na druhé. Proklamace se tak stávají akcemi, které mají reálný dopad. I proto je škoda, že bylo tolik prostoru věnováno kontroverzím spojeným s Taring Padi a postojem Izraele ke spornému dílu a nebudeme se spíše o tom, jak kolektivní a procesuální praktiky do velkých přehlídek umění lépe zakomponovat.

Autorka je kurátorka a teoretička umění.

documenta 15. Kassel, Německo, 18. 6. – 25. 9. 2022.

výtvarný zápisník

Neprostopné světy

MARIANNA PLACÁKOVÁ

Highland Park je městečko s patnácti tisíci obyvateli ve státě New Jersey. Vzniklo podobně jako mnoho měst v okolí v meziválečném období, kdy se bohatší střední třída začala stěhovat z industriálních metropolí na „venkov“. Svými bílými dřevěnými domy připomíná klasické americké předměstí. Na konci dubna město odhalilo velký mural, který měl symbolizovat jeho otevřenost imigrantům všech národností i náboženství. Během pár dnů však někdo malbu přes noc posprejoval, což mezi místními vzbudilo velkou kontroverzi. Jedna ze tří reprezentací různých etnik – žena z Blízkého východu – byla přemalována Davidovou hvězdou.

Bylo svoláno veřejné shromáždění a na sociálních sítích se rozjela debata o motivaci pachatele. Nejvíce se mluvílo o útoku na místní ortodoxní židovskou komunitu, jejíž členové byli podle komentářů „mimo podezření“, protože se čin odehrál během šabatu.

Další z teorií byla údajná snaha vnést mezi obyvatele svár, o což se ale postaral už samotný mural, respektive spory o to, která etnika malba vylučuje. V akademičtější rovině se řešilo, jestli lze přestříkání muralu označit za „hate crime“ a jaký je vztah mezi vizuální reprezentací a realitou. Liberální pozice převážně bílé komunity, podporující podle výsledků voleb i podle sloganů umístěných na předzahrádkách práva LGBTQ+, feminismus, Black Lives Matter, ekologii a Demokratickou stranu, přitom kontrastovala – aspoň z mého pohledu – s opakovaným voláním po co nejtvrdším trestu pro pachatele. Obdobná přání zaznívala i při dalším incidentu, když muž v podnapilém stavu rozbil výlohu místního obchodu. Sebelepší narušení zaběhlého pokojného řádu, představujícího splněný americký sen o vlastním domě, zastřiženém trávníku a co největším autě, vyvolávalo v místních obyvatelích až hysterickou reakci.

O dva kilometry dál na druhé straně řeky Raritan je situace jiná. Okresní město New Brunswick investuje hlavně do centra tvořeného kampusy veřejné univerzity Rutgers a několika administrativními budovami (třeba sídlem firmy Johnson & Johnson). Větší část města je však obydlená převážně hispánskou komunitou, a ačkoliv se nejedná přímo o vyloučenou oblast, její hranice jsou dobře rozpoznatelné: chybějí zde přechody

pro chodce, opravené chodníky i městská zeleň. Podle policejních zpráv se zde řeší především vraždy spojené s pouličním zločinem, různá přepadení a „nehody“ způsobené držením střelných zbraní. S touto realitou se ale běžný obyvatel Highland Parku, který ze svého bezpečného zázemí vyjíždí výhradně autem, nemusí vůbec setkat.

Nedaleký Camden, dříve industriální metropole, kde se vyráběly mimo jiné Campbellovy polévky, skýtá ještě smutnější pohled. Po krachu tamního průmyslu zažívá město dlouhodobý úpadek a je považováno za jedno z nejnebezpečnějších na východním pobřeží. Kromě špatné pověsti navíc od jeho návštěvy odrazuje i fyzická bariéra: po mostě z Filadelfie se sem totiž nedá přejít pěšky.

Extrémní polohy toho, kdo se kde cítí dobře a bezpečně, nicméně představuje New York a tamní svět umění. Snaha o inkluzi-vitu, diverzitu a demokratizaci uměleckého světa se promítá i do největších institucí. Jakkoli ale rády deklarují svou otevřenost všem, působí v době rostoucích ekonomických nerovností čím dál více jako prostory elity. Dojem bezpečí a tolerance v nich zažívají především ti, kteří si mohou dovolit vstupné a mají dostatečný kulturní kapitál. Rozdíl mezi uzavřeným světem těchto institucí a tím, co se odehrává za jejich zdmi, navíc umocňuje pocit ohrožení v důsledku stále

většího počtu masových střeleckých útoků a stoupajícího násilí v ulicích.

Za „bezpečí“ v americké společnosti tradičně ručí policie přítomná ve veřejném prostoru. K tomu se přidává motivování veřejnosti, aby nahlašovala kriminalitu (reklamy v dopravních prostředcích například tvrdí, že pokud cítíte, že je něco špatně, pravděpodobně to špatně opravdu je). Kritika této praxe se objevila spolu s protesty hnutí Black Lives Matter, jež otevřely debatu o roli policie v americké společnosti. Současně se začaly problematizovat individuální pocity ohrožení, mnohdy související s internalizovaným rasismem.

Na příkladu muralu z Highland Parku není nic neobvyklého. Vypovídá o propasti mezi liberální, rovnostářskou rétorikou a praxí, která k ní má dost daleko, a současně o nárocích privilegovaných na vlastní bezpečí, které se nedají s chudou městskou populací vůbec srovnávat. Umělecké instituce pak tyto společenské rozpory reprodukují, když deklarují speciální režimy fungování, které v širším společenském kontextu často působí strojeně a nepatřičně. V případě Highland Parku každopádně místní policie po několika dnech slavnostně oznámila, že pachatele-sprejera dopadla a drží ho ve vazbě. Pravděpodobně pro uklidnění veřejnosti odhalila i jeho identitu. A místní komunita si mohla konečně oddechnout.

Ne na mém dvorku

Jak nahlížet na nálepku NIMBY?

Ve veřejných debatách se označení NIMBY, zkratka spojení Not In My Backyard, používá většinou jako negativní pojmenování sobeckých zpátečníků. Postoj „Ne na mém dvorku“ ale může vyústit i v pozitivní občanský aktivismus. Jednoznačnému hodnocení se tak daný fenomén vzpírá.

ANETA KOHOUTOVÁ

Město je místem, kde splývají hranice soukromého a veřejného, a to ve smyslu geografickém i hodnotovém. To, na jakém území se právě nacházíme, přitom určuje naše chování. Jiný přístup máme k pozemku soukromému, jiný k území, o kterém si myslíme, že spadá do kategorie veřejného majetku. A právě naše rozličné vnímání prostoru vede k tomu, že místa nám pocitově i vlastnický blízka chráníme víc než jiná. Pro postoj, který se vyznačuje zarputilou obranou pouze toho, co patří buď přímo do našeho soukromého vlastnictví, nebo se nachází v našem nejbližším okolí, se vžil akronym NIMBY – zkratka anglického spojení „Not In My Backyard“ (Ne na mém dvorku). Zpravidla má pejorativní vyznění.

Kdo je měřítkem?

Filosofka Christine Sypnowich se nicméně v článku In defense of Nimbyism (Na obranu nimbyismu), publikovaném v roce 2020, snaží přesvědčit čtenáře, že označení NIMBY nemusí mít pouze negativní konotace. V tomto postoji naopak vidí prvotní zárodky aktivismu a participativního přístupu – v opozici k široce sdílenému názoru, že jednání těch, kteří bývají jako NIMBY označováni, vychází pouze ze sobectví a touhy po osobním prospěchu. Klasickým příkladem je boj za to, aby nová dálnice nevedla územím obce, kde stojí můj dům. Pokud by ale měl stejný projekt vzniknout o pár kilometrů vedle, a tudíž by nijak neohrožoval kvalitu mého života či můj majetek, nevěnovala bych mu žádnou pozornost. Jinak řečeno, postoj NIMBY má jasně dané limity.

Celý fenomén, který se jistě nedá nezvat hnutím a pozorností se mu dostává především díky jeho módní nálepce, každopádně budí smíšené reakce. Sypnowich se staví na stranu těch, kteří brání své „dvorky“ a přilehlé pozemky, s tím, že zburcování sousedů a společná aktivita směřující k ochraně nejbližšího okolí je ideálním způsobem, jak vytvářet sociální kapitál a navazovat vztahy se svým okolím. Představitelé NIMBY považuje za lidi, kteří disponují lokálními geografickými i vztahovými znalostmi, díky nimž mají komplexní vhled do místní situace. Možná negativa jejich působení naopak vidí ve výrazné roli emocí a v nekompetentnosti v oblasti urbanismu,

což může vést ke zkratkovitým a krátkozrakým řešením.

Ať už se ale kloníme k té či oné straně, daný fenomén otevírá daleko zásadnější otázku, jež se týká všech sdílených prostorů, a tou je myšlenka veřejného dobra. Kdo určuje, co je pro sousedství správné? Případně, jak se ptá Judith Butler, či život je měřítkem toho, na čem doopravdy záleží?

Máslo a veřejné dobro

Podle filosofky Hannah Arendt veřejné dobro může být v určitých případech protikladem k tomu, co považujeme za dobré či správné v rovině soukromé. Podoba sdílených prostorů je tak často výsledkem kompromisů, případně se stává předmětem dlouhých sporů, ve kterých lze jen stěží určit, na čí straně se ono veřejné dobro nachází a kdo má právo je definovat. Zmíněná Christine Sypnowich definuje veřejné dobro jako stav, kdy by nikdo neměl cítit příkoří či útlak. Ze zkušenosti však víme, že z většiny sporů vyjde alespoň jeden poražený.

Nad celou věcí jsem začala více přemýšlet, až když jsem se sama dočkala nálepky NIMBY. Zhruba před rokem narušila můj obvyklý výhled do zeleně svítivě růžová plachta s nápisem upozorňujícím na extra slevy v nově otevřené prodejně potravin naproti našemu vchodu. Nový nájemce betonového komplexu v srdci sídliště se rozhodl přeměnit jeho šedou fasádu na křiklavý poutač. Jako správný starousedlík jsem se ihned rozhodla zalarmovat své nejbližší okolí a zahájit komunitní tažení proti vizuálnímu smogu, který kompletně změnil identitu naší ulice. Naše snaha o sousedský puč byla – jak se dalo čekat – neúspěšná, a já se tak každé ráno dívám z okna na aktuální cenu másla. Celý ten několikaměsíční boj mi ale pomohl zformulovat si odpovědi na několik zásadních NIMBY dilemat.

Vynaložila bych stejné úsilí na boj proti banneru, který by bezprostředně nezasahoval do mého výhledu? Samozřejmě, že ne. Na druhou stranu – měla bych se kvůli tomu cítit špatně či si připadat jako sobec? Znovu říkám ne. Moje úsilí o odstranění banneru tak může být veřejností vnímáno jako sobecký akt, daný

jen mou touhou získat zpátky výhled do zeleně, i jako čin zasazující se za veřejné dobro pro celou naši čtvrť. Koneckonců se tyto dvě perspektivy nemusí vylučovat. Jako součást kolektivu jednám jak za sebe, tak i za ostatní. Nálepka NIMBY tedy nemusí nést a priori negativní konotace, ačkoliv může být primárně motivována osobním zájmem. Navíc individuální iniciativa ve sdíleném prostředí může vyústit v pochopení toho, co znamená být součástí většího celku.

Jeden velký dvorek

Teoretická rovina uvažování o NIMBY je mnohdy vzdálená žité zkušenosti – a vědoma si toho je i Sypnowich. Ve svém článku proto neopomíná ani možné negativní dopady různých sousedských aktivit. Upozorňuje především na fakt, že určité skupiny jsou slyšet víc než jiné, a tak se v jejich rukách NIMBY mění v nebezpečnou zbraň, která komunitu spíše polarizuje, než aby ji spojovala. Jedním z běžných českých příkladů je třeba snaha o odstranění veřejných laviček, za které se zasazují rezidenti v nově vystavěné čtvrti, aby zabránili teenagerům ve shlukování před vchody domů. Čí hlas má v dané věci větší váhu, není těžké odhadnout. Sousedé mají svůj klid a studenty vyženou o pár ulic dál.

Ve vdychu ale zůstává otázka: Když „ne na mém dvorku“, tak kde? Odpověď bohužel zní: Tam, kde postavení sousedů není natolik privilegiované, aby se do rozhodovacích procesů mohli či chtěli zapojit. Teorie, které vidí NIMBY v pozitivním světle, vycházejí z předpokladu, že všichni máme stejnou startovní čáru. Realita je ale taková, že se kontroverzní projekty – třeba skládky s toxickým odpadem – často odsouvají do nejhudších oblastí, jejichž obyvatelé nemají dostatek času či energie, aby za své sousedství lobbovali. Být označen jako NIMBY se tak nakonec jeví i jako symptom určitého společenského privilegia. Nelze tedy jednoznačně říct, jestli jde spíše o negativní, či potenciálně pozitivní aktivitu. Možným východiskem je přijmout utopickou představu světa jako jednoho společného dvorku, kde jsme všichni sousedy, na jejichž názoru záleží.

Autorka je doktorandka filosofie na FF UPCE.



Jde o negativní, nebo pozitivní aktivitu? Foto Cole Burston / Toronto Star

NOVA



Mark Fridvalszki: We, digitální grafika, 2022. Autorem citátu je reverend William Barber II.

O sebevystavování

Jsme na sociálních sítích vystaveni obdobě Velkého bratra, nebo na sebe stále efektivněji dohlížíme sami? Je nová aplikace BeReal „sociální síť bez přetvářky“, anebo uživatele naopak nutí přetvářovat se neustále? A jakým způsobem se zrychlená recepce obsahu na TikToku propisuje do našich životů?

ADAM TOMÁŠ

Přišla mi zvláštní zpráva od přítelkyně: „Přijmi mi sdílení polohy na iPhone.“ Reakce na lakonický dotaz „Proč?“ byla rovněž lakonická: „Abych věděla, kde jsi. A ty zas, kde jsem já.“ Odpověď hraničící s tautologií mě na chvíli zcela paralyzovala, aniž by mi hned došlo proč.

Uznávám, že tato či podobná technologie mi mohla v minulosti ušetřit spoustu starostí během dlouhého čekání na odpověď drahé osoby. Každé usnadnění života ale něco stojí. Kolikrát v minulosti už jsme kvůli vlastní pohodlnosti či touze po velkém civilizačním skoku vpřed zároveň učinili krok k dystopické noční můře?

Konec civilizace

V žánru dystopií neustále narážíme na dva velkány, s jejichž vizemi je situace lidstva znovu a znovu srovnávána. O účelových dezinterpretacích Orwellova románu *1984* (1949, česky 1984) byly napsány tisíce studií či komentářů a po nedávné seriálové adaptaci *Konce civilizace* (1932, česky 1933) je v západním světě dostatečně známý snad i Aldous Huxley. Proto přejdeme rovnou k výstižné zkratce z knihy Neila Postmana *Ubavit se k smrti* (1985, česky 1999): „Orwell se obával těch, kteří by zakázali knihy. Avšak Huxley se bál, že by nebyl důvod je vůbec zakazovat, protože nebude nikdo, kdo by nějakou vůbec chtěl číst. Orwell se bál, že by nám byly odpiřány informace. Huxley se ale bál, že ti, kteří by nám jich dali příliš, by nás uvrhli do pasivity a egoismu.“

Orwell se obával toho, že by pravda byla před námi skryta, a Huxley se bál, že by pravda utonula v moři bezvýznamností.“

Jako shrnutí dvou slavných dystopií je Postmanův bonmot výstižný, ale pokud se máme rozhodnout, zda byl lepším prorokem Orwell, nebo Huxley, je nám jaksí k ničemu. Knihy se nepochybně čtou méně než dříve – médií přibývá, ale našeho volného času nikoli a četba beletrie o naší pozornost soupeří se sociálními sítěmi a mnoha dalšími aktivitami. Přesto se knihy stále čtou a číst se pravděpodobně nepřestanou. Pokud tedy chceme hledat paralely mezi oběma slavnými romány a dneškem, bude lepší se podívat nikoli na dohlížející, ale na dohlížené. V liberální demokracii totiž právě oni v jistém smyslu zastupují kontrolní i represivní aparát.

Moderní a z velké části i postmoderní filosofie byla v zajetí představy, že existují dohlížející, kteří se snaží co nejefektivněji kontrolovat objekty svého zájmu, dohlížené. Vyjádřením této představy je takzvané panoptikon, tedy forma uzavřené společnosti (původně vězení), kde minimum subjektů může dohlížet na maximum objektů kontroly. Vtip je v tom, že ačkoli dohlížející nemůže dohlížet na všechny najednou, dohlížený nikdy neví, zda se dohlížející náhodou nedívá, a neustále se tak chová s ohledem na to, že může být sledován. Nejenže tedy nepáchá trestnou činnost, ale například nechodí nahý ve vlastním bytě – co kdyby se zrovna někdo díval do oken...

Panoptikon, které si můžeme představit třeba jako Orwellovu Oceánii, ale trpí jednou vadou. Dohlížejících je přes veškerou úspornost tohoto modelu prostě málo. Winston Smith sice měl smůlu, byl dopaden a náležitě „zkultivován“, není ale těžké představit si román s happy endem. Osud divocha Johna z Huxleyho *Konce civilizace* byl oproti tomu nezvratný, protože společnost nechtěla a neočekávala nic jiného než stupidní zábavu a drogový rauš. Odpadlíky nebylo třeba trestat, prostě jim nikdo ze sporádných občanů nevěnoval pozornost. John se nakonec zblázní a Civilizaci se vzdálí sám, není vyobcován ani perzekvován. V Civilizaci se sice dohlíží na to, zda se všichni baví a jsou šťastní, nicméně represivní aparát není přítomen – Huxley byl inovativní právě představou, že policisté nejsou třeba. Na konzumaci drog a zábavy dohlížejí sami konzumenti.

Lidová škola Instagramu

Blížíme se tedy spíše Huxleyho, nebo Orwellovu světu? Můj soukromý incident není jen problémem dvou konkrétních lidí nebo určité funkce jedné technologické hračky ze Silicon Valley. Jde o celkové paradigma toho, jakým způsobem využíváme sociální síť a jakým směrem se ubírá jejich vývoj. Podle mého názoru se v posledních několika letech dostáváme do kombinace obou slavných dystopií.

V souvislosti s Orwellem se často opakuje klišé, že román *1984* měl být varováním, nikoli návodem. Podobně když Marshall McLuhan napsal, že „médiu je sdílení“, byla to kritika médií, nikoli návod na tvorbu nových. Od jisté chvíle se totiž vytvářený obsah začal podřizovat platformám, na kterých si měl vydobýt své místo na slunci – a s ním i jeho recepce. Nemám přítom na mysli Facebook a Twitter, tedy sociální média, která ještě počítají s reflexí skutečného světa, případně světa tradičních médií. Obě platformy jsou s velkou mírou nadsázky „jen“ jakýmsi digitálním antickým fórem. Kterýkoli účastník se může vyjádřit a je na ostatních, jakou váhu jeho řeči budou přikládat. Podstatné je, že tato řeč není nepodobná běžné řeči a obecnému politickému diskursu. Je celkem jedno, zda třeba Tomia Okamuru posloucháme naživo na ulici, na youtubovém videu nebo na Facebooku. Samotný jazyk, a to jak textový, tak vizuální,

je stále primárně odvislý od svého mluvčího. Neexistuje zásadní rozdíl mezi facebookovou debatou a komentářovým oknem pod internetovými články tradičních médií, které zase kopíruje obecnou debatu a liší se snad jen explicitnějším jazykem.

Radikální změnu recepce obsahu přinesl až Instagram. Ten zprvu znamenal viditelný průlom spíše z formálního hlediska. Vděčný čtvercový formát, kde si uživatel nemusí příliš lámat hlavu s kompozicí, v kombinaci s množstvím retro filtrů umožňoval produkovat esteticky obstojné fotografie i amatérům. Právě aspekt lidové instagramové produkce ale platformě dával auru stylizace, a tedy neautentičnosti, k čemuž se navíc přidával zjevný fakt, že všechny obrázky vypadaly tak nějak stejně. Tato unylost nemohla obstát nadlouho, a tak Instagram přišel s novinkou v podobě dočasných „stories“. Médium opět fatálně ovlivnilo produkci a Instagram se zaplnil ohromným množstvím fotografií a videí, kde zásadním faktorem už nebyla stylizace, ale domnělá autenticita. Ta sice nebyla vizuálně tak atraktivní jako čtvercové vintage fotografie na „zdech“ uživatelů, skrze dopamin produkovaný sdílením vlastního, zpravidla nezáživného života však „storíčka“ udržovala síť v chodu, expandovala i na jiné síť (Messenger) a především odstartovala proces, který je stěžejním tématem tohoto textu, tedy sledování a vystavování sebe sama.

Tento trend je zřetelný u nastupující generace celebrit, které už nepotřebují bulvár, protože jsou samy sobě paparazzi, aniž by ale riskovaly, že se stanou „obětí vlastní slávy“. Celebritám, jako je Emma Smetana nebo její soupeřnice v „sebešmírování“ Radka Třeštíková, by v tradičním bulváru hrozila dehonestace a nemožnost připojit k publicitě vlastní pohled na věc. Na Instagramu jsou ale samy se svými konzumenty. Hvězda tak má takřka stoprocentní kontrolu nad svým obrazem.

Vydržet u displeje

Určitý přesun k autenticitě a možná i „plebejizaci“ sociálních médií můžeme sledovat s příchodem TikToku. Původně čínská sociální síť se v roce 2020 stala po Tesle Elona Muska druhou nejrychleji rostoucí společností na světě a přibližně ve stejné době zaznamenala i rakeťový nárůst počtu evropských uživatelů. TikTok si oproti Instagramu nebudoval specifický vizuální či mediální jazyk, namísto toho vsadil na snahu udržet uživatele co nejdéle „na příjmu“. K tomu využívá krátká videa, která jsou „zbrani“ hromadné recepce hned v několika ohledech.

Formát několikavteřinových videí je skvělým marketingovým, ideologickým i behaviorálně inženýrským nástrojem. Na samotné snaze o udržení pozornosti není nic objeveného – i Instagram třídil obsah feedu tak, aby udržel člověka u displeje co nejdéle. Spolu s Facebookem nebo Twitterem se ale přizpůsoboval vkusu a zájmu uživatele, což bylo ve výsledku výhodné jak pro platformu, tak pro zákazníka, který se nicméně zároveň stával obchodovaným produktem. TikTok ale přišel s jiným formátem a udržení pozornosti podřídil nejen formu nebo doporučený obsah, ale samotnou podstatu média. I pro člověka, který je vůči TikToku naladěný odmítavě, je v podstatě nemožné se po krátké optimalizaci nabídky nudit. Něco takového bylo nepředstavitelné nejen pro tradiční média bez rychlé zpětné vazby, ale i pro Facebook nebo Instagram, které nechaly uživatele nakládat s médiem podle libosti. To v případě TikToku nelze. Do formátu se prostě nevejde žádné politické, vědecké, kulturní nebo třeba sportovní sdílení. Odtud také pramení hyperbolizace. Tradiční média k tomu, aby redukovala Antonína Panenku na legendární „dloubák“ nebo Michaela Jacksona na otázku

Mezi Čechy domov můj.

db

21—28/9 2022 v Praze

m

O

V

...příští vlna/ next wave...

29. ročník

setkání divadelní, hudební, taneční, literární, výtvarné a jiné alternativy

PŘÍŠTÍ VLNA

Za podpory:



MINISTERSTVO KULTURY



Státní fond kultury ČR

nextwave.cz

Huxley, Orwell, Instagram, TikTok, Tinder, OnlyFans a BeReal



Na sociální síti se vystavíme jen s nedostatky, které už prošly důkladnou filtrací našeho oka. Nandan / pixahive.com

jeho pleti, potřebovala desítky let. TikTok totéž činí už při nahrávání videa na síť a tiktokové hvězdy toho využívají – ať už vědomě či mimoděk.

Případ Shopaholic Adel

Tragikomickým případem je v tomto ohledu osobnost, která měla v jednu chvíli na TikToku čtvrt milionu sledujících – a to na českojazyčném internetu a síti, která má ve věkové kategorii nad třicet let jen minimum uživatelů. Tiktokerka Shopaholic Adel je učebnicovým příkladem zmíněné hyperbolizace a zároveň ukázkou děsivého faktu, že influencer není pánem svého účtu a obrazu, ale je to naopak platforma, která vlastní influencera a díky propracovaným algoritmům ho nabízí jako produkt na trhu. Adel totiž statisíce „fanoušků“ získala prostě tím, že nabídla vlastní intelektuální jednoduchost, hysterii a konfrontační vystupování, při čemž sledující nezajímá nicotný obsah jejího kanálu, ale pouze forma, která dovedla do extrému fenomén, o němž byla řeč už v souvislosti s Instagramem.

Hvězdy TikToku jako Shopaholic Adel jsou samy sobě nejen paparazzii, ale i cvičiteli a principály v jakési zvrácené virtuální freak show, v níž jsou oddáni na milost a nemilost (pozornost nebo ignoraci) anonymním konzumentům. Ti ale mohou provést podobný tah jako v případě běžných spotřebních produktů – bojkot. V souvislosti s některými výroky Adel tak v létě 2022 vznikla na sociálních sítích iniciativa „Srpen bez Shopaholic Adel“, jejímž následkem začaly tiktokerce prudce ubývat sledující a spolu s nimi i peníze. Pro Adel byl TikTok jediným zdrojem příjmu, a tak své bývalé fanoušky obviňovala z pozice někoho, kdo je okrádán, a absurdně jim vyhrožovala trestní sazbou za ušlý zisk.

Problémem osobností jako Shopaholic Adel je, že si dynamiky platformy a své pozice objektu v její nabídce nejsou vědomy. Vědomí si jí ale nejsou ani konzumenti tiktokového obsahu, kteří jsou jeho atraktivní formou tlačeni ke zcela novému způsobu recepce, který se pak propisuje do dalších oblastí – včetně umění.

Zrychlení recepce

Na podobném principu totiž funguje také Spotify, nejpobulárnější platforma pro konzumování hudby a podcastů. Ta běžnému uživateli sice nenabízí v podstatě žádný prostor pro prodávání sebe samých, podstatným aspektem je však akcelerace recepce, kterou Spotify podněcuje podobnou měrou jako TikTok nebo facebooková a instagramová stories.

Vystavování vlastního profilu je na Spotify omezeno na jedinou, ale nikoli nepodstatnou funkci. Tou je možnost ukázat známým v bočním rámečku aktuálně přehrávanou skladbu. Jakkoli je tato funkce celkem nevinná, nutně vede k poměřování vkusů, jako se to děje při společném poslechu hudby. Prakticky u každé seance, kdy je dohled nad playlistem veřejný a „demokratický“, se totiž s postupujícím večerem zkracuje doba, po kterou je publikum schopno poslouchat vybranou skladbu. První tracky ještě dojdou někam za první refrén, party ale často končí pouhým vyvoláváním názvů a přání. Ne že by šlo o závažný společenský problém, ilustruje to ale onu akceleraci recepce, která nápadně připomíná Huxleyho Civilizaci s jejím propagováním rychlé zábavy.

V čem je problematická ona recepční akcelerace, kterou (především) TikTok přinesl? Sledovat obsah od politických témat po domácí mazlíčky japonské popkulturní superstar v „hluchých místech“ našich každodenních životů, třeba během jízdy hromadnou dopravou nebo při čekání ve frontě, může být příjemné i užitečné. Jenže pozornost poznamenaná neustálou akcelerací se projevuje i ve chvílích, kde je vyžadováno soustředění, ať už se jedná o čtení textu, nebo recepci jiných kulturních či popkulturních produktů, které nechťely nebo nemohly přistoupit na pravidlo vzbuzení zájmu v prvních pěti vteřinách. Problémem není samotný TikTok, ale to, jakým způsobem a jakou rychlostí se zde obsah konzumuje, a především pak fakt, že lidé mají tendenci si tyto návyky přenášet do jiných médií – i do prosté mezilidské komunikace.

Při vyznávání lásky, ale ani při sledování sportovního utkání nelze uplatnit marketingová pravidla o prvních sekundách. Tak jako

rozhodující gól může padnout až v prodloužení, může i očekávané slovo útěchy, podpory nebo naopak nesouhlasu padnout až na konci rozhovoru po minutách nebo i hodinách „nudy“. Na tuhle zkušenost, kterou máme nejspíš všichni a kterou kultivujeme třeba četbou literatury nebo sledováním filmů, nás ale média jako TikTok neustále učí zapomínat.

Nabídnout se jako produkt

Dá se ovšem namítnout, že k projevování citů TikTok prostě není určený. Podívejme se tedy na aplikaci, která je svou strukturou prakticky sociální sítí a která má být médii a katalyzátorem právě pro citové vzplanutí. Řeč je o nejpobulárnější online seznamce Tinder. Ten totiž neumožňuje pouhé anonymní prohlížení cizích profilů – člověk nemůže jen tak sledovat, kdo z jeho známých touží po závazném nebo nezávazném vztahu. Aby se k daným informacím a fotografiím dostal, musí nejprve nabídnout sám sebe, a to jako zákazníka a zároveň jako produkt, což je aspekt, který Tinder odlišuje od běžných seznamek a zároveň jej přibližuje demokratičtější verzi vzpomínaného panoptika.

Jistá „produktivizace“ a objektivizace vlastního těla je rovněž základem, na němž si buduje popularitu OnlyFans, platforma, která dává uživatelům možnost monetizovat vlastní (nejčastěji právě eroticky laděný) audiovizuální obsah, přičemž celý ekonomický model funguje tak, že se jedná o přímý kontakt mezi autorem a konzumentem, pouze s jistým poplatkem pro provozovatele platformy. Etablované struktury pornobyznysu si ale svou pozici nenechaly zcela vzít a působí i zde. Amatérská, „domácí“ forma porna se tak stává jen další obchodní strategií pornoprůmyslu. Síť OnlyFans nicméně nemá tak masový dosah jako výše uvedené platformy.

Pokud se vrátíme k „obyčejným“ fotografiím, jakousi deklarativní antitezí zmínované silné stylizace obrázků na Instagramu se relativně nedávno stala nová francouzská aplikace BeReal. Její uživatel je algoritmem naveden, kdy má přidat dvě zároveň vyfočené fotografie – jednu z čelní, druhou ze zadní

kamery telefonu. Navzdory možnosti sdílení prvního, druhého i jakéhokoli dalšího pokusu během dvou minut se tak BeReal už svým názvem prezentuje jako kýžený opak instagramové stylizace a neautenticity. Vracíme se tak k „demokratické“ bulvarizaci Instagramu. V jeho případě byla rádo by náhodná skandalizace vlastního života (nový partner celebrity jakoby náhodou vyfočený v odrazu zrcadla) celkem snadno rozklíčovatelná. Oproti tomu BeReal má nevyřčený *raison d'être*, a tím je právě hledání větších či menších nedostatků či skandálů v životech ostatních. Už nás nezajímá malebné toskánské pobřeží a romantické fotky z dovolené, ale nevyprané povlečení a rozmazaný make-up, tedy materiál, který donedávna sytil bulvár.

Filtr vlastního oka

Aplikaci BeReal v současnosti rychle přibývají uživatelé, a to především ze dvou důvodů. Tím prvním je ideální načasování jejího spuštění. Sociální síť vznikla v roce 2019, její nástup se tak sešel se světovou pandemií koronaviru, která negativně zasáhla většinu odvětví ekonomiky, ale sociálním sítím výrazně pomohla. Druhým důvodem je zmiňovaná změna behaviorálních aspektů, na níž má podíl především Instagram přesouvající se od stylizace k „autenticitě“. Jak již bylo naznačeno, tato autenticita je mnohem spíše baudrillardovským simulakrem než čímkoli jiným – BeReal se sice prezentuje jako médium reflektující „skutečný svět“, zároveň však tento svět cyklicky spoluvytváří díky tomu, že uživatel nikdy neví, kdy na něj BeReal „vyskočí“.

Zde se vyjevuje další vliv technologie na chování uživatele. Leckdo sice může přijmout deklarovaný smysl sítě a fotit se prostě „autenticky“, zároveň ale výzva k pořízení a vystavení vlastní fotografie může fungovat jako bič neustále visící nad naší vizualitou. Je otázkou, zda se uživatel BeReal stává autentičtější, protože na této síti nemá jinou možnost, nebo zda se naopak tělesně disciplinuje ze strachu před „Velkým bratrem“. Zatímco pozlátka na instagramových účtech celebrit nedokázaly odhalit zejména děti, sofistikovaný princip BeReal dokáže působit na každého, protože každý má své nedostatky, jichž si je dobře vědom. Na veřejné sociální síti se ovšem vystavíme jen s nedostatky, které už prošly důkladnou filtrací našeho vlastního oka.

Podstatné je, že se v tomto bodě neužívá zdánlivý kruh od autenticky prožívaného života bez sociálních sítí přes někdy až surreálnou stylizaci zpět k opravdovosti a „reálnému“ životu. Sebevystavování jen dostává stále nové podoby a aplikace využívají stále nové strategie, jak marginalizovat kritické remcání, jakým je i tento text.

Sociální sítě neproměnily „jen“ podobu našeho žitého světa, ale i způsob, jakým se k této realitě vztahujeme a jak ji reflektujeme. Jakkoli je však tato změna zásadní a má hrozivý potenciál do budoucna (jak dokládá třeba využívání sociálních sítí ke státní kontrole a propagandě v Číně), nežijeme v dystopickém „krásném novém světě“ ani v Oceánii. Nežijeme v konzervativní kleci podle představ polských nebo amerických ultrakonzervativců ani v postmoderní džungli, v níž se rozpustily veškeré pravdy. Žijeme ve světě, který – ať se nám to líbí nebo ne – média nejen reflektují, ale velmi aktivně jej i utvářejí, protože formují naše myšlení a chování.

Sdílení polohy, o kterém byla řeč na začátku, jsem nepřijal. Čím dál víc mě ale trápí myšlenka, jestli to vlastně není jedno. Už tak světu nabízíme své zájmy, starosti, informace o partnerském stavu nebo rodinné fotky. Proč by tedy zrovna naše geografická poloha měla být nepřekročitelnou, červenou linií našeho soukromí?

Autor je kulturní publicista.

Uzdravit se lze i bez naděje

Jaké to je, existovat roky o samotě, pouze ve vlastní hlavě, stranou běžných mezilidských vztahů? S peer konzultantem Zdeňkem Císařem jsme hovořili o jeho potýkání se s těžkou sociální fobií. Z jeho zkušeností vyplývá, že z bludného kruhu společenské izolace lze vystoupit i tehdy, když se to zdá nemožné.

MARTINA FALTÝNOVÁ

V současné době pracujete jako peer konzultant v Psychiatrické nemocnici Bohnice. Netajíte se přitom tím, že jste se dlouhé roky potýkal se sociální fobií a žil téměř bez jakýchkoli sociálních kontaktů. Jak na svůj tehdejší psychický stav nahlížíte dnes? Bylo to takové zúžení – měl jsem omezenou kapacitu pro interakce a větší sklon k černobílému vidění. Zažíval jsem dennodenní gigantické pocity prázdnoty a tu temnotu myšlení i cítění jsem přijal za svou. I dnes, když se necítím dobře, vnímám, jak se moje schopnost komunikovat s lidmi redukuje. V podobných chvílích jen doufám, že mě čeká nenáročný den. Když se cítím lépe, jsem vlídnější, chápavější a otevřenější.

Jak dlouho vaše potíže trvaly? A lze popsat, co jste prožíval? Se sociální fobií jsem se potýkal přes deset let a za tu dobu jsem prošel mnoha různými osobnostními fázemi – třeba mizantropickou. Lidé mě nezajímali, nesnášel jsem je. Přišlo mi, že jsou a vždy budou stejní, že od nich mohu čekat jen negativní reakce. Cítil jsem se vyloučený a také jsem vyloučený život reálně žil. Bylo snadné do toho spadnout. Měl jsem dojem, že jsou všichni spokojení jen proto, že se cítí být součástí společnosti. Je to hloupost, ale tehdy jsem to tak vnímal.

Co se dělo poté, co jste se stáhl do sebe? Čemu jste se věnoval a jak vypadaly vaše dny? Tři nebo čtyři roky jsem nebyl v kontaktu v podstatě s nikým. To vyústilo ve střemhlavý pád do deprese a velmi negativní prožívání sebe samého. Špatně si pamatuji, co se kdy stalo. Asi proto, že jsem roky žil ve stále stejném oparu. Nazval bych to bezčasím. Věnoval jsem se grafice a hrál počítačové hry. Byl to únik z reality, ale i díky nim jsem to období nějak přežil. Na několik let jsem skoro přestal mluvit česky, mé myšlenky plynuly v angličtině. Později jsem prostřednictvím her navázal pár online kontaktů s lidmi ze zahraničí. Možnost osobního setkání jsem vůbec nezvažoval. Nestál jsem o to, bál jsem se, že bych to nezvládl. Ale i když jsem se potýkal s katastrofálním sebeobrazem, snažil jsem se být upřímný. Psal jsem si spíš se ženami – vždy se mi s nimi navazovala komunikace lépe, přišly mi otevřenější.

Řekl byste, že jste si na život určený depresivním prožíváním

a černými myšlenkami přese všechny těžkosti postupně zvykl? Byla to moje realita, to jediné, co jsem měl. Byl jsem to já. Bral jsem to tak, že jsem k těm stavům odsouzený. Všechno nové jsem vnímal jako ohrožující. Přesto mě každý další neúspěch silně zasáhl, například když jsem se pokoušel najít si zaměstnání.

Lidé se sociální fobií často žijí na první pohled běžné životy, aniž by jejich okolí vědělo, co prožívají a jak obtížné pro ně mohou být i drobné mezilidské interakce. Jak jste se dokázal pohybovat ve společnosti? Naučil jsem se předávat o sobě co nejméně informací. Nosil jsem neutrální, nenápadné oblečení, abych neupoutal něčí pozornost. Později, jakkoli pro mě byly sociální interakce stále velmi náročné, jsem například zvládl vycestovat do Paříže. Moje motivace byla silnější než můj strach z toho, co všechno se může stát. Zašel jsem si předem na letiště a pečlivě se připravil. Naštěstí bylo vše jasně popsáno. Řekl bych, že veřejný prostor je v dnešní době přímo optimalizovaný na minimální interakci. Vnitřně to ale pro mě bylo hodně náročné, zažíval jsem velký stres. O vodu v letadle jsem si říct nedokázal, ale doletěl jsem. Odmítnutí je vždy snazší, znamená kratší kontakt...

V rámci terapie a léčby sociální fobie se nicméně často doporučuje překračovat vlastní komfortní zónu a záměrně se otevírat expozici, například kontaktu s lidmi, adekvátně ke stavu dotyčného.

K úzkostným stavům se běžně přidávají nepříjemné tělesné projevy, které nelze vědomě korigovat. Zažíval jste to také? Je to jeden ze začarovaných kruhů a soucítím s každým, kdo to zná. Je těžké se cítit sebevědomě, když z vás lije pot a srdce vám buší jako splašené. Míval jsem paniku třeba z toho, že mám zaklepat na úradě na dveře. Intenzivně jsem promýšlel, jak se asi úřednice zachová. Zpočátku jsem rozvíjel čistě negativní scénáře, bál jsem se, že ostatní uvidí, jak divný ve skutečnosti jsem. Později už jsem si připustil možnost, že to bude neutrální, nebo dokonce dobré. Snažil jsem se vycházet ze zkušenosti, nikoli z představ. V úzkostných stavech běží mysl o sto šest. Říká se tomu „overthinking“ – máte sklon produkovat katastrofické scénáře, možné i ty úplně nereálné. Přitom ta nejpravděpodobnější varianta vás většinou napadne hned v první minutě.

Jak jste v dobách, kdy jste se izoloval od ostatních lidí, prožíval a vyjadřoval své emoce? Sebekontrola mi pomáhala pocity neprojevat. Emoce mohou přitáhnout pozornost, proto jsem se je naučil korigovat. Pokud nechci, nejsou na mně vidět. Zpětně jsem si uvědomil, že jsem je potlačil až příliš. Vrátil jsem se k nim oklikou – říkám si třeba: Teď jsi v situaci, kdy by bylo fajn nějaké pocity projevit. Umět ovládat své reakce je ale také užitečné, například v práci. Díky sociální fobii jsem se naučil mluvit tak, abych každým slovem něco řekl. Potřeboval jsem přesně vyjádřit, co potřebuji, aby nevznikaly nejasnosti a kontakt byl co nejkratší. To mi zůstalo, nemám rád prázdné fráze.

Vážnější a dlouhodobější problémy fyzického rázu většinou nemáme problém nazývat nemocí. U duševních potíží to ale není tak jasné. Jak jste vnímal své problémy, připadal jste si nemocný? Nemoc samotná není vysvětlením všech potíží. Sloužila spíše jako podnět ke špatnému přístupu k sobě i světu. Nejnáročnější nebyly symptomy, se kterými jsem musel žít, ale moje celkové nastavení. To, jak jsem nakládal sám se sebou a se svou situací. Nedokázal jsem využít podpory. Neustále jsem se nálepkoval jako bezcenný a beznadějný.

Psychiatři a psychologové obvykle zmiňují jako jednu z příčin sociální fobie genetickou determinaci. Souhlasil byste s touto tezí vzhledem k vaší osobní zkušenosti? Souhlasil bych pouze částečně. Původ mé sociální fobie se dá docela dobře vysledovat. Vyrůstal jsem bez otce, v rodině bez větší podpory. Máma měla jen základní školu, a když jsem předčasně odešel z učiliště, říkala: „Nevadí, běž dělat, aspoň budou peníze.“ Sama to zažila podobně, pro mě ale bylo velmi nešťastné, že jsem vzdělání nedokončil. Měl jsem dva blízké kamarády, s jedním z nich jsem se intenzivně věnoval hudbě, což mě bavilo a naplňovalo. Později se ale beze slova přestal se mnou stýkat. Přišel jsem o veškeré sociální kontakty a ztratil i motivaci k hudbě. Kompletně jsem se uzavřel.

Dá se tedy říct, že sociální fobie nebyla příčinou vašeho odstřižení se od společnosti, ale nejdřív jste zakusil ztrátu školy, přátel a zálib a až poté přišlo uzavření a osamění? Ano. Projevilo se u mě dokonalé „kombo“ několika faktorů. Sklon k depresivnímu prožívání



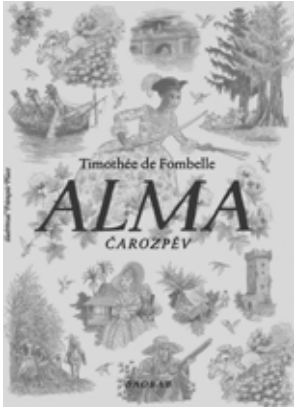
VELKÉ ILUSTROVANÉ ROMÁNY



I když Jonymu spolužáci přezdívali Rebel, je to obyčejný teenager z roku 2055. Sbírá sociální kredity, sportuje, hraje ve virtuspjesech a ochotně se nechává vést vševedoucím Systémem. Když je po neobvyklé události vybrán na tajnou armádní misi, netuší, že nic už nebude jako dřív. **Od autora Transport za věčností!**



Lampička je příběh o moři. O tajuplných mořských bytostech a divokých pirátech. O černém domě admirála, ve kterém prý bydlí netvor. O šedém majáku na ostrůvku, který jen na vlásku visí u pevniny. O Lampičce, dcerce strážce majáku, která každý den vystoupá jedenašedesát schodů, aby v majáku zapálila světlo. O bouřlivém večeru, kdy dojdou sirky a všechno se pokazí.



Druhé dějství napínavé trilogie o otroctví. Je rok 1787. Josef a Alma konečně doputovali po stopách korábu Sladká Amélie a jeho nedostižného pokladu do Saint-Domingue. Alma však má jen jediný cíl: chce najít svého mladšího bratra Lama. Zatímco ho hledá mezi tisíci otroky, kteří bojují o přežití na třtinových plantážích a bavlníkových polích v Louisianě, Josef znovu přeplovává Atlantik.

BAOHEMIAN BOOKS SINCE 1999

S peer konzultantem Zdeňkem Císařem o sociálních fobiích

a vyhýbavé tendence jsem měl už na střední škole, to jsem tehdy ale nevěděl. Netušil jsem, že nezám o lidi povede k úplné izolaci a ta zase až k sociální fobii.

O odbornou pomoc jste si řekl až po mnoha letech. Co vás přimělo uvědomit si, že už není možné pokračovat dosavadním způsobem?
Tehdy to byl především pokus o přerušení bludného kruhu. Věděl jsem, že se mnou není něco v pořádku. Je to až legrační. Nešlo totiž o to, aby mi bylo lépe, ale o jakoukoli změnu. Už jsem to své existenciální bytí prostě nemohl vydržet, měl jsem vážně dost. Můj život se nikam nepohyboval, což bylo hrozně frustrující. Doteď nechápu, co bylo tím podnětem, ale byl to obrovský obrat. Hlavní roli sehrál asi čas, skrze nějž jsem si celý ten bludný cyklus uvědomil. Zažil jsem roky uzavření ve vlastní mysli, než jsem se vůbec dostal do fáze, kdy jsem si dokázal říct o pomoc. Kdybych měl nějakou podporu, například v rodině, možná bych na to přišel dřív.

Nestalo se nic konkrétního, co by vedle proměny v čase přispělo k tomu, že jste přehodnotil svůj dlouholetý negativní postoj k sobě samému a k životu?
Jeden zážitek mě hodně posunul. Celou dobu mě vedle strachů a pocitů bezcennosti provázely myšlenky na sebevraždu. Jednou jsem se pokusil o pokus. Šel jsem v noci na most, že skočím, ale neudělal jsem to. A později, když jsem podrobně analyzoval své myšlenky a motivy, jsem konečně dospěl do bodu, kdy jsem si řekl: Já se nezabiju. To ve mně vyvolalo hluboké zamyšlení nad tím, proč vlastně žiju, když nechci. Co mě tady drží? Možností ukončit to jsem měl přece spoustu.

Jak jste si na tyto otázky odpověděl a pomohlo vám to ve vaší situaci nějak?
Samotná odpověď nakonec nebyla tak důležitá. Klíčové bylo, že jsem byl sám k sobě poprvé naprosto upřímný. Konečně jsem si přiznal, že si pořád něco namlouvám. Asi jsem se uklidňoval tím, že mám vždy možnost to skončit. Dokud jsem se ještě hodně věnoval hudbě, dával jsem si limit – do třiceti let. Říkal jsem si, že pokud se do té doby nic nezmění a já se nebudu naplno věnovat hudbě nebo něčemu jinému, co by mi dávalo smysl, tak se zabiju. Když jsem si pak odebral možnost sebevraždy, uvědomil jsem si, že žít znamená něco jiného. Najednou mě čekala budoucnost.

Co následovalo po tomto obratu k životu? Jaké kroky jste podnikl jako první?
Věděl jsem, že budu potřebovat nějaké oficiální stanovisko. Šel jsem tedy k psychiatrovi pro diagnózu, abych získal status zdravotně znevýhodněného. Diagnózu jsem nebral jako ortel, spíš jako informaci a východisko k dalšímu zkoumání. Využil jsem ji i na úřadu práce, kam jsem musel pravidelně docházet, což mě nesmírně stresovalo. Nabízeli mi práci a já nabídky pořád odmítal, i když nebylo jasné proč. Těžko bych mohl tehdy pracovat, když jsem sotva chtěl žít. Každá práce mě vykoledjila. V jakémkoli kolektivu jsem se bál, že se opět zjistí, že jsem bezcenný, a já budu muset odejít. Čím déle v tom cyklu jste, tím je to ničivější, protože už tušíte, co nastane. Ale zároveň vás to přece jen trochu vede ke změně...

Jak vypadala spolupráce s profesionály? Co vám pomohlo, abyste se nevrátil do zajetých kolejí obav a úzkostných představ?
Začalo se to lámat poté, co jsem zažil kontinuální podporu ze strany jedné organizace. Zpočátku, a tím mám na mysli tři nebo



Zdeněk Císař. Foto z osobního archivu

čtyři roky, jsem potřeboval někoho, kdo mě vyslechne a nevzdá to se mnou. Pamatuji se dobře na své obavy, že se mnou rozvážou spolupráci, protože se nikam nehýbu. Spolupracoval jsem s jednou sociální pracovnící. Změnu u mě mohla pozorovat velice malou, až mizivou. Většího posunu, ke kterému došlo později, už se nedočkala, ale připravila k němu půdu. Později jsem docházel k psycholožce, od níž jsem dostával zpětnou vazbu, že všechnu tu práci na sobě dělám já sám, což mi pomáhalo. Člověk s velmi nízkým sebevědomím a sebehodnocením potřebuje ujištění, odezvu, že to, co na sobě zkouší, mu prospívá. Tehdy jsem ještě nechápal, že je to dobře už proto, že mi to pomáhá.

Z vaší životní zkušenosti je zřejmé, že překonání sociální fobie a návrat do života je možný. Jak jste při tom postupoval?
Většinu technik jsem si vymyslel sám. Využíval jsem části kognitivní restrukturační, aniž bych věděl, že něco takového existuje. Začal jsem až nehorázně bedlivě sledovat své myšlenkové pochody. Vše jsem reflektoval a porovnával s realitou. Zkoumal každé zabarvení, každý předsudek. Proč mám dojem, že si tenhle člověk o mně myslí, že jsem úplný magor? Mám pro to nějaký důvod? Choval se tak ke mně? Myslel bych si o jiném člověku stejně negativní věci jako o sobě, kdyby byl jako já? Některé myšlenkové bloky jsou neprorazitelné, dokud je dostatečně nerozebereme a nerozmotáme.

Jaké další techniky jste sám na sobě vyzkoušel?
Později jsem sám došel k aktivní vnímavosti, aniž bych tušil, že praktikuji mindfulness. Vydedukoval jsem, že by mohlo být šikovné se světu spíše otevřít, než se před ním uzavírat. Když chci žít, tak bych ho měl vnímat. Neměl bych být uzavřený sám v sobě, napojený jen na mobil a sluchátka. Kolem nás je tolik hezkých detailů, nad kterými se obvykle moc nezamýšlíme. Teď mám naopak tendenci zamýšlet se nad vším.

Lze to chápat i tak, že vám zkušenost s duševními obtížemi přinesla něco pozitivního?
Ponechávám si například svůj zvýrazněný perfekcionismus. Dlouho jsem nevěděl, že perfekcionismus slouží také jako obranný mechanismus. Od chvíle, kdy jsem to pochopil, jej dokážu korigovat a zároveň z něj využít to prospěšné. Někdy mu dávám záměrně průchod, třídím a organizuji, jindy, třeba když jde o tvůrčí nepořádek na stole, neuklízím. Učím se rozlišovat a nacházet optimální hranici. Jedna slečna, se kterou jsem hovořil v rámci Peer klubu, si pochvalovala, že ji většinou nic nepřekvapí, protože je zvyklá vždy promýšlet každou možnost – a takových příkladů pozitivních efektů toho, s čím se potýkáme, může být spousta. Všechny důsledky nejsou jen negativní, ale je často těžké vidět je v pozitivním světle.

V souvislosti s rolí peer pracovníka se často hovoří o tom, že by měl lidem s duševními potížemi dodávat naději potřebnou k vyléčení. Není ale naděje příliš obecný pojem, který nás udržuje v nečinnosti? Nepodněcuje v nás sklon čekat, až se situace sama vyvine pozitivnějším směrem?
Naděje není něco, co by člověk nutně musel mít. Nechci v roli peera nabízet nějaký vágní obláček positivity, který ve výsledku nic neznamená. Snažím se spíše předávat reálné zkušenosti a dovednosti, jež se dají využít. Nenáviděl jsem se za to, jaký jsem byl a jak jsem žil. To, že jsem se dokázal zotavit v podstatě bez naděje, s sebou nese velmi důležité poselství. Později jsem si uvědomil, že jsem sice žádnou konkrétní naději neměl, ale můj pokus o změnu – jakoukoli – byl něco, co se naději aspoň blížilo.

Jaké to pro vás je, když mluvíte s lidmi, kteří jsou na tom dnes podobně jako vy v oněch těžkých časech?
Pomáhá mi otevřená mysl. Tehdy jsem míval strach, že bude mít pracovník vůči mně

předsudky. Když za mnou někdo přijde, mým úkolem není jen podpořit ho, ale také udělat si co nejvěrnější obrázek o tom, čím prochází, co cítí. Snažím se vyvarovat toho, abych v něm viděl odraz sebe samého z minulosti. Pořád se ptám, nic mu nepodsouvám. Dokud mi svými slovy nepotvrdí, že to tak opravdu má, nemohu vědět, zda mu rozumím. Někdy si musím připomínat, jak dlouho trvalo v mém případě, než se daly věci do pohybu a mohly nastat změny. Stejně jako kdysi mně i dnes lidem chybí osvěta.

Zmínil jste se, že vám peerství změnilo život. Co pro vás tato práce znamená?
Dříve jsem si vůbec nedovedl představit, že by můj život mohl mít nějaký směr. Počítal jsem s tím, že jsem beznadějný případ a že moje existence nemá smysl. Dnes už rozumím tomu, co se tehdy se mnou dělo, a mohu to využít v rozhovoru s lidmi, kteří mají podobné potíže. Nyní zužitkovávám všechny ty roky, kdy jsem žil jen ve své hlavě. A nesdílím jen část příběhu, který se týká mé nemoci, ale celý svůj dosavadní život. Je pro mě stále neuvěřitelné, že tuto možnost mám.

Zdeněk Císař (nar. 1985) má dlouholeté zkušenosti s překonáváním různých psychických potíží a se sebevzděláváním v oblasti duševního zdraví. V současné době působí jako peer konzultant ve volnočasovém Peer klubu v Psychiatrické nemocnici Bohnice. Věnuje se přípravě vzdělávacích a osvětových materiálů a kursů v pražském Centru pro rozvoj péče o duševní zdraví (CRPDZ). Dálkově studuje obor cestovní ruch a ve volném čase se věnuje skládání elektronické hudby.



K tématu splatterpunku otiskujeme ukázk z knihy *Sukuby amerického spisovatele Edwarda Leeho. Hororový román, který poprvé v okleštěné podobě vyšel v roce 1992, vypráví o vykopávkách odhalujících prastaré společenství kanibalských čarodějnic, jejichž obřadním pokrmem byla „sekaná střeva balená do lotosových listů a vařená v páře z vřící krve“.*

„Vařily hlavy,“ řekla Eberleová.

Profesor Fredrick se lekl. Zdálo se, jako by se mu někam zatoulaly myšlenky. *Vařily hlavy*. Upřel pohled na tu zvláštní štíhlou ženu a potom se znovu zadíval do jámy s lebkami. *Takže varná jáma*, uvědomil si.

Navzdory spalujícímu slunci se v čistém vzduchu vrchoviny zachvěl. Naleziště mu na mysl přinášelo představy násilností, znásilňování. Řada nadšených studentů bušila do stěny horského hřbetu devítikilovými krumpáči. Jiní lopatami odkrývali amorfní tvary, které ze zapomnění věků dávno minulých vykutalo posledních šest dní archeologických prací. Kolem se zvedala mračna prachu. Hektický cinkot kovu dopadajícího na kámen zněl jako povědomá píseň. Fredrick touto prací – dolováním zdušených civilizací zpod silné zemské krusty – strávil celý život. Ale takto se ještě nikdy necítil. Připadal si jako vetřelec.

Eberleová stála vedle něho a do jámy shlížela jako bůh stojící na okraji propasti. Byla opravdu kost a kůže a docela vysoká, bleďá – Fredrickova ženská obdoba. Rovné šedočerné vlasy měla kolem vyzáblého obličejě zastřižené jako helmu. Na své útlé tělo měla neúměrně velká prsa, která jí silně vypínala khaki pracovní blůzu. Velkýma bleďomodrýma očima upřeně sledovala postup vykopávek. Když se usmála, ve šterbině mezi rty byla vidět řada ostrých bílých zubů.

Měla podivnou kvalifikaci: archeoložka-socioložka. Fredrick četl mnoho jejích statí v odborných časopisech; její dílo – aplikace společenské mechaniky na mytologii – ho fascinovalo. Na celém světě byla také možná jedinou odbornicí na obskurní přediberskou rasu Ur-lok. Fredrick se jí ozval do Států, když archeologický průzkum Oxfordské univerzity začal vynášet na světlo věci, které neměly ve zkoumané oblasti co dělat.

Kenotafy. Dolmeny. Obrovské masové hroby uprostřed životem kypící anglické krajiny.

Britští letečtí průzkumníci oxfordské odborníky vyrozuměli hned, když se na topografických snímcích objevily první výmluvné rysy. Napřed měli za to, že jde o urnové pole. Univerzita pověřila Fredricka a jeho tým, aby započal s archeologickým výzkumem; v té oblasti pátrala po ztracené saské osadě od doby, kdy před dvaceti lety došlo k objevu několika britonských knih. Fredrick si hned prvního dne na nalezišti uvědomil, že narážili na něco úplně jiného.

Vařily hlavy, vníkl mu do mysli tichý hrdelní hlas Eberleové. *Řeznice. Kanibalky*.

Velké dieselové rypadlo chrlilo do kroupenaté oblohy hluk a výfukové plyny. Mladí stratigrafikové u stěny nejhlubšího porubu pečlivě manipulovali se specializovanými nástroji. Čas se zde neměřil v letech, ale ve vrstvách, v pohybech štětců z velbloudí kůže a v prachu. Do otvorů ve vlhké hlině a jílovité břidlici se zaváděly fluorové sondy. Ne, toto nebylo urnové pole – toto byla kobka umrlců.

Kolem údolíček se chvěly vysoké stromy, jako by trpěly bolestí. Naleziště vypadalo, jako by ho někdo vybombardoval, bylo poseté krátery. Ušmudlaní studenti z šachty vyzvedávali kbelíky plné cetek a odnášeli je zavěšené na tyčích přes ramena. Pásový dopravník vyvážel z hlavního výkopu kusy kamení a lidské kosti.

„Ur-loky,“ řekl Fredrick. „Takže už jste si jistá?“

Eberleová na upraveném Nikonu F otočila makroobjektivem. „Není o tom pochyb,“ sdělila mu. „Všechno, co našli vaši lidé, dokonale odpovídá archiváliím z doby římské okupace. Máme tu archeologický objev desetiletí.“ Své velké oči poté znovu upřela do jámy. Třpyt, který se v nich objevil, vyvolal ve Fredrickovi představu chtíče.

*

Výkopy byly téměř u konce. Už překročili rozpočet. Fredrick se s Eberleovou ubíral ke stanům kolem posledního shluku stromů. Shlédl na své hlinou umolousané kožené boty, stejný pár bot, v nichž chodil po bezpočtu předchozích nalezišt. Od Gallipoli po Ninive, od Jericha po Knóssos. Byl ztracený v myšlenkách, chtěl se usmívat. Uvažoval o sobě jako o přízraku budoucnosti. Všechna ta kdysi velká města byla předurčena k tomu, aby po nich o tisíc let později kráčely Fredrickovy staré boty. Pohrbený čas. Celé civilizace uvězněné pod vrstvami jílů. Kráčel po světech a uvědomil si, že jednoho dne bude někdo jako on kráčet po něm.

„Budeme slavní,“ zašeptala Eberleová.

„Cože?“

Dál se vlekla k plátěným příbytkům a neodpověděla mu. Z naleziště s rachotem vyjížděla nákladní auta, jejichž pružiny sténaly pod důkazy starých dob. Hromadami bronzů a dávného železa. Brože, spony, kryty příčlí a ozdobné nadloketní náramky. Bedny plné keramických střepů vydechovaly na burácějících korbách mračna pradávného prachu. Objevili množství příborů, umně vyrobeného a stále ostrého kuchyňského náčiní. Ploché čepele s dlouhými stěnkami, původu očividně jiného než saského nebo fríského. Eberleová jim říkala *cnifs*. Nástroje, jimiž se přinášely *lidské oběti*. Našli několik obrovských kotlů. *Fek-chettles*. Ze všeho nejvíc však Eberleovou vzrušily rukopisy. Do dnešních časů přečkaly v kvalitně vyrobeném hliněném nádobí v půdě s vysokým obsahem dusíku; téměř všechny vyfotografovala, než pergameny na prach rozložil neúprosný vzduch, než si nekonečno vzalo, co mu odedávna náleželo.

Zastavili na rozcestí, aby se zadívali na závěr exodu. Nákladní auta pokračovala v pohybu s bednami plnými útrob jiné doby.

Poslední vůz toho odvázel víc: kosti.

Kolik jam odkryli? Kolik hrobů? Kolik příkopů napěchovaných lidskými hlavami?

„Exhumace těch hrobů bude trvat měsíce,“ poznamenala Eberleová.

„Tolik času nemáme,“ opáčil Fredrick. Vzdoval rostoucí tíze svého věku. Jeho opálená vrásčitá tvář připomínala koryto vyschlého potoka. „O tom se s vámi potřebuju pobavit. Nezbyvájí nám možná ani hodiny.“

„Co tím myslíte?“ ohradila se zkoprněle. „Copak si neuvědomujete, co tady máme? Tohle naleziště je jediný fyzický doklad existence Ur-lok na celém světě. Už nejsou žádnou mlhavou záhadou. Tohle naleziště dokazuje, že to byly reálné bytosti.“

„Já vám řeknu, co je ještě reálnější. Recese. Daňové sazby. Inflace. Myslíte si, že ve Státech to máte horší? Tohle je Anglie. Oxford teď s největší pravděpodobností zarazí další financování. Platil nás, abychom našli anglosaské urnové pole.“

Rozpačitá Eberleová začala brunátnět. „Tohle jsou ale dějiny. Copak se můžou otočit zády ke svým vlastním *dějinám*?“

Klidně, pomyslel si Fredrick. „Budeme mít příležitost přesvědčit je o opaku. Dnes ráno sem přijede rozpočtový manažer. Jen si prostě nedělejte velké naděje.“

Jejich kroky zachřupaly na plevellem porostlé stezce. Slunce s blížícím se soumrakem vypadalo zvláštně deformované – disk rozžhaveného oranžového světla ztrácející tvar pod pomalým a stálým tlakem planety Země.

Fredrick odhrnul plátěnou chlopeň stanu. Když vešla dovnitř, zadíval se za ní, na její křepky stín. Na okamžik ustrnul, pak do stanu vstoupil i on, aniž se přestal zamýšlet nad otázkou, kolik tisíc lidí zde muselo být zmasakrováno.

*

Nenucenost, s níž Eberleová hovořila, ve Fredrickovi vyvolávala rozpaky. Posuzovala několik snímků obřích kotlů. „Ur-loky prováděly věci, při nichž by Vlad Napichovač vypadal jako Čáryfuk. Stahování z kůže, kastrace, čtvrcení těl – tohle všechno bylo součástí jejich umění. Uměly vydrancovat celé osady, ale ne kvůli kořisti nebo za účelem rozšiřování území. Šlo jim o *infydels*, kteří jim měli posloužit buď jako obřadní oběti a otroci, nebo jako potrava. Zvláštní důraz kladly na obětování dětí z dobytých území. Nejcennější obětí objektu jejich víry představovala novorozeňata. Muže zajímaly jako otroky. Ženy zabíjely na jídlo. Všechny ženy mimo jejich vlastní pokrevní linii Ur-loky považovaly za duchovní protivnice. A tak je jedly.“

Když si Fredrick naléval čaj z termosky, trásla se mu ruka. Do tváří jim z čaje stoupala pára. „A tyhle kotle, tyhle *chettles*?“ Eberleová ukázala na další snímek. „Mají obsah skoro čtyři sta litrů. Ty naplňovaly krví a vařily v nich své slavnostní pokrmy. Spočítala jsem si to. Víte, kolik lidských obětí byste potřeboval, kdybyste chtěl získat čtyři sta litrů krve?“

Fredrick se po jejím nechutném dotazu bezděčně zachvěl. „Kolik?“ odvážil se zeptat. „Asi pětasedmdesát.“

Panebože, pomyslel si Fredrick.

„Děti pekly po desítkách na dolmenech,“ pokračovala, když si vymetla prach z vlasů. „Velkou roli u nich hrálo mládí, nebo bych spíš měla říct spirituální cyklický přerod lidského pozemského bytí v nekonečno. Z toho pramenila ta rituální obsese *obětování* mladosti. Všechno to byla výměna, přenos, gesto vzdání holdu realizované prostřednictvím *duchovního* napodobení.“

„To je absurdní,“ řekl Fredrick.

„Vážně? To si vážně myslíte? Ur-loky tvořily velice tajnůstkářskou okultní společnost. Žily přes tisíc let mezi Keltů, Goidelů a Britů, kteří neměli téměř nebo vůbec ponětí o jejich přítomnosti. Výraz *Ur* je mimochodem předstaroanglické odvozené slovo se stejným významem jako *weik* nebo *wicc*.“

„Čarodějnice,“ nadhodil Fredrick.

„Ano. Bavíme se o subkulturním náboženském systému z doby před prvními evropskými záznamy. O čarodějnicích, které existovaly dřív než čarodějnictví. Podstatou všeho byl přerod. Uvažovaly, že obětováním mládí mohou toto mládí *metamorfovat* v objekt své víry. Víra a oběti. To je základní kámen všech náboženských systémů včetně křesťanství.“

„Křesťané nepekli děti na dolmenech,“ podotkl Fredrick.

„To ne, ale počtete si, jací byli křesťané před Kristem, předtím, než byli předpisy Starého zákona vymýceny Novou úmluvou. Věřili ve stejného Boha, a přesto byli neblaze proslulí svými oběťmi. Přečtete si *Leviticus*, pokud na to budete mít žaludek. Je to univerzální postoj, pane profesore. Je to důkaz svatosti.“

„*Svatosti*? Co má vaření lidského masa ve čtyřlitrových kotlích plných krve společného se svatostí?“

„Tu krev,“ odpověděla. „Esenci života. Byl to symbol a dá se říct, že každé náboženství funguje na základě mechanického využití sociálních symbolů. A dá se také říct, že náboženství demonstuje společenské vnímání *naděje* prostřednictvím *víry*.“ Odmlčela se, aby se pousmála. „Krev, esence života. Není snad pití krve všeobecným symbolem věčného přetrvávání a svatosti? Druidové to dělali šest set let před narozením Krista. Slyšel jste někdy o svatém přijímání?“

„Výborně,“ řekl Fredrick. Cítil se otráveně, unaveně. Co si rozpočtový manažer asi tak pomyslí, když uslyší, co byly Ur-loky ve skutečnosti zač? Zalitoval, že raději nenašli to fádňí urnové pole.

Edward Lee

Eberleová před ním rozprostřela další fotografie. Na jedné byla hluboká varná jáma. „Ur-loky měly zvláštní slabost pro lidské mozky pomalu vařené v lebce. Hlavy se několik hodin dusily ve vlastní šťávě, pak se vyjímaly a otvíraly ranami kamenných palic. Měly otroky vycvičené přímo za tímto účelem. Říkali jim *cok-braegans*, což doslova znamená vařiči mozků. Mozky se potom ještě vřelé podávaly na hromádkách pečené ovesné kaše.“

Fredrick cítil, jak se mu obrací žaludek. Do hrdla mu stoupaly zvratky. „A slyšel jste o býčích žlázách ze Skalistých hor? Ur-loky měly svou vlastní verzi. Lidská varlata obalovaná v kukuřičné mouce a smažená na sezamovém oleji. Rády měly také morkovou pomazánku, která často plnila funkci jakéhosi předkrmu. Morek se smíchal s pálivou paprikou a divoce rostoucí cibuli, považil, až se srazil, a výsledná směsice se

se házely vybrané orgány jako játra, slezina a ledviny a pravidelně se míchaly. Všechny větší svaly se umně krájely na plátky a přidávaly do směsi. Postupně se přisypávaly i bylinky a koření a před koncem tepelné úpravy se nezapomínalo ani na zeleninku.“

Zeleninku. Fredrickovu mysl na okamžik zahalila mlha příšerných představ. Na mysli mu vyvstaly obrazy urlockých jatek, kde se lidské bytosti filetovaly jako pstruzi, kde se z břišních dutin systematicky vyjímaly ty nejlahodnější části a kde se podřezávala hrdla a nemilosrdně vyprazdňovala do rozpálených kotlů. *Děložní chléb*, přeríkával si v duchu. *Střevní rolky.* Opravdu mohlo existovat takové společenství? Opravdu mohla duchovní víra někoho přimět, aby *pekl novorozeňata*? „Paní Eberleová,“ nadechl se, když ze sebe mlhu setřásl. „Až přijede ten manažer, myslím, že byste ho mohla těchto kulinářských podrobností ušetřit. Bude chtít vědět,

jen pramálo písemných památek, v tom málu, co po nich zbylo, je toto všechno jasně zdokumentováno.“

„Takže čarodějnice, říkáte? Chcete mi říct, že Ur-loky vládly tisíc let určitému území proto, že muže zaklínaly?“

„To netvrdím já sama. Přečtete si ty archiválie. Podle dochovaných písemností Ur-loky rituálně vyzývaly objekt své víry, aby je v boji proti nepřítelům obdařil určitou mocí. Ale na tom sotva záleží. Já v okultismus nevěřím, pane profesore. Ale věřím, že je důležité studovat funkci urlockého společenství coby sociálního útvaru. Musíte ovšem připustit, že míváme tendenci rychle se vysmát věcem, které neumíme objektivně nebo vědecky vysvětlit...“

Fredrick během tohoto vysvětlování přestal její slova plně vnímat. V hlavě mu její tirádu začal velice zvolna vytěšňovat jistý obraz. Viděl vesničany v hrůze prchající před hromobitím kopyt, snášejíci se stí-

úleku, výjev vyprchával a zvolna ho nahrazovaly trpytivé oči a úsměv Eberleové.

„Co se s nimi stalo?“ zeptal se. Aby se vzpamatoval, napil se čaje. Ten mezitím vychladl.

„To s jistotou nikdo neví. Podobně jako Mayoové a lid Tai'tk i Ur-loky podle všeho zmizely během specifického časového úseku. Nemáme důkazy, které by podporovaly teorii o případném vojenském podmanění nebo genocidě. Stejně nepravděpodobný je hladomor nebo nějaká epidemie. Já sama bych na základě nomenklatury jejich náboženství tipovala, že nejspíš zmizely v důsledku předem promyšleného populačního rozptýlení.“

„Co vás k takové myšlence vede?“ „Jednoduché konotativní posouzení jejich náboženské praxe. Každý aspekt urlocké kultury je důkladně zaznamenán ve starořímských archiváliích. Ur-loky, podobně jako druidové a hinduisté, praktikovaly náboženství, které mělo *ascendentní* povahu. Tělesný život vnímaly jako proces duchovního očisťování. Je více než pravděpodobné, že usoudily, že dosáhly dostatečně vysoké duchovní úrovně čistoty, pročež se rozptýlily mezi okolní obyvatelstvo tak, jak jim to nařizoval objekt jejich víry.“

Fredrickovu tvář křivila nechápavost. *Objekt jejich víry.* Pokud se nepletl, Eberleová toto sousloví už několikrát použila. Sice se jí ptát nechtěl, ale neudržel se: „Co přesně bylo tím objektem jejich víry?“

„Podle starých Římanů mu říkaly Ardat-Lil, ačkoliv podobné nebo dokonce identické božstvo uctíval bezpočet dalších náboženských systémů. Zamyslete se nad odvozeninami ze střední nebo staré angličtiny: *loc* ve slově Ur-loc a *Lil* ve slově Ardat-Lil. Vzniká tak *liloc*, což lze přibližně přeložit jako *smilný duch*.“

Profesor Fredrick tomu stále nerozuměl. Eberleová se na skládací židli významně opřela. Pak se sotva postřehnutelně pousmála. „Ardat-Lil byla sukuba.“

Z anglického originálu **Succubi** (Necro Publications, Sanford 2000) přeložil **Milan Žáček**. České vydání knihy připravuje nakladatelství Carcosa.



Ilustrace Zuzana Blašíková

podávala na pšeničných plackách. Bylo to něco na způsob dnešní paštyky na opečeném toustu. Z obřadních pokrmů – vyhrazených pro nejvýše postavené kněžky – neblaze proslul „děložní chléb“. Lidské dělohy se nadívaly mletou pšenicí a kvasnicemi a pekly v kamenných pecích. Místo šťávy se pak chléb často poléval mužským semenem.“

Děložní chléb, zopakoval si Fredrick s nelíčeným odporem.

„Nad ohněm se rožnily marinované vaječníky. Z plic se vyrábělo pyrě, to se pečlivě smíchávalo s lesními malinami a vařilo jako anglický pudink. Jazyky, rty a obličejové svaly se mlely, kořenily, balily do lidské kůže a nakonec se do křupava smažily v oleji. Nejslavnějším obřadním pokrmem z urlocké dílny byl *entrillus-brok*, což znamená „střevní rolka“: sekaná střeva balená do lotosových listů a vařená v páře z vřící krve.“

Fredrick zesinal a neschopen slova na ni třeštil oči. V ústech měl sucho jako na poušti, a Eberleová pokračovala ve svém přehnaně detailním líčení pradávnej kuchyně.

„Pokud jde o ty kotle, pod těmi se zatápělo, až to v nich burácivě vřelo. Do kolotající krve

proč jsou Ur-loky důležité z archeologického hlediska. Co mu řeknete?“

„Pravdu,“ odpověděla Eberleová. „Urlocké společnosti dominovaly ženy. Ty na mužské plémě pohlížely jako na nutné zlo. Když některá z Ur-lok přivedla na svět mužského potomka, toto dítě bylo okamžitě obětováno objektu jejich víry. Urlocké velitelky útočily na cizí osady oddíly tvořenými výhradně mužskými otroky z předchozích dobyvačných tažení.“

„Tomu je trochu těžké uvěřit.“

„Možná tomu jen věřit nechcete. Nechcete jen uvěřit tomu, že ženy existovaly jako společenská skupina nadřazená mužům, třebaže v dějinách by se takových příkladů našla celá řada.“

Vážně? Fredrick si to nemyslel. „A jak to prováděly? Jak dokázala skupina odpadlických amazonek zotročit celá mužská společenství?“

„To je legitimní otázka, pane profesore,“ připustila. „Bohužel na ni neexistuje žádná jednoznačná odpověď. Jak už jsem uvedla, Ur-loky byly čarodějnice. Okultními odkazy na jejich společenství překypují starořímské archiválie, a i když Keltové po sobě zanechali

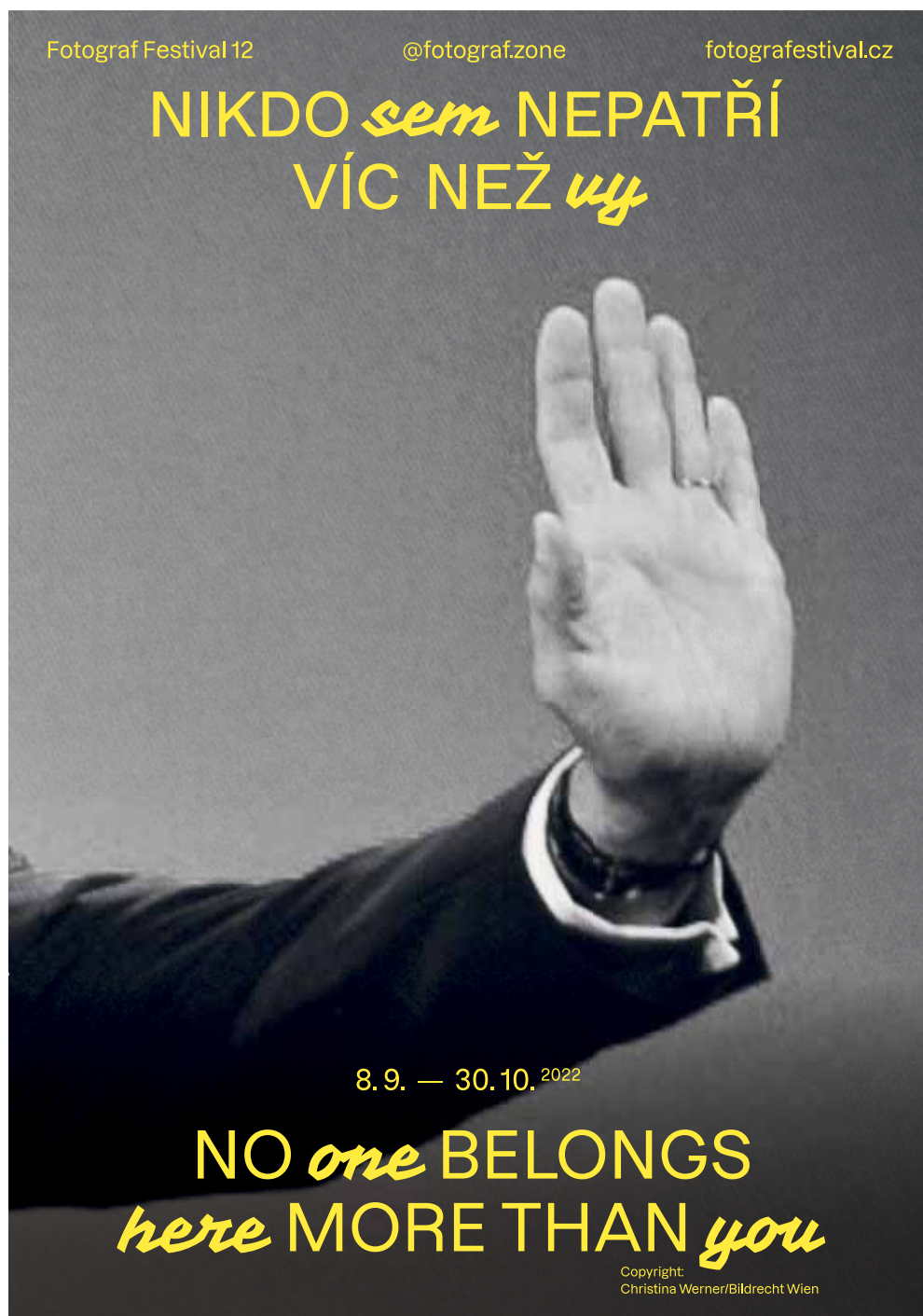
ny a výhružně pozdvíženými meči a válečnými sekerami. Viděl masakry nevinných lidí, trupy bez odtatých končetin, které zůstávaly ležet v prachu zvířeném odbíhajícími koňmi. Viděl mohutné blyštící se čepele, které se na pozadí zapalovaných příbytků zaklesávaly do nahodile vybíraných těl. Viděl ženy stínající hlavy. Viděl nemluvnata vytrháváná z náručí ječících matek. Krásné silné ženy s mrštnými těly ve válečném oděni uprostřed těchto hrůz seskakovaly z koní, až jim dlouhé tmavé vlasy vlály jako hřívy. Hlavy odtáté z mrtvol dosud se cukajících v prachu pak shazovaly do kouřících jam. Všude prýštila krev. Vzduchem se nesl ohlušující řev. Nádherné Ur-loky poroučely otrokům s prázdným výrazem v očích, aby umírající i mrtvé rychle vykuchávali. A v tomto otřesně jasném výjevu profesor Fredrick zahlédl tvář jednoho z oněch nuzných služebníků.

Byla to jeho vlastní tvář.

„... a jak politováníhodné jsou sklony naší přemoudřelosti přehlížet všechno esoterické a záhadné.“

Fredrick opět přicházel k vědomí. Jeho staré srdce se zklidňovalo jako po nenadálém

Edward Lee (nar. 1957) je americký spisovatel. Napsal kolem čtyř desítek knih patřících převážně do extrémního hororu. V češtině vyšel jeho román Tramvaj č. 1852 (2009, česky 2019), pojatý jako pornografická pocta osobnosti H. P. Lovecrafta. Román Sukuby patří k jeho raným textům, kterými se jako autor etabloval. Poprvé vyšel v roce 1992 ve zkráceném vydání, z něhož byly vynechány nejdrastičtější pasáže. Kompletní text vydalo až v roce 2000 undergroundové vydavatelství Necro Publications. Tehdy byl poprvé otištěn i Prolog, který předkládáme v této ukázce.



**Ve věci umění Matter of Art
Biennale 2022**

**21.7.–23.10.2022
Praha Prague**

**@biennale.matterof.art
www.matterof.art**

MATTER OF ART

tranzit.cz

**Ve věci umění
Matter of Art**

G HMP
Galerie hlavního města Prahy
Prague City Gallery

ERSTE
Stiftung

**Iceland
Liechtenstein
Norway grants**

**PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA**

**MINISTERSTVO
KULTURY**

• Visegrad Fund

Státní fond kultury ČR

EUNIC
EU National Institutes
for Culture

GOETHE-INSTITUT

**CZECH CENTRES
ČESKÁ CENTRA**

**INSTITUT
FRANÇAIS**
Prague

**Městská
část
Praha 10**

avů

**VŠEOBECNÁ FAKULTNÍ
NEMOCNICE V PRAZE**

MMUSIC

Pořádá tranzit.cz ve spolupráci s Galeríí hl. m. Prahy

Meze dobra v říši zla

K úmrtí Michaila Gorbačova

Úmrtí prvního – a zároveň posledního – prezidenta Sovětského svazu Michaila Gorbačova svádí mnohé komentátory k myšlenkovým zkratkám a k vykreslování jeho osobnosti v přehnaně pozitivním světle. I když se Gorbačov zasadil o ukončení studené války, nesmíme přehlížet sporné aspekty jeho politiky.

OLGA PAVLOVA

Michail Gorbačov stál v čele Sovětského svazu v rozmezí let 1985 a 1991. Za tu dobu se odehrála řada významných historických událostí: od havárie v jaderné elektrárně v Černobylu po rozpad největšího eurasijského státu. Na západ od hranic bývalé „říše zla“ se Gorbačov jeví především jako kladný hrdina, který zahájil perestrojku a ukončil studenou válku, v Rusku však stále platí za kontroverzní postavu a bývá nazírán jako až příliš slabý generální tajemník Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS). Poslední dvacetiletí, kdy se začal vracet imperiální velkoruský mýtus, jméno jednoho z nejrespektovanějších sovětských politiků druhé poloviny 20. století získalo v Rusku dokonce pachutí nepřítele státu.

Incidenty a represe

Od začátku války na Ukrajině je zcela zřejmé, že newspeak sovětské éry nezmizel. Invazi se opět říká „speciální operace“ a vyvražďování civilistů „bratrská pomoc“, k níž údajně dochází v rámci „denacifikace“ Ukrajiny. V Gorbačovově éře užívání tohoto slovníku sice zesláblo, ale rozhodně úplně nezmizelo. Například v roce 1986, kdy došlo k havárii černobylské jaderné elektrárny na severu Ukrajiny, sovětská média a oficiální orgány v čele s generálním tajemníkem zamlčovaly

a bagatelizovaly důsledky katastrofy, jíž se tehdy eufemisticky říkávalo „incident“.

Podobně pochybné bylo jednání sovětského vedení během etnického konfliktu v Náhorním Karabachu v letech 1988–1989, tehdy autonomní ázerbájdžánské oblasti, jenž vyústil v demonstrace požadující nezávislost Ázerbájdžánu na Sovětském svazu. Následovalo vyhlášení výjimečného stavu a 20. ledna 1988 vstoupila sovětská vojska do ázerbájdžánské metropole. Hlavní záminkou bylo potlačení nepokojů (které ovšem v té době už povětšinou utichaly) a o život tehdy stejně přišlo na 170 lidí. Především ale pozdější zkoumání tehdejších událostí ukázalo, že se tato akce plánovala dlouho dopředu.

Další násilné potlačování opozice následovalo v roce 1989 v Tbilisi – také zde byly oběti na životech. Realita rozpadající se říše sice donutila na konci téhož roku Gorbačova podepsat rezoluci odsuzující použití síly proti účastníkům dubnové demonstrace, ale nést odpovědnost za její rozehnání odmítl s odůvodněním, že se o tragédii dozvěděl až zpětně. Vlna represálií se následně rozšířila i do Lotyšska, které v roce 1990 vyhlásilo nezávislost a sestavilo vlastní vládu. V lednu následujícího roku se v Rize policisté podřízení ministerstvu vnitra SSSR a potom i sovětská armáda neúspěšně pokusili znovunastolit vládu Moskvy. Pouliční boje trvaly tři dny a skončily Gorbačovovým odsouzením vystoupení Lotyšska ze Sovětského svazu.

Pragmatické tahy

Gorbačov se samozřejmě zásadně lišil od předchozích „chodících mrtvol“ sovětské politické elity – na tehdejší poměry byl nejen mladý, ale i charismatický. Jeho vnitřní politika však navazovala na jednání jeho předchůdců, a výjimkou nebylo ani zamlčování, zastrašování a popírání předchozích rozhodnutí.

Poté, co získal Nobelovu cenu za mír a odešel z aktivní politiky do důchodu, působil Gorbačov jako komentátor společenských změn.



Některá vyjádření Michaila Gorbačova jako by uvízla v minulém století. Foto Dmitrij Aleškovskij (CC BY-SA 2.0)

Některá jeho vyjádření přitom jako by uvízla v minulém století. Připomeňme, že zpočátku podporoval Vladimira Putina. Částečný obrat nastal v roce 2008, když v rozhovoru pro New York Times kritizoval volební systém v Rusku. Následovalo znepokojení nad stagnující demokratizací společnosti a především nad Putinovým dosazováním kamarádů z mokré čtvrti do nejvyšších politických funkcí. Navzdory těmto kritickým komentářům nicméně Gorbačov v květnu 2016 podpořil anexi Krymu, a dokonce se v rozhovorech chlubil, že by na místě současného ruského prezidenta udělal totéž.

Především výčet sice v porovnání se zvěrstvy, jichž se dopouštěli předchozí sovětsští vůdci či následující ruští prezidenti, obsahuje v zásadě běžné utilitární a pragmatické politické tahy, to však neznamená, že bychom je měli akceptovat či přehlížet. Mohlo by se pak lehce stát, že z piety vytvoříme portrét věčně usměvavého „Gorbiho“. Gorbačov přinesl střední a východní Evropě vytouženou svobodu, avšak vlastní zemi držel zkrátka. Není proto divu, že se vedení chopili noví diktátoři, kteří pozornost světa bohužel upoutali opět násilím a terorem.

Autorka je komparatistka.

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

CIPER

V minulém latinskoamerickém Par avionu (viz A2 č. 11/2022) jste se mohli dočíst, že v Chile klesá jak popularita nového levicového prezidenta Gabriela Borice, tak podpora nově navržené progresivní ústavy – už podle jarních průzkumů by k jejímu schválení v plebiscitu nedošlo. Tento scénář se potvrdil v neděli 4. září, kdy Chilané a Chilanky dokument připravený demokraticky zvoleným ústavodárným shromážděním jasnou většinou odmítli: pro novou ústavu hlasovalo v referendu 38 procent voličů, proti bylo 62 procent. **V platnosti tak zůstává ústava z roku 1980, která je poplatná Pinochetově diktatuře a blokuje výraznější sociální změny.** Zatímco články typu „Tři klíčové důvody, proč vyhrálo „ne““ se v médiích začaly objevovat okamžitě, mladý sociolog Nicolás Tobar Jorquera publikoval svou analýzu na původně investigativní webu **CIPER Chile** s odstupem dvou dní. Chyby levicových segmentů chilské společnosti nechává stranou a ptá se, co výsledek vyjadřuje. Své teze shrnuje do tří bodů: 1. Odmítnutí ústavy neznamená

konzervativní obrat nebo obhajobu současných poměrů, ale spíš nespokojenost s politickým systémem jako takovým. 2. Zvítězila anomie – tedy neschopnost společnosti nastolit řád na základě minima bodů, na nichž by se shodla. 3. Potvrzuje se fragmentace společnosti a nezpůsobilost politiků být ve spojení s lidem. K prvnímu bodu Jorquera dodává, že oslavy odpůrců nové ústavy se neodehrávaly na centrálních náměstích, ale především v bohatých východních čtvrtích Santiaga, tradičních baštách pravice. Proti ústavě se sice v povinném hlasování vyslovilo téměř osm milionů lidí ze všech koutů země, výsledek však nepovažovali ani tak za vítězství, jako za úlevu. To, že ani inkluzivní a participativní ústavodárný proces, spuštěný po „sociálním výbuchu“ z roku 2019, nedokázal zemi zbavit hlavního reliktu pinochetismu, je pochopitelně hořká lekce: zdá se, že „politický systém zkrátka nedokáže udávat tón sociálních změn“. Což ovšem platí nejen pro Chile.

EL DEBATE

„Jsem si jistý, že se papeži reggaeton líbí,“ cituje v textu z 2. září španělský katolický webový deník **El Debate** (navazující na významné meziválečné noviny téhož jména) hudebníka J Balvina. Slavný kolumbijský rapper, zpěvák a producent se o den dříve účastnil summitu Primer Vitae ve Vatikánu, kde se pětadvacet umělců z různých částí světa setkal s papežem Františkem. J Balvin, který je občas označován za „krále reggaetonu“

(hudebního stylu původem z Portorika, který si získal celosvětovou popularitu), na vysvětlenou dodal, že „když má papež rád fotbal, určitě má rád i reggaeton“. S římským biskupem si prý rozuměli, a proto mu chce poslat své album. „Jste kazatelé krásy!“ řekl papež shromážděným umělcům, mezi nimiž byl i britský hudebník Marcus Mumford, mexický herec Eduardo Verástegui nebo americká herečka Patricia Heaton, a zeptal se jich, „jak mohou umělci přispět k tomu, aby bylo ve světě víc krásy, a jak se v něm mohou angažovat“. **Podle J Balvina je argentinský jezuita „nejvíc cool papež, protože si na nic nehraje“.** Jiná média se zase rozepsala o tom, jak si J Balvin pořídil s hlavou katolické církve selfie. Otázkou je, který z mužů na fotce má vlastně větší publikum – J Balvina totiž v pozici nejstreamovanějšího hudebníka na světě teprve nedávno vystřídal Bad Bunny a jen na YouTube má jeho neznámější skladba Mi Gente přes tři miliardy zhlédnutí.

LA RAZÓN

Ještě před šesti lety se zdálo, že vztahy Kuby a Spojených států směřují k normalizaci. Cesta prezidenta Baracka Obamy do Havany v březnu 2016 byla první návštěvou hlavy USA v ostrovní republice po mnoha dekádách. Symbolem probíhajícího uvolnění se stal koncert Rolling Stones, jehož termín byl kvůli Obamově návštěvě posunut a na nějž přišlo kolem půl milionu Kubánců. Nástup Donalda Trumpa nicméně znamenal konec sblížování. „Bylo to jako přestávka

mezi dvěma školními hodinami,“ říká o tomto krátkém období kubánský spisovatel Leonardo Padura v rozhovoru pro konzervativní španělský deník **La Razón** ze 7. září. Právě do zmiňovaného období zasadil většinu děje svého nejnovějšího románu *Personas decentes* (Slušní lidé), který vyšel 31. srpna v barcelonském nakladatelství Tusquets, součástí mediálního molochu Grupo Planeta. Protagonistou je i tentokrát detektiv Mario Conde, spisovatelovo alter ego, pátrající po vrahovi starého stranického funkcionáře, jenž se podílel mimo jiné na represích proti spisovatelům. Druhá dějová linie se odehrává o sto let dříve a točí se kolem reálné postavy Alberta Yariniho, předního havanského pasáka s politickými ambicemi. Padura jako jeden z nemnoha slavných kubánských autorů žije celý život v Havaně a pravicový deník se ho pochopitelně zeptal, zda se jako spisovatel cítí svobodný. **„Jako tvůrce svobodný jsem, píšu si, co chci. Když to dopíšu, zmáčknu enter a rukopis putuje k mému nakladateli v Barceloně. Na Kubě žádným cenzurním filtrem neprocházím,“** říká Padura, který je kritický jak ke kubánské vládě, tak k přístupu USA: represivní politiku Donalda Trumpa vůči Kubě podle něj nepocítil režim, ale spíš běžní Kubánci a jejich příbuzní ve Spojených státech. Zároveň je Padura držitelem kubánské Státní ceny za literaturu (2012) a dnes patří k nejpřekládanějším ostrovním autorům. Podle jeho detektivní tetralogie natočil Netflix seriál *Four Seasons in Havana* (Čtyři roční období v Havaně, 2016). V češtině dosud žádná jeho kniha nevyšla.

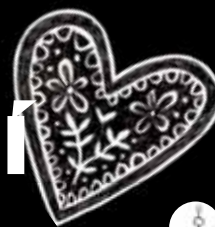
literární procházky A2

24. září 2022

14—18:00



Literární



Pardubice

čtvrtá:

s Janem Kolářem
a Blankou
Činátlovou



Více informací

a vstupenky

na www.eshop.advojka.cz

Podpořilo:

MINISTERSTVO
KULTURY

CENA VÁCLAVA BURIANA OLOMOUC 2022

muo

7. ROČNÍK

NOMINACE NA CENU ZA POEZII

Anna Adamowicz / PL**Christian Filips** / DE**Maryja Martysevič** / BY**Dominika Moravčíková** / SK**Tim Postovit** / CZ

Muzeum moderního umění / Besední sál

28 09 2022 / 14:30 — 18:00

Současná poezie mezi Labem a Dněprem

LAUREÁT CENY ZA KULTURNÍ PŘÍNOS
KE STŘEDOEVRPSKÉMU DIALOGU**Martin M. Šimečka**POŘÁDÁ Výbor pro Cenu Václava Buriana
a Muzeum umění Olomouc

PARTNEŘI

MINISTERSTVO
KULTURY

Olomoucký kraj



OLOMOUC

Olomouc
Český rozhlasUniverzita Palackého
v Olomoucihost
literární
měsíčníkÖSTERREICH
ZENTRUM OLOMOUC
RAKOUSKÉ CENTRUM
UNIVERZITY PALACKÉHOwww.cvbo.czPOLSKÝ
INSTITUT
PRAHALISTY
doménovník
pro kulturu a dialog

tvar



A2

kulturní týdeník

iLiteratura.cz

Kde je zakopán pes?

Potíže s našimi Němci

Stálá expozice Naši Němci / Unsere Deutschen v Muzeu města Ústí nad Labem patří k tomu nejlepšímu, co české výstavnictví v současnosti nabízí. Zároveň se i na ní dají ukázat limity narativu, v němž se projevují rezidua metodologického nacionalismu a který pomíjí některé souvislosti historických událostí.

FILIP HERZA



Nápaditě koncipovaná architektura výstavy Naši Němci probouzí v návštěvníkovi zvědavost. Foto Collegium Bohemicum

„Wo liegt der Hund begraben?“ chtělo by se zeptat při pohledu na prázdné výstavní sály expozice *Naši Němci* v ústeckém městském muzeu. Jistě, letní měsíce návštěvám muzeí zrovna nepřejí, přesto je namístě otázka, proč po dlouho očekávané expozici věnované českým Němcům nakonec takříkajíc neštěkne pes. Ačkoli – zcela bez štekání se otevření výstavy koncem loňského roku neobešlo. Konfrontace mezi současnými a minulými členy realizačního týmu v březnovém Salonu Práva naopak ukázala, jak je obdobný projekt obtížné realizovat. To je ale velká škoda. A nemyslím přitom jen na neutěšené podmínky a mezilidské vztahy ve zdejšímu muzejnictví. Škoda je to především proto, že výstava určitě stojí za návštěvu. Jak poznamenala v zatím jediné relevantní recenzi (pro březnové číslo Art & Antiques) Anna Kolářová, ústecká expozice více než ob stojí i ve srovnání s – rovněž nedávno otevřeným – mnichovským Muzeem sudetských Němců (Sudetendeutsches Museum), a především výstavní architektura je na zdejší poměry novátorská. V čem je tedy problém?

Nedostatek zájmu je pochopitelně zapříčiněn zásadní opožděností ústecké expozice. Jestliže takzvané vyrovnávání se s otázkou odsunu zdejšího německy hovořícího obyvatelstva po druhé světové válce tvořilo jedno z výrazných ohnisek politik paměti devadesátých a nultých let, naposledy vydatně rozfoukávané během prezidentské volby v roce 2012, dnes jde v zásadě o uzavřenou kapitolu. Svědčí o tom ostatně i bezproblémové přijetí nedávných ztvárnění tématu v populárním představení *Dechovka* (2016) skupiny Vosto5 a ve filmu Bohdana Slámy *Krajina ve stínu* (2020). S ohledem na postupné utváření konsenzu a dohasínání válečných ohňů uplynulých dekád bylo pochopitelně pro ústecký projekt o to náročnější přilákat pozornost veřejnosti. Na druhou stranu dlouhodobá finanční podpora – byť jistě ne ideální – a odborné zázemí autorského týmu vytvořily přinejmenším příležitost nasvítit problematiku v širších souvislostech a posunout diskusi o „našich Němcích“ zase o něco dál.

Probudit zvědavost

Kritici ústeckého projektu často připomínají, že stálá expozice ještě několik měsíců po svém otevření postrádá popisky k jednotlivým exponátům. Mají pravdu. Ještě v červenci působila rozsáhlá výstava jaksi nedokončeně. Chybějící popisky nicméně nejsou hlavní problém. Spíš naopak. Anna Kolářová se ve své recenzi pochvalně zmiňuje o výstavní

scénografii z dílny studia Projektil Architekti, která je skutečně originální a velmi zručně pracuje s pozorností publika. Nejde přitom primárně o (často přeceňované a nadužívané) projekce a interaktivní prvky, ale o nápaditě koncipovanou architekturu, která vede diváky expozicí, a především probouzí jejich zvědavost. Nejlépe se to přitom paradoxně daří právě tam, kde chybějí popisky a na místo deskripce se nabízí příležitost ke zkoumání a samostatné interpretaci vystavených předmětů a instalací.

Ukázkově se to podařilo například v části Modernizace z moci úřední, věnované josefinským reformám osvícenskému absolutismu. Vystavené historické mapy visí nejen na zdech, ale v detailu je možné si je prohlížet také v kartotéce, která tvoří jeden z ústředních prvků výstavní místnosti. Vedle osvícenského vyměňování a pořádání světa je ústředním motivem také vztah disciplinace a vzdělávání, což symbolizuje nejen školní lavice, ale také instalace s preparovanou srnkou, u jejíž nohou spočívá rákoska. Vtipná a výstižná zkratka, která má potenciál vyvolávat další otázky, a tedy příležitost k učení, kterou jistě ocení nejen školní skupiny. Obdobně zdařilá je expozice Rozdělení národností. Příslušná místnost je předělena barikádou z knih, která poukazuje nejen na revoluční rok 1848, ale také na zásadní úlohu knih a intelektuálů v dějinách středoevropského nacionalismu.

Knihy hrají důležitou úlohu i v následující výstavní části, nazvané Zrod veřejného života. Právě zde se ale ukazují limity celé expozice. Zatímco v předchozí sekci se s knihami pracuje konceptuálně, zde jsou knihy opět pouze exponáty, které se popisují, navíc bez reference k předchozím tématům. Nekoncepčně působí také hologram ženy hrající na spinet, podle ředitele muzea Jana Koury jedna z největších atrakcí celé expozice. Obdobný hologram by jistě bylo možné zapojit do výkladu o zrodu nacionalismu, ve stávající podobě nicméně vyznívá nadbytečně a pouze na efekt. Obdobně nevyrovnaně působí i zbytek expozice. Někdy se velmi podrobně popisuje (Zbožnost), jinde převažuje více či méně zdařilý koncept (Formy moderního života), několikrát jde pouze o efektní výstavní předměty (Od dílny k průmyslu, Arény veřejného života).

Co výstava neříká?

Výstava je sympatická svou snahou zachytit soužití různých národnostních skupin na území českých zemí v širším záběru od raného středověku po 20. století; neomezuje se

tedy pouze na klasické milníky národně pojímaných dějin, události druhé světové války a následný odsun německy hovořícího obyvatelstva. Pokud však Koura zdůrazňuje, že výstava „nic nezamlčuje“, měli bychom si všimnout také toho, co neříká. Absentuje přitom bohužel často to nejdůležitější – souvislosti, díky nimž teprve můžeme porozumět sledu dějinných událostí. Expozice o krajině pohraničí (Kde domov můj) je například odtržena od kapitoly o budování průmyslu. Jinak velmi zdařilá sekce věnovaná folkloru (Jiný kraj, jiný kraj) zase opomíjí jeho zásadní ideologickou úlohu v dějinách nacionalismu. V industriální sekci, která se věnuje takřka výhradně slavným regionálním značkám, zase chybí potřebný exkurs do sociálních dějin, který by umožnil lépe porozumět úspěchu národněsocialistické agitace mezi místním obyvatelstvem. A zcela zásadním limitem porozumění událostem 19. a 20. století jsou konečně rezidua metodologického nacionalismu. Výstava, která chce představit „propojené dějiny“ Čechů, Němců, Židů a dalších skupin, tak místy reprodukuje osvědčený nacionální narativ o „stýkání a potýkání“, případně není nestranná v posuzování pozitivně konotovaného českého vlastnictví a negativně pojiňmaného německého nacionalismu.

K jádru pudla

Rozsáhlé výstavě by jistě prospěly drobné úpravy, možná i redukce obsahu. Zda bude možné do její podoby zasahovat, není ovšem – vzhledem k nadcházející době úspor a „utahování opasků“ – zdaleka jisté, byť Koura zdůraznil, že by rád výstavu průběžně obměňoval. Každopádně stále platí, že ústecká expozice patří k tomu nejlepšímu z domácího výstavnictví. Nezbyvá než se dále snažit, aby se postupně podařilo integrovat dějiny „našich Němců“ také do narativu, který nabízejí centrální paměťové instituce, především Národní muzeum, kde je v tomto ohledu situace tristní. Mezitím zajedte do Ústí. A když už budete v městském muzeu, zastavte se také na výstavě Flaška (do února 2023) o výrobě lahví a obalového skla v místní Österreichische Glashütten-Gesellschaft, svého času největší sklárně v Předlitavsku. Výstava v mnohém doplní to, co se o „našich Němcích“ dozvíte o patro výš, a zavede vás až k příslovečnému „jádro pudla“.

Autor je výzkumný pracovník Etnologického ústavu AV ČR.

Naši Němci / Unsere Deutschen. Muzeum města Ústí nad Labem, stálá expozice otevřena 18. 11. 2021.

PLATO

OPTIMALIZOVANÉ

B A J K Y

O

dobrém životě

ETEL ADNAN
 YALDA AFSAH
 KRYSTIAN TRUTH CZAPLICKI
 OSKAR DAWICKI
 HABIMA FUCHS
 LARS TCF HOLDHUS & MARTIN KOHOUT
 AGATA INGARDEN
 SEBASTIAN JEFFORD
 CHRISTELLE KAHLA
 ÖZGÜR KAR
 PAVLA MALINOVÁ
 ZDENEK SEYDL
 FRANCISZKA THEMERSON
 JANA ŽELIBSKÁ

KURÁTORKY A KURÁTOR:
 DANIELA & LINDA DOSTÁLKOVY
 MAREK POKORNÝ

22. 9. 2022 – 1. 1. 2023
 ZAHÁJENÍ VÝSTAVY: 21. 9. 2022 V 18 HODIN
 PRVNÍ VÝSTAVA V NOVÉM SÍDLE

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



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

Změnit nespravedlivou přírodu

Hackování feminismu a kolektiv Laboria Cuboniks

(Xeno)feministická čítanka, kterou sestavili Vít Bohal a Elisabet Kovačeva, přináší soubor textů spjatých s umělecko-filosofickým manifestem kolektivu Laboria Cuboniks. Kromě přístupů, jež se snaží myšlenky původní koncepce rozvíjet, v knize najdeme i příspěvky ke xenofeminismu kritické.

JAN ŠŮSA

Jak v době překotného rozvoje informačních technologií, nevidaných politických krizí a nových forem virtuálního aktivismu vnímat stanovisko Audre Lorde vyjádřené v názvu jejího eseje Pánovy nástroje nikdy nezboří jeho vlastní dům? Technopozitivní koncepce xenofeminismu na otázku po možnostech využití „pánových nástrojů“ odpovídá značně optimisticky. Směr myšlení, který působí rozpaky všem, kdo se snaží feminismus prezentovat v co nejméně kontroverzní formě, nyní českému publiku přibližuje *(Xeno)feministická čítanka*, sestavená a přeložená Vitem Bohalem a Elisabet Kovačevou.

Důvěra v rozum

Bohal a Kovačeva si dali nesnadný cíl, jelikož xenofeministické texty bývají psané úmyslně komplikovaným, hutným, někdy až esoterickým stylem. Výběr sedmi textů má představit myšlenkový proud na pomezí aktivismu, teorie a umění, který se od vydání *The Xenofeminist Manifesto* (Xenofeministický manifest, 2015) rozvinul mnoha směry. Nejvíce se prosadil v umělecké oblasti, také ale bývá označován za jeden z nejvýraznějších příspěvků k feministickým debatám minulé dekády. Editorské duo v krátkém úvodu přibližuje okolnosti vydání manifestu, jeho

kritiku – ke snahám o „zpomalení“, obrátům k lokálním komunitám a udržitelnému rozvoji. Stejně tak odmítá postmoderní politiku identit. Tu v manifestu označuje za „puritánskou politiku ponižování, která fetišizuje útlak, jako by byl jakýmsi požehnáním, a která moralistním bésněním zatemňuje každou diskusi“. Odpovědí na dnešní bezradnost má být důsledný racionalismus, akceleracionismus a radikální podpora „genderového abolicionismu“ (nikoli genderové diversity, již podporují i mnohé nadnárodní korporace). V tom má xenofeminismus blízko k „anti-manifestu“ genderového nihilismu americké filosofky Alyson Escalante, která gender považuje za kategorii, jež nemá být zmnožena ani zrovnoprávněna, ale co nejdříve opuštěna, stejně jako byly opuštěny fyzikální koncepce 19. století.

Chvála odcizení

Asi nekontroverznější je však pozitivní vnímání odcizení jako osvobozujícího činitele, s nímž je spojena radostná oslava možností technologie a amatérských intervencí, které Helene Hester v knize *Xenofeminism* (Xenofeminismus, 2018) popsala na příkladu svépomocných feministických kolektivů sedmdesátých let v USA popularizujících extraktor

k překonání lidstva umělou inteligencí. Landův pozdější příklon k neoreakcionářství, rasismu a „temnému osvěcenství“ ovšem bývá důvodem pro odmítání jak jeho myšlení, tak na něj navazujících koncepcí, jako je právě xenofeminismus, s nímž sdílí odmítání přirozenosti a všech forem naturalismu. Hester tuto tendenci výstižně shrnuje: „Biologie netvoří osud, protože *samotnou biologii* je možné technologicky transformovat.“

Hester je v čítance představena textem, v němž tuto „prométheovskou“ tendenci kritizuje, když racionalismus spojuje s feministickým pojetím péče, která úzce souvisí s rovnoprávným využitím technologií. Luciana Parisi, někdejší členka CCRU, pak shrnuje širší filosofické pozadí tohoto projektu a poukazuje na inspirace feministickou teorií. Letos zesnulá Diann Bauer obecná témata xenofeminismu propojuje s praktickými otázkami svobody, krizí bydlení, vztahem ke zvířatům nebo environmentální problematikou. Amy Ireland zase analyzuje téma „cizosti“ ve sci-fi tvorbě bratrů Strugackých, Jeffa Vandermeera a v jejich filmových adaptacích. Pro zběžné obeznámení se s koncepcí xenofeminismu jsou však v čítance zásadní dva poslední, silně kritické texty Annie Goh a Jules Joanne Gleeson, které upozorňují na problematické aspekty, jako je odmítání progresivismu, kritika interseksionalismu, nedostatečná reflexe postkoloniálních privilegií či přílišná abstrakce. Gleeson rozporuplné pocity shrnuje sarkasticky, ale výstižně: „Nejvýraznějším rysem *Xenofeministického manifestu* byla jeho silná stylizace: původní webová stránka se hemžila divoce blikajícím pestrobarevným vizuálním harampádím, jehož úkolem zdánlivě bylo odradit čtenáře od čtení, zatímco zároveň evokovalo nezaměnitelnou estetiku stránek webu 1.0. Text sám na tom nebyl o moc lépe.“

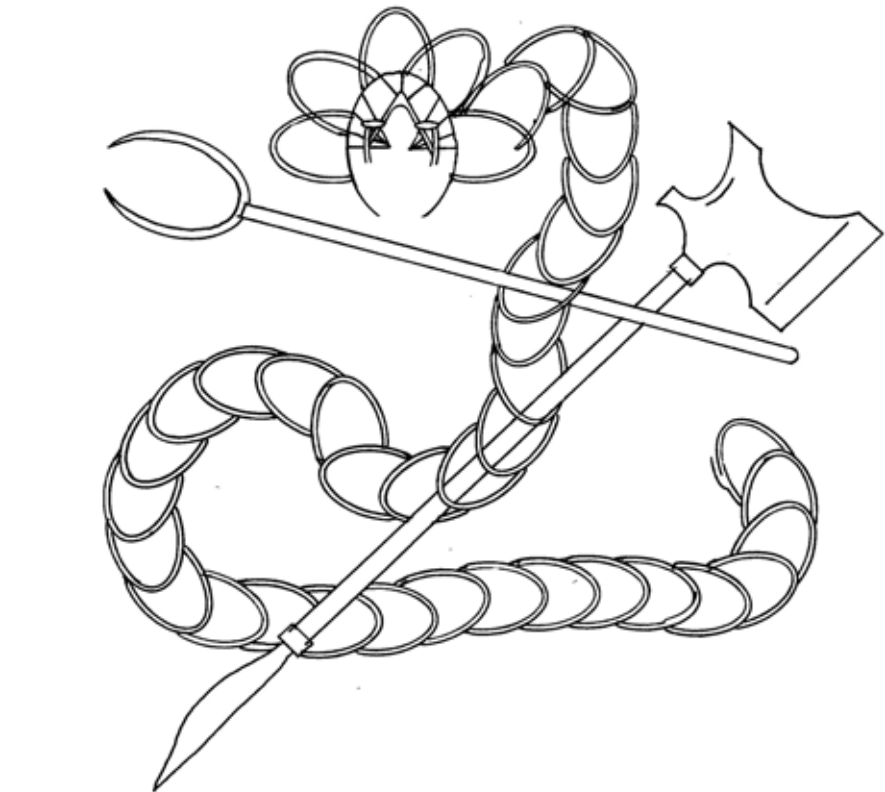
Otevřený experiment

Takový přístup však má nezpochybnitelné kouzlo a poukazuje na vynalézavý, „retro-futuristický“ přístup k využití nejrůznějších feministických tradic, ať už jde o kyberfeminismus devadesátých let, Manifest kyborgů Donny Haraway nebo o teze Shulamith Firestone o souvislosti reprodukční funkce žen s jejich útlakem. Nelze nicméně popřít, že xenofeminismus upřednostňuje hlediska západní Evropy a USA, za což byl autorský kolektiv mnohokrát kritizován. U nás v tomto směru přišla s trefnou reakcí teoretička umění a kurátorka Tereza Stejskalová, která v textu Xenofeminismus podle Šmahelové xenofeministicky orientovaným autorkám vytýká absenci reflexe genderových politik v socialistickém bloku.

Není náhodou, že se xenofeminismus etabloval zejména v umělecké sféře – pro reálnou politiku či akademickou teorii je příliš radikální. Úvahy o automatizaci reprodukce, opuštění heterosexuálního modelu rodiny, kybernetické revoluci v sexualitě a liberalizaci přístupu k hormonální terapii stále patří do interních diskusí progresivistů. Tento avantgardismus ale také odhaluje úskalí spojená s teoretickými tendencemi v současném umění, jež často troskotají na selektivních znalostech dějin myšlení a společenských i přírodních věd či kvůli sklonu povrchně reprodukovat nejrůznější trendy. Ambiciózní, ale také abstraktní vize pak mají také silně ambivalentní vztah k tématům reálné politiky. V tomto ohledu xenofeminismus zůstává nehotovým a otevřeným experimentem.

Autor je filosof a hudební publicista.

Vít Bohal, Elisabet Kovačeva (eds.):
(Xeno)feministická čítanka. Display, Praha 2022,
204 stran.



Kresba Juliána Chomová

ohlasy i nepříliš širokou tuzemskou recepci. Pod samotným manifestem je podepsaný původně anonymní kolektiv Laboria Cuboniks, k němuž se později přihlášily Helen Hester, Amy Ireland, Diann Bauer, Katrina Burc, Lucca Fraser a Patricia Reed.

Autorky svou koncepci vytvořily jako kolektivní, sdílený statek bez autoritativního znění. Inspirovaly se v mnoha různých oblastech – od počítačového hackování a přístupu open source a DIY komunit přes současnou spekulativní a posthumanistickou filosofii (Ray Brassier, Katerina Kolozova, Luciana Parisi, Reza Negarestani, Rosi Braidotti) a radikální feministickou či queer teorii až po matematiku či biologii. Ačkoli takový přístup zavání postmoderním eklekticismem, výsledné poselství je až staromódně modernistické, jelikož předpokládá bezvýhradnou důvěru v rozum. Xenofeminismus prezentuje racionalismus jako jediné východisko ze situace, v níž se ocitá lidstvo ohrožené bezprecedentní ekologickou krizí, reakcionářstvím, ale také bezradností progresivistických strategií. Naopak kriticky se staví – a sám za to sklízí silnou

Del Em. Přístroj umožňoval provádění relativně bezpečné interrupce v domácích podmínkách a hnutí kolem něj přispělo k pozdější legalizaci potratů. Xenofeminismus klade důraz na demokratizaci technologického vědění, a proto spatřuje – podle některých kritických hlasů příliš naivně – potenciál v komunitním sdílení technologií. Emancipační potenciál hackování tkví právě ve spojení softwaru, hardwaru a tělesnosti: hackování se může uplatnit v každodenním životě, virtuálním prostředí počítačových sítí a programů, stejně jako v hormonální terapii, jak ukázali španělský filosof Paul B. Preciado v knize *Testo Junkie* (Feták testosteronu, 2013) nebo umělkyně Mary Maggic v projektu *Open Source Estrogen* (2015–2017).

V pozitivním hodnocení odcizení se xenofeminismus inspiroval akcelerationisticky chápaným marxismem, ale také kontroverzním myslitelem Nickem Landem (viz A2 č. 6/2016), který v devadesátých letech s kolektivem Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) vizionářsky uchopil ne-lidskou stránku rozvoje informačních technologií, který spěje

Od revoluce k diktatuře

Rozklad Bolívarovské republiky



Je otázka, jaký podíl na zhroutil Venezuely měla Chávezova předčasná smrt v roce 2013 a následně i úmrtí Fidela Castra. Foto Cubadebate (CC BY-NC-SA 2.0)

Venezuela se nachází v dlouhodobé ekonomické a sociální krizi, která se vyznačuje dvojvládím s výraznými prvky diktatury. Neutěšený stav kdysi vcelku prosperující latinskoamerické země popisuje kniha Venezuela – rozklad ráje novináře Eduarda Freislera.

PETR MAREŠ

Osud koncepce socialismu 21. století, už je, zdá se, zpečetěn – minimálně v kontextu Latinské Ameriky. Náznorným příkladem je Venezuela. O postupném rozkladu levicové vlády Huga Cháveze a její proměně v mafio-kracii a diktaturu jeho následníka, „tropické-
ho Stalina“ Nicoláse Madura, vypráví v knize *Venezuela – rozklad ráje* novinář Eduard Freisler, který v zemi několik let pobýval a seznámil se jak s oddanými stoupenci „chávismu“, tak s jeho zarytými odpůrci, kteří pro změnu uvěřili liberálně demokratické rétorice Juana Guaidóa, vydatně podporovaného Spojenými státy. Venezuela tak dnes má dva prezidenty a duální parlamenty, což je jistě velký legislativní problém, ale i nebyvalý politický experiment.

Kult osobnosti

Je smutné, že země, která ještě v sedmdesátých a osmdesátých letech platila za demokratickou a prosperující, byť díky jediné exportní surovině, již je ropa, dnes na žebříčku ekonomické prosperity stojí hned vedle Haiti a Hondurasu, států s nejhroší ekonomikou a s největší kriminalitou nejen v latinskoamerickém

geopolitickém regionu. Miliony bezradných lidí odešly do emigrace a většina těch, co zůstali, buď živoří z minima, nebo se stali pašeráky nedostatkového zboží, případně členy pouličních gangů, zatímco ze skupiny osob zcela loajálních k Madurovu režimu vznikla elita s dolarovými konty, nadprůměrnou životní úrovní a zálibou v západním luxusu.

Takový vývoj ovšem Hugo Chávez v roce 1998, kdy se chopil moci a zahájil se svou stranou Hnutí páté republiky (Movimiento quinta república) takzvanou bolívarovskou revolucí, při níž vyzýval k boji proti Spojeným státům a neoliberalismu, zřejmě nezamýšlel. Na počátku jeho vlády ovšem došlo k několika významným reformám, jako bylo znárodnění ropného průmyslu, alfabizace či reforma zdravotnictví, a tyto úspěchy kolem Cháveze vytvořily kult osobnosti, jenž časem vyústil v prezidentovo nerealistické megalomanství. Je těžké určit, jaký podíl na zhroutil venezuelského režimu měla Chávezova předčasná smrt v roce 2013 a následně i úmrtí Fidela Castra o tři roky později. Kubánský režim totiž v rámci exportu revoluce (nebo lépe řečeno diktatury) Cháveze podporoval poskytováním poradců, ale i represivních a indoktrinačních metod konsolidace moci.

Freislerova kniha vypráví o nezáviděníhodných osudech lidí, kteří buď uvěřili Chávezově ideologii, nebo byli jeho režimem perzekvováni. Obě skupiny jsou dnes postiženy krizovou situací – nebyvalým politickým a hospodářským rozkladem, obří inflací a morálním úpadkem někdejší Bolívarovské republiky, jak Chávez nechal zemi přejmenovat z úcty k velkému „El Libertadorovi“ a sjednotiteli kontinentu z 19. století. Ovšem i Simónu Bolívarovi se vývoj událostí vymkl z rukou a on zemřel ve vyhnanství.

Teorie a praxe

Podívejme se blíže na fakta o revoluci, která svého času zamotala hlavu nejednomu západnímu levičákovi. Koncept socialismu 21. století přivedl na svět Heinz Dietrich Steffan, německý politolog působící v Mexiku. Podle jeho představ se levicová politika měla vyvarovat chyb spojených s budováním socialismu ve 20. století a tím mimo jiné prokázat, že dřív socialismus neselhával principiálně, nýbrž kvůli „lidskému faktoru“. Právě to se ale stalo i ve venezuelském případě. Na původních ideálech solidarity, kooperace a jednoty opět vyrostl silně autoritářský populistický režim a nakonec i brutálně represivní diktatura, která se socialismem prorokovaným Karlem Marxem nemá mnoho společného.

Jako by revoluce opět zapomněla na reálné počínání politiků, kteří socialistické postuláty teprve uvádějí v žitou praxi. Socialismus totiž nerealizují dokonale naprogramovaní roboti, ale živí lidé, kteří jsou náchylní ke zneužití moci či státní kasy. Svou roli jistě sehrála i „holandská nemoc“ v podobě soustředění se na jedinou komoditu a „prokletí zdrojů“, tedy fakt, že spouště zemí s velkými surovinovými zásobami toto bohatství v dlouhodobém horizontu nepřineslo ani prosperitu, ani demokracii.

Můžeme jen doufat, že se Venezuela opět pozvedne z trosek totálního krachu a stane se prosperující demokracií, která bude schopna důstojně uživit většinu svých obyvatel. Historie nás totiž učí, že Venezuelané se nikdy nevzdávají – ani když jsou na samém dně.

Autor je publicista.

Eduard Freisler: Venezuela – rozklad ráje. N media, Praha 2022, 304 stran.

ULTIMÁTUM

Iluze nahraditelnosti

MARTA MARTINOVÁ

Zima se přiblížila. Na začátku září proběhla v Praze masivní demonstrace, kterou vedli představitelé alternativní pravice, dezinformační scény, antivaxerů a stoupenci KSČM, jejímž prostřednictvím však větší na demonstrujících dávala najevo frustraci z toho, jak se vláda staví k řešení energetické krize. A především k tomu, že Fialův kabinet není ochoten jednat o nákupu plynu přímo s Ruskem, jako „to stejně dělá každý“. Nic neilustruje výsledky nekonečných twitterových kulturních válek lépe než sedmdesátitisícový dav, který tleská podporovatelům Putina Ruska, protože má pocit, že česká vláda nejedná v jeho zájmu.

Mluvíme teď hodně s lidmi v ulicích. Skutečných xenofobů a proruských trollů je mezi nimi málo, zároveň je ale zřejmé, že způsob, jakým přemýšlejí o politických tématech, která se promítají v jejich každodennosti, už dávno určují dezinformační platformy. A to i v případech, že je přímo nesledují. Opakuje se stále to samé: pomáháme Ukrajincům, ale nemůžeme se kvůli tomu přece zadlužit (jak vysvětlit, že státní dluh není absolutní částka, kterou je třeba co nejdříve urovnat, když pravicové strany tvrdí třicet let přesný opak?); vykašleme se na zelené šílenství a levičácký nesmysl Green Deal – to kvůli tomu, že Německo zavírá své uhelné a Francie jaderné elektrárny, tu máme energetickou krizi (jak vysvětlit, že právě v důsledku odkládání přechodu na zelenou energetiku a závislosti na fosilních palivech nás lze vydírat?). Nyní k tomu přibýlo: jedneje o plynu bilaterálně s Ruskem, bez Evropské unie (jak vysvětlit, co znamená společný trh?).

Obavy demonstrijících z toho, že míříme do průšvihů, jsou však oprávněné. „Čelíme krizi, která by se velmi rychle mohla stát největší ekonomickou krizí od druhé světové války,“ řekl ostatně na mimořádné radě ministrů Evropské unie, do jejichž gesce spadá energetika, sám ministr průmyslu Jozef Síkela. Smyslem setkání bylo poskytnout Evropské komisi základ pro legislativní opatření, která by krizi s cenami energií dokázala zkrotit. Aktuální situace je totiž taková, že se Rusko prostřednictvím Gazpromu skutečně snaží spekulacemi s plynem na trhu rozvrátit sociální smír v evropských zemích, a jak správně podotkla estonská ministryně hospodářství Riina Sikkut: „To, co udělá Putin, se teď příliš neodvíjí od toho, co děláme my.“ Bohužel je třeba si přiznat, že v období, kdy se evropská energetika nechala vlákat do pastí levného ruského plynu, to tak úplně neplatilo.

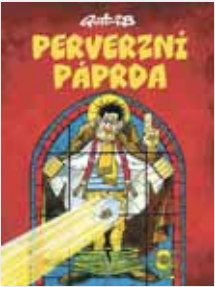
Zarazilo mě, že na radě ministrů EU během vstupních rozhovorů s novináři nezaznělo skoro nic o závislosti na fosilních palivech. Že nám šlo hlavně o pohodlnost a nízké ceny, přestože na dveře už dávno klepal nový svět, v němž je klimatická krize realitou. Do tržního diskursu udržitelného růstu se nicméně dostávají úspory, byť stále maskované za vyšší efektivitu přenosové sítě či zateplování budov. Třeba časem dojde i na další nepříjemnou pravdu: bude třeba naučit se pracovat s proměnlivým výkonem obnovitelných zdrojů energie, které sice poskytují nezávislost na geopolitické a tržní situaci, o to závislejší jsou ale na rozmarech čím dál divočejšího počasí. Iluze prostě nahraditelnosti – tedy že stačí vyměnit uhlí za plyn, plyn za jádro a jádro za soláry, aniž bychom změnili své chování, za současné krize dlouho nevydrží.



Matěj Dadák
Lovci švábů
 Host 2022, 231 s.

Třetí kniha herce a scenáristy Matěje Dadáka má podtitul „Dystopický román“. Z dystopie se v posledních letech stal módní žánr, ale nejedná se o nic nového, protože hrozba konce civilizace je vepsána do základů naší kulturní tradice. Umění zvládnout tento žánr tkví mj. ve schopnosti vyvážit nutnost zkratky, s níž je líčen svět po katastrofě, se silným příběhem, který ve fiktivní budoucnosti funguje bez ohledu na rozmíženě kulisy. Autorům zbývají dvě možnosti: buď kulisy a příčiny budoucí krize minimalisticky, ale přesně naskicovat, nebo je důkladně popsat. Dadák v Lovcích švábů bohužel nečiní ani jedno. Ocítáme se v deglobalizovaném světě v česko-polském pohraničí po jakémsi konfliktu na Balkáně, kdy se migrace vymkla kontrole a během postupujícího hroucení světa jistot se žije ve stínu jakési blíže neurčené těžební plošiny, přičemž hrstka původních obyvatel se brání přílivu uprchlíků, nazývaných „sarančata“. Není příliš jasné, které postavy jsou dobré a které zlé; možná už žádné dobré nezůstaly. Titulní lovci švábů, kteří hledají a likvidují bývalé převaděče migrantů, fungují jako akceleraátor děje, ale v zásadě jsou jen jednou z dějových linií, z nichž žádná není dovedena do uspokojivého vyústění. Příčiny úpadku společnosti, migrace a obecného úpadku tušíme, ovšem na hlubší pochopení není čas, protože v zásadě čteme „jen“ akční příběh o choré lásce, závislosti a umírání. Napínavý děj sice oplývá tísnivou atmosférou rozpadu všeho pevného, ale bohužel se odehrává v nefunkčním fikčním světě.

Karel Kouba



Gotlib
Perverzní páprda
 Přeložil Richard Podaný
 Crew 2022, 64 s.

Komiksové stripy Perverzní páprda mohli čeští čtenáři poprvé vidět v prvních číslech časopisu Crew na konci devadesátých let. Teď je stejnojmenné komiksové vydavatelství předkládá souborně v luxusním vydání, kterým oslavuje dvacet pět let své existence. Série slavného francouzského karikaturisty Gotliba sice pochází z konce sedmdesátých let, ale do devadesátkové produkce nakladatelství svým pubertálně ofenzivním humorem zapadla poměrně dobře. Hrdinou stripů, které jsou obvykle beze slov, je starý muž v baloňáku, kterému permanentně kape z nosu. Situace, do nichž ho Gotlib zasazuje, na první pohled působí dojmem, že se schyluje k sexuálnímu obtěžování nebo nějakým perverzním praktikám, ale nakonec se ukáže, že hrdina si ve skutečnosti libuje jen v kanadských žertících a infantilních nechutnostech, jako je prdění do nafukovacího balóнку. Přestože se humor často týká kontroverzních témat, Gotlib nezesměšňuje sexuální násilí. Jeho perspektiva je vědomě zastydle pubertální – záškodnictví jeho hrdiny charakterizuje hlavně to, že je méně perverzní a zlý, než za jakého je společností považován. Před pětáctýřiceti lety mohly některé stripy působit provokativně, především pokud šlo o narážky na křesťanství a morálku, které v komiksu tu a tam vyhublají. Teď ale Páprda baví především svou nakažlivou, odzbrojující dětinskostí. Gotlibova přehlídka vytřeštěných obličejů a tělních tekutin či plynů dokáže vyvolat dostatek anarchické radosti z excessu i dnes.

Antonín Tesař



Mika Waltari
Válka o pravdu. Pravda o Estonsku, Lotyšsku a Litvě
 Přeložili Kateřina Běláková a kol.
 Masarykova univerzita 2022, 134 s.

Kniha Miky Waltariho z roku 1941 popisuje dění, které bezprostředně předcházelo sovětské okupaci tří pobaltských zemí – Litvy, Lotyšska a Estonska, a následně nové pořádky, jež zde okupanti zavedli. Je to místy až strhující četba, Waltari ani jako autor literatury faktu nezapře skvělého romanopisce. A v době ruské agrese proti Ukrajině je Válka o pravdu poučná dvojnásob, neboť názorně ukazuje, jak Sovětský svaz postupoval při získávání nových území. Kromě otevřeného nátlaku sázel na důmyslnou manipulaci s veřejným míněním jak v ohrožených zemích, tak na mezinárodní úrovni. Tato mince má ovšem také svůj rub – Waltari totiž knihu psal bezprostředně po skončení sovětsko-finské války na přímou politickou objednávku. I on tak usiloval o to, aby ovlivnil finské veřejné mínění. Navzdory tomu, co se dočteme v jinak fundované úvodní studii, totiž nejde o knihu reportážní. Takové označení vyvolává mylný dojem, že Waltari byl svědkem událostí, o nichž píše. Z pohledu dnešního čtenáře schází obširnější uvedení do politické situace v pobaltských zemích, ovládaných tehdy pravicovými diktaturami. Poměry tu byly nesrovnatelně lidštější než v SSSR, za zamyšlení však stojí slabost, kterou tamní režimy tvář v tvář existenční hrozbě projevily. Ne že by se snad demokracie mohly Stalinovu nátlaku ubránit, jak ale v Dějinách pobaltských zemí píše Luboš Švec, i pouhý náznak odporu by následné rezistenci velmi pomohl.

Miroslav Tomek



Petr Charvát
Příběhy dávného času. Staré pověsti české dnes
 Vyšehrad 2022, 224 s.

Historik Petr Charvát se ve své nové knize zabývá nejstaršími českými pověstmi a jejich vlivem na genezi národních mýtů. Opírá se přitom o historické záznamy i archeologické nálezy a naše pověsti srovnává s legendami jiných národů. Lingvistickým rozbořem jmen mytických postav jako Krok, Teta či Kazi dochází k závěru, že se nejedná o slovanská jména a že jejich původ můžeme hledat v galorománském a germánském prostředí. Předestírá tak hypotézu, že naše nejstarší pověsti si obyvatelé české kotliny vyprávěli dávno před příchodem Slovanů. Coby laického čtenáře mě zaujala teorie, že předobrazem Kroka mohl být vojvoda alemanského původu, který na krátký čas sjednotil různorodá etnika do svazu, jenž se rozpadl v polovině 6. století pod tlakem Avarů a Franků. Pobavil mě autorův postřeh, že všechny sousední národy mají hrdiny, kteří zabijí draka, jen my máme Bivoje a kance. Inspirativní je spekulace o tom, že naši předkové vyznávali Mithrův kult, i snaha blíže ukotvit časové období, kdy se lidem žijícím na našem území začalo říkat Češi. Kronikáři 6. až 9. století je takto ještě nenazývali – byli to pro ně buď Doudlebové či Lemúzové, nebo prostě Bohemané. Charvát poukazuje na fakt, že v počátcích raného středověku byla zdejší společnost stále etnicky velmi rozmanitá, a že tedy mytický praotec Čech určitě nepřivedl svůj lid do liduprázdné země. A na to by měli pamatovat všichni samozvaní „buditelé“ a „obrozenci“, kteří se rádi zaklínají národní či rasovou čistotou.

Eduard Štěpář



Švindlír
(The Card Counter)
 Režie Paul Schrader, USA 2021, 109 min.
 Premiéra v ČR srpen 2022 (HBO Max)

Paul Schrader začínal jako scenárista filmů Martina Scorseseho a v jeho prvních režijních počínech z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let je znát vliv nového Hollywoodu. Ještě předtím se ale věnoval filmové publicistice a napsal knihu o spirituální kinematografii Jasudžira Ozua, Roberta Dreyera a Carla Bressona. Obojí se odráží i v jeho nových snímcích, které triumfálně uzavírají jeho turbulentní kariéru. Po sérii špatně hodnocených filmů se Schrader vrátil na výsluní s kritikou oslavovaným dramatem Zoufalství a naděje z roku 2017, na které navázal právě Švindlířem. Ten není tolik naléhavý a nevybírá si tak aktuální téma, ale ve všech zásadních ohledech navazuje na svého předchůdce. Příběh o málomluvném hráči hazardních her je komorním dramatem soustředěným kolem hlavního hrdiny, jenž vystupuje v roli vypravěče a zároveň nejméně srozumitelné postavy celého děje. Minimalistické herectví Oscara Isaaca společně s precizní režii vytvářejí podmanivě melancholickou náladu, se kterou se film dokáže přenést i přes drastické scény související se Schraderovými oblíbenými motivy mučení a hraničních fyzických stavů. Pod tím vším je přitom cítit zřetelná inspirace zejména Robertem Bressonem, jehož styl a charakteristické prvky oba Schraderovy filmy bezmála citují. Švindlír, stejně jako předchozí Zoufalství a naděje, dokáže tyhle klasické, až prastaré kinematografické postupy propojit s aktuálními a kontroverzními tématy originálním a podnětným způsobem.

Antonín Tesař



Jean-Michel Basquiat
King Pleasure
 Starret-Lehigh, New York, 9. 4. – 31. 10. 2022

Rekonstrukce obývacího pokoje umělcova rodného domu: pruhované tapety, sušené kytky, rádio, dále jeho ateliér s plátny, boty, videokazety, nedokouřené marlborky... Překvapivě se nejedná o součást historické expozice, ale o právě probíhající retrospektivu Jeana-Michela Basquiata, amerického streetartisty a neoexpresionisty zesnulého v roce 1988, pořádanou jeho sestrami Jeanine a Lisane. Výstava umístěná v jedné ze starých budov v gentrifikované newyorské čtvrti Chelsea (během mé návštěvy se nedaleko konala burza NFT) poprvé představuje rozsáhlou sbírku umělcových děl v rodinném vlastnictví. Rodinou vytvořený narativ ovšem zároveň líčí idylický obraz Basquiataova dětství, kdy si hrál se sousrozenci na Mary Poppins a otec jim cestou z práce domů kupoval hamburgery. Absence kontroverzních témat, týkajících se Basquiatovy drogové závislosti, peněz a vůbec jeho osobního života i kariéry, může souviset se současnou kritikou heroizace „skandálních“ životů umělců. Spíše to ale působí jako rehabilitace rodiny před očima veřejnosti. Na konci výstavy je tak divák – pohodlně zabořený v měkkém koberci – vystaven videozpovědi vzlykajících sester o jejich úžasném bratrovi (který se s rodinou od svých šestnácti let skoro nestýkal) a dojde i na letmou obhajobu jejich otce (kterého Jean-Michel obvinil z fyzického týrání). Člověk si tak odnáší pocit emocionálního vydírání. Díky inscenovanému příběhu a přemíře dojmů se nicméně z tohoto nového typu retrospektivy může stát oblíbený formát.

Marianna Placáková



Konrad Lorenz
Osm smrtelných hříchů civilizace
 Audiokniha, Témbr 2022

Osm smrtelných hříchů sepsal rakouský zoolog a nositel Nobelovy ceny Konrad Lorenz v roce 1973. Původně šlo o dar k sedmdesátým narozeninám jeho přítele Eduarda Baumgartena. Dnes můžeme na toto dílo pohlížet jako na jedno z prvních varování před změnou klimatu. Oněmi osmi hříchy se myslí: přelidnění Země, ničení životního prostředí, závod člověka se sebou samým, ztráta schopnosti prožívat city, genetický úpadek, rozchod s tradicí, rostoucí poddajnost lidstva vůči doktrínám a jaderné zbrojení. Některá z témat jsou dnes ještě palčivější, zejména kapitoly o genetickém úpadku a rozchodu s tradicí však působí až úsměvně, jako vyrovnávání se stárnoucího autora se studentskými revoltami šedesátých let. V kapitole o hříchu ničení životního prostředí však Lorenz předvídavě kritizuje lidstvo, které má podle něj pocit, že „příroda je nevyčerpatelná“, a „ohrožuje samo sebe ekologickým zruinováním“. V další kapitole autor varuje před zrychlováním života, které smazává skutečnou realitu a odvádí člověka od možnosti být sám se sebou. Brojí proti změkčilosti, kterou přisuzuje zejména západní společnosti. Neschopnost vydržet bolest nebo snést i malé nepohodlí podle Lorenze znevýhodňuje obyvatele Západu před těmi z Východu. Mluví ale také o zotročování lidí nákupy na splátky a o plýtvání západní společnosti. Kniha, která u nás vyšla poprvé na začátku devadesátých let v překladu Petra Příhody, je nyní k dispozici ve zvukovém formátu, načtena protipřtímým hlasem herce Jaromíra Meduny.

Jiří G. Růžička



Manja Ristić
Him, fast sleeping, soon he found In labyrinth of many a round, self-rolled MC
 Mappa editions 2022

Díla sestavená z terénních nahrávek se nutně vztahují k reálnému světu, v případě jednoho z posledních titulů slovenského vydavatelství Mappa to ale platí jen částečně. Zvukové krajiny srbské soundartistky Manji Ristić jsou navzdory tomu, že velká část materiálu vznikla na ostrovech v Jaderském moři, přiznané umělé. Každému posluchači to musí být jasné nejpозději při druhé skladbě, v níž se ozve zřejmě nejmuzikálnější tvor podmořského světa, keporkak neboli velryba hrbatá, kterou Hermann Melville ve svém nejslavnějším románu charakterizuje jako „nejhravější a nejlehkomyslnější ze všech velryb“. Na nereálnost zvukového prostředí upozorňuje i název alba, pocházející z Miltonova Ztraceného ráje, a právě miltonovský odkaz, doplněný o environmentalistický rozměr, je výchozím bodem interpretace, kterou nabízí doprovodný text. Je to ovšem jen jedna z možností, jak k nahrávce přistupovat. Páteř každé z pěti kompozic tvoří takřka neměnná linka (zpravidla drone), na níž se nabalují další zvukové vrstvy, například bzukot much, šplouchání vln zaznamenané pomocí hydrofonů, zvuk cikád, nárazy ocelového lanka do stožáru, vzdálené lidské hlasy či zmíněný velrybí zpěv z archivu oceánografického ústavu. Album ponouká k soustředěnému poslechu, ale bezpochyby se dá vnímat i způsobem, jaký přivedl Briana Ena ke zvukové tvorbě, již nazval ambient music – jako součást prostředí, v němž se zrovna nacházíme. Mně nahrávku, ať ji poslouchám kdekoli, dokresluje především všudypřítomný cvrček polní.

Jan Klamm

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET FREDA BRUNOLDA 2022

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

zvýhodněné roční předplatné pro studenty,
seniory, ZTP nebo rodiče na mateřské
či rodičovské dovolené – 890 Kč / 26 čísel

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Svět nalezl ve čtvrtek 8. září večer vzácný moment shody – nad smrtí britské panovnice Alžběty II. Ze všech stran se ozývaly lamentace nad ztrátou vzácné osobnosti, která ani po devadesátce neopustila trůn. V pietě a truchlení se shodli Putin se Zelenským, a kondolenční telegram zaslala dokonce i Argentina, která za Alžbětina panování vedla s Británií válku, či irští republikáni ze Sinn Féin. Podle odborníků byl největším kladem britské panovnice fakt, že uměla mlčet. Jestliže se však od konstitučního monarchy očekává, že nebude zasahovat do politiky, těžko hledat lepší argument pro to, že monarchie jsou dávno přežitým špásem. Jak lze totiž mlčet o válkách, jakou byla ta v Iráku, o klimatických katastrofách a nerovnostech všeho druhu, a při tom všem si udržovat onu často zmiňovanou grácií? Na to je třeba mít zatracené železný žaludek.

O. Sojka

Kdo může za současnou energetickou krizi, současná vláda, anebo válka na Ukrajině? Pravda není ani jedno. Za současnou krizi si můžeme tak trochu všichni. Respektive jsou za ni zodpovědné všechny předchozí vlády, které neřešily fakt, že se postupně stáváme zcela závislími na surovinách z Ruska. Levný zemní plyn byl pro trh prostě výhodný. Přitom stačilo znevýhodnit cenu této suroviny uhlíkovou daní a výnosy investovat do budování obnovitelných

zdrojů. To ale bylo politicky neprůchozí. I proto se nijak neřešila legislativa a jen málokdo se rozhodl instalovat na svém domě fotovoltaické panely. Nevyplatilo se to nejen kvůli nízké ceně elektrické energie, ale i proto, že nebylo možné přebytečnou energii vracet zpátky do sítě, případně byla výkupní cena vyloženě směšná. Válka na Ukrajině tuhle slabinu jen odkryla. A současná vláda ukazuje, že není schopna adekvátně reagovat, takže nikdo netuší, jak velké nedoplatky bude muset řešit na jaře, případně už teď nemá na několikanásobně vyšší zálohy. Čas na přechod k větší samostatnosti jsme promrhali, teď přichází léčba šokem.

J. G. Růžička

„Chraňte vlky, zachráníte vodu!“ říká jeden z protagonistů dokumentu Vlci na hranicích. Pokud nevidíte jasnou souvislost, nedivím se, také mi chvíli trvalo, než jsem pochopila myšlenkovou konstrukci za těmito čtyřmi slovy. Tedy: pokud budeme chránit vlky, budou tito predátoři udržovat nižší stavy zvěře, lesy se začnou přirozeně obnovovat a pestrá vegetace zadrží více srážek. Jak prosté, milý Watson! Ale vodu lze prý chránit různě – na Instagramu jsem se dočetla, že i odmítnutím fatshamingu typu: „Nevadí mi, že seš tlustá, ale...“ Za tím stojí ještě větší myšlenkový oblouk: mezi příčiny obezity a nadváhy totiž patří také nedostupnost levného, a přitom kvalitního jídla. Není proto efektivní nutit lidi s nadváhou hubnout, ale spíš tlačit politiky k odpovědné politice ve vztahu ke společnosti a krajině. A to povede i k ochraně vody... Zkrátka, zdá

se, že čím dál citelnější dopady klimatické krize i návrhy na její řešení je těžké srozumitelně komunikovat. Uvedené příklady nakonec spíše nahrávají vtípkům ve stylu „Šetřím vodu, piju Radegast!“, než aby odhalovaly jádro problému, jímž je náš vztah k životnímu prostředí.

E. Marková

V září začal nejen školní rok, ale také oficiální fáze prezidentské kampaně Petra Pavla. Bývalý vysoký čínovník NATO si dlouhodobě udržuje pozici nejslibnějšího adepta na „Antibabiše“, byť stále není jasné, zda bude expremiér vůbec kandidovat. Kdyby se tak nakonec nestalo, o čemž se v souvislosti s průzkumy, jež mu předpovídají nejistý výsledek, spekuluje, byly by nadcházející prezidentské volby nepochybně daleko zajímavější. Nejenom proto, že strategie být generickým antikandidátem stojícím proti populárnímu populistickému politikovi ke zvolení nestačí (jak ukázala poslední prezidentská volba), ale také proto, že by se řada z nás nemusela trápit tím, v jakém kole začít volit strategicky a s velkým sebepřemáháním. Kandidáti by se také mohli skutečně konfrontovat navzájem, a ne jen soupeřit o to, kdo dokáže nejlépe plnit úlohu Babišovy morální a zároveň pragmatické alternativy. Hluběji bychom se mohli zamyslet například nad heslem Pavlovy kandidatury „Vraťme Česku rád a klid“, které působí jako nedokončené haiku složené během pochodového cvičení, nebo nad tím, proč kampaně vyvolává dojem, že křestní jméno kandidáta zní Generál. Je ale pravda, že v „generál-prezidentovi“ Petru Pavlovi se skrývá potenciál

konkurovat Babišovu „lidové“ působícímu blekotání a pitvoření v duchu scének Felixe Holzmann: „A byl tam ten generál Petr, nebo prezident Pavel?“ „No přece prezident Petr Pavel!“ „A ten generál tam teda nebyl?“

M. Metelec

Kempování na Máchově jezeře patří – minimálně od dob, kdy byl původně Velký rybník přejmenován podle národního barda, který sem rád jezdil a snad tu napsal i svůj Máj – téměř k vlasteneckým povinnostem. Spory o jméno rybníku, jež nechal založit sám Karel IV., trvaly už od konce 19. století, oficiálně byl současný název ukotven až na konci padesátých let století dvacátého. Sice nejde tak úplně o jezero, ale Máchův rybník by patrně zněl příliš nebásnický. Kolem jezera je vybudováno množství rekreačních objektů, nedotčena zůstala jen bažinatá část v jeho jihovýchodní části, která se stala národní památkou, a to se silně nevlasteneckým označením Swamp. I na Mácháči ale zasáhla neviditelná ruka covidu. Rekreatu přijelo letos o poznání méně a zdráždilo se pivo v proslulém Kempu Břežňák, kde už desítku nepořídíte za dvacet, ale za pětadvacet korun. Co se nezměnilo, je liknavý přístup města i provozovatelů k recyklaci. Po konzumaci čím dál oblíbenějších nápojů v plechovkách nemáte jinou možnost než vzácný kov vyhodit do směsi, anebo si ho z výletu odvézt s sebou. Ale i tak je v místě, které dalo světu Hynka, Viléma a Jarmilu, ale také Fifinku, Pindů, Bobíka a Myšpulína, krásně. Zvlášť při západu slunce.

T. Zubatá