

25/26

Dracula a jiní upíři

Banger

výstava fragilités

**festival Alternativa po třicáté
čínská revoluce prázdných papírů
rozhovory s Ginseppem Maiellem
a Nastassjou Martin
nové básně Martina Poeka**

**zimní
literární
příloha**



Na mrtvé planetě umění nebude

MILENA BARTLOVÁ

V uplynulých týdnech vzbudily mediální ruch případy, kdy skupiny klimatických aktivistek a aktivistů na chvíli zesílily svůj hlas a připomněly, v jak kritické situaci se lidstvo nachází kvůli tomu, že svou činností pokračuje v oteplování atmosféry a ničení biosféry. Aktivisté k tomu použili ověřenou strategii fyzického útoku na známé a cenné obrazy v uměleckých muzeích. Na rozdíl od sufražetek, které podobné akce dělaly už před sto lety, nebo od různých teroristů a osvo-bozeneckých bojovníků přitom vůbec nic neponičili, protože kaší či polévkou z konzervy polévali jen průhledné ochranné štíty namontované před slavné malby a přilepo-vali se pouze k rámcům. V zjednodušeném pohledu českého mediálního světa to ale vypadalo jako útoky na samotnou podsta-tu univerzální kultury. A to nejen podle pravicových komentátorů přímo či nepří-mo placených fosilním průmyslem. Od akcí se distancovala i většina mediálně aktivních osobností, včetně aktivistických platform.

Kunsthistorikům a milovníkům umění vadí, že útoky budou mít za následek zpřis-nění dozoru v muzeích a nainstalování větši-ho množství ochranných skel, která bohužel opravdu snižují autenticitu prožitku, kvůli němuž se chodíme na umělecká díla dívat. Aktivistická scéna zase neodolala a odsoudi-la útoky za to, že nesplňují jednu z podmí-nek správného aktivismu: nemíří na viníky katastrofy a jejich cílem je pouze vyvolávat rozruch. Ve vzácné shodě pak všichni kau-zu uzavřeli ujištěním, že u nás takové blbo-sti určitě nikdo dělat nebude.

Vážně jsme jaksi od přirození moudřejší? Pokud se neomezíme na tuzemská média a sociální síť, těžko se s tím spokojíme. Několik desítek ředitelů a ředitelky velkých světových muzeí vydalo prohlášení, že by se s útoky mělo přestat, protože příště už by se některé dílo mohlo opravdu poškodit, uvedli ho ale přiznáním, že obavy radikál-ních aktivistů jsou namístě a že by se mělo proti klimatické katastrofě dělat více. Mezi-národní svaz muzeí ICOM byl ještě důklad-nější a připomněl, že se muzea mají aktivně podílet na veřejné, ba politické debatě. Lze předpokládat, že kdyby muzea svými vlastní-mi specifickými prostředky přispívala k pro-hlubování vědomí a šíření informací o stavu planetárního klimatu a biosféry, nestávala by se místem podobných provokativních akcí. V našem muzejním a uměleckém prostředí



Kresba Eliška Plyš

představuje výjimku ostravská galerie Plato, jinak zatím převažuje navyklá pohodlnost a štítlivé odvracení se od málo povznesených témat. Varovným případem je výstava *ZeMě*, kterou připravilo letos na jaře Národní muzeum v Praze. Zaměřuje se na ty nejmír-nější formulace problému, tedy na takzva-ný udržitelný rozvoj a individuální ochranu přírody, a přesto ji muzeum zcela záměrně nijak nepropaguje.

Mnozí jsou ochotni odsoudit útok na cen-né umělecké dílo s tím, že jde o ohrožení pra-vých kulturních hodnot, které by měly stát mimo projevy aktuální společenské krize. Vycházejí přitom z představy, podle níž jsou umělecká díla vtělením jakési vyšší duchov-nosti. Pokud tomu tak někdy vůbec bylo (na historický výklad tu není prostor, proto jen připomenu neudržitelnou eurocentrickou povahu takových přesvědčení), v době neo-liberální postmoderny a financilizace všeho už jde jen o přežívání fikce – a výše vzpome-nuté reakce ukazují, jak užitečná je tato fikce pro bohaté elity. Výtvarné umění se ve sku-tečnosti stalo primárně položkou finanční-ho trhu. Ještě existují sběratelé, kteří inves-tují do svých sbírek a soukromých muzeí proto, aby si zjednali společenskou prestiž – jako u nás například Robert Runták či Petr Pudíl. A jistě existují i sběratelé, kteří umění sbírají proto, že je milují a chtějí je mít pro sebe z čisté lásky. Normální už jsou ovšem soukromá skladiště, kde jsou v optimálních klimatických podmínkách zakoupená umě-lecká díla uložena před dalším prodejem,

aniž by je cokoli mohlo ohrozit a aniž by je kdokoli mohl vidět. Z tohoto hlediska jsou útoky na umělecká díla sice nepřímými, ale platnými výhrůžkami symbolickému statu-su nejbohatších.

Za problematický ale považují i požada-vek, aby se protestní akce soustřeďovaly jen na ty největší viníky. Průzkumy ukazují, že stále narůstá množství lidí, kteří si uvědo-mují jedinečnost krize a její skutečné, fatál-ní, a hlavně časově naléhavé rozměry. Na tomto nárůstu se podílejí jak prožitky hor-ka, sucha či záplav, tak lepší informovanost. Právě proti šíření věcných informací proto tak usilovně bojují ti, jejichž bohatství a moc záleží na fosilním průmyslu a kteří si užívají výhod extraktivistického či imperiálního sty-lu života (na němž se přinejmenším v Evro-pě tak či onak podílíme všichni). Bohužel mají spojení mezi těmi, kdo neváhají tvrdit, že informace je třeba veřejnosti podávat jen po troškách a naředeně, protože jinak hrozí psychologická reakce sebeobrany. Jako by si neuvědomovali, že v dnešním světě už pro-stě nelze nepříjemné pravdy pedagogicky dávkovat: s pomocí internetu si masy lidí informace najdou, zjednodušeně si je vyloží, a ještě se utvrdí v přesvědčení, že elity před nimi něco tají, aby si udržely moc.

Lidé nezbytně potřebují mít k vlastnímu prožitku také nějakou podobu intelektuál-ního aparátu pro jeho rozumové uchope-ní – a právě tady jsou kořeny stále rostou-cího vlivu konspiračních teorií. Informace o skutečném stavu věcí je tedy nutné šířit všemi cestami a prostředky, aby se dosta-ly mezi co nejvíce lidí. Jedna z nadějných úvah spočívá v tom, že po dosažení třice-tiprocentního podílu silně znepokojených se může nálada společnosti konečně začít obracet k naléhavým požadavkům na sku-tečná řešení. V tomto smyslu jde o „celé lid-stvo“. Osobně považuji za nerozumné šířit přesvědčení, že bude stačit nějak donutit ke změně jedno procento nejbohatších ničitelů a ničitelek, jako bychom my ostatní mohli pokračovat ve svých běžných životních sty-lech. Z tohoto hlediska jsou jakékoli radikál-ní provokace jednou z možných cest, jak dosáhnout potřebné pozornosti v realitě dnešní mediální moci. Hodně by mě mrze-lo, kdyby se přitom zničily třeba Rembran-dovy malby nebo Třeboňský oltář. Jenže na mrtvé planetě nebudou muzea, literár-ní časopisy ani umění.

Autorka je profesorka dějin umění na UMPRUM.

editorial

„My nejsme redakce, my jsme vampýrská akademie!“ zvolal kolega Michal Špína, když se ukázalo, že do tohoto čísla přispělo tematickými texty hned sedm členů redakce. Šéfredaktor Lukáš Rychetský byl sice překvapený, já ale ne. Od začátku jsem tušila, že nejsem jediná, koho upíři fascinují. Pasáž z mých oblíbených Čarodějových pohádek, v níž si upír prohlíží kapku krve ve svitu luny, jsem si jako malá četla pořád dokola a vybaví se mi pokaždé, když na obloze zahlédnu úplněk. O tom, kolikrát jsem přečetla Carmillu a Draculu, raději pomlčím. Záminkou, proč si splnit sen a věnovat vánoční dvojčíslo vampyrismu, se stalo několik letošních výročí – před sto padesáti lety spatřila světlo světa Carmilla Sheridana Le Fanu, před sto dvaceti pěti lety poprvé vyšel Stokerův Dracula, před sto lety natočil Friedrich Wilhelm Murnau proslulého Upíra Nosferatu a tak by se dalo pokračovat. V čísle najdete nejen texty věnující se nejružnějším literárním a filmovým zpracováním upířské látky, ale třeba i marxistickou interpretaci Draculy či feministický a queer pohled na nemrtvého hraběte. Etnolog Giuseppe Maiello vysvětluje, proč upíři tak moc přitahují nejen redakci A2, ale bez nadsázky celý svět. A vampýrům neuniknete ani v literární příloze. Zkrátka, máte se na co těšit! A my se zase těšíme, že zůstanete našimi věrnými čtenáři a čtenářkami i v příštím roce. Alžběta Medková

z obsahu

- 4 Poslední halucinace Maxe Renna / literární zápisník Jakuba Sedláčka
- 9 Taky smrt / básnická redukce Martina Lukáše
- 13 Pozorovat člověka, jak selhává. S režisérkou Katharinou Schmitt o Kleistovi a postpandemickém divadle / Thomas Rote
- 15 Podzim v Prištině / výtvarný zápisník Jiřího Marečka
- 18 Nejlepší spojenci upíra. Stokerův román jako obraz z dějin kapitalismu / Franco Moretti
- 20 Upíři jsou čím dál hezčí. S etnologem Giuseppem Maiellem o vampyrismu a strachu z návratu mrtvých / Alžběta Medková
- 25 Když nejde jen o góly. Kontroverzní fotbalový šampionát v Kataru / Vojtěch Ondráček

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
4. LEDNA 2023

Svatava Aubrechtová

Vánoční

– Tāta řek, já nevím, jestli Ježíšek je hodnej, nebo zlej, línej ale teda je. Ne aby lez přes kopec, vzal to po trati a za Růženínem ho přejel vlak. Tak nic letos nebude. Chechtá se celá hospoda. Případně tato apodikce: – Nemáš tady nic. Ježíšek se v cihelně zastřelil kulovnicí. Anebo ty

děti, jak rok co rok se přely, a s jakým ráumusem, jestli Ježíšek není, nebo je! – Já ho viděl, křičí jedno, včera večer na Trojici vystupovat z helikoptéry! Tiše, děti, tiše, ať nezaplašíte, tiše, sněžnou sovu, za poslední zákrutou důmyslu sněžného pantera s polárním zajíčkem.

Báseň vybral Michal Špína

Po vlastní ose

Banger Adama Sedláka

Poněkud laciná publicistická zkratka, která se nabízí pro charakterizování filmu Banger, zní: rap a drogy. V případě nového snímku Adama Sedláka se nicméně nejedná o účelové vytěžení atraktivního námětu, ale o minimalistickou a v zásadě uvěřitelnou sondu do života jednoho mladého dealera – natočenou příznačně pomocí iPhoneu.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

Úspěch druhého celovečerního filmu Adama Sedláka *Banger* nevyplývá z prvoplánového a pro někoho snad i lehce skandálního obsahu, ale především z toho, že je po pár minutách sledování zjevné, že něco podobného tu ještě nebylo. A to v případě české kinematografie, která se tak ráda ohlíží dozadu, není vůbec málo. Zvláště když se to týká nejen obsahu, ale i formální stránky díla.

Propojené světy

Samotný scénář si naštěstí neklade za cíl přinést nějaké hlubší svědectví ani o světě narkotik, ani o tuzemské rapové hře a nemá zřejmě ani ambici být generační výpověď (jakkoli se jí minimálně v rovině filmového jazyka stává). I proto nemá význam vytýkat *Bangeru* případné nepřesnosti a štourat se v detailech. Rap a drogy jsou fenomény, které k sobě zkrátka patří, především jsou ale neodmyslitelnou součástí dospívání v pozdní modernitě. Je vlastně s podivem, že se v době, kdy čeští rapperi v poslechovosti porázejí kapelu Kabát, s výjimkou Sedláka nikdo nepokusil ty dva propojené světy nějak filmově využít. Přitom si stačí všimnout, co si dnešní teenageři v parcích nebo na autobusových zastávkách pouštějí, případně se jich zeptat, v kterém ročníku základní školy se poprvé setkali s tvrdými drogami.

Spíš než jako komplexní, systematicky budované vyprávění je třeba *Banger* chápat jako minimalistickou a také poněkud frenetickou momentku ze života mladého dealera kokainu, který by raději než „Karla“ prodával vlastní rapové tracky. K tomu ovšem potřebuje draze zaplacený featuring s někým, kdo už se na vrchol dostal – v daném případě je to ostravský rapper Sergei Barracuda. Jde o klasické rapové klišé, jednu z variací na kanonické hiphopové vyprávění o tvrdě vydřeném úspěchu, které může kohokoliv motivovat k tomu, aby jej zopakoval a dostal se „zo stoky hore“ – tedy z ulice na pódia vyprodaných klubů a hal. Smíchov nebo Poruba sice nejsou Bronx ani Compton, to ale neznamená, že tento stereotyp do českých kulis vůbec nesedne. Drogy se ostatně konzumují a prodávají všude po světě a všude jsou také – více či méně nezbytnými – reáliemi rapových tracků. Nesmíme však zapomínat, že zatímco v USA jde v tomto byznysu doslova o život, v českých podmínkách nanejvýš hrozí, že vám někdo zpřeráží ruce a ukradne vám drogy i utržené peníze.

To všechno si režisér a scenárista v jedné osobě dobře uvědomuje, když ukazuje prodej i braní drog jako svého druhu tutlanou samozřejmost, která není nutně vázaná na prostředí pouličních fetáků a své o ní vědí i „normální lidé“ takřka všech profesí i sociálních tříd. V případě hlavní postavy v podání Adama Mišíka může být dealování jen odbočkou na cestě k rapové kariéře – nebyl by ostatně první ani poslední. Zápletka spočívající v nutnosti sehnat pět tisíc eur na featuring je tudíž stejně tak banální jako uvěřitelná.

Když potom rádoby rapperovi a dealerovi na telefonu a jeho věčně sjetému producentovi (Marsell Bendig) peníze za drogy seberou zkušenější kriminálníci, nezbyvá než ze dvou gramů čistého kokainu namíchat za pomoci všemožných omamných látek i jiných přísad gramů padesát a rozstřílet to během jediné dlouhé noci.

Dva herci a iPhone

Banger je ve všech směrech bezprostředně současný, což je zásluha nejen povedených dialogů, které svědčí o dobré pozorovatelské schopnosti i citu pro slang, ale i kameramana Dušana Husára, který si vystačil jen s iPhone. Jazyk se nevyhýbá slangovým novotvarům a vulgarismům, takže nám zní povědomě, a občas rozmazaná a neuroticky roztěkaná kamera zase posiluje dojem autenticity. Roztřesený a zrnitý obraz zná každý, kdo někdy něco točil na mobil. Vtip je ale v tom, že jsme většinou zaznamenávali realitu, i když třeba stylizovanou, kdežto *Banger* je čistá fikce, která budí dojem skutečnosti. Možná nejdůležitější filmařská ambice se zde tedy uskutečňuje s minimálními technickými prostředky, což je v případě žánrové kombinace dramatu a komedie, která k přehánění různého druhu vyslovené svádí, zvláště obtížné.

S tím souvisí i hodnocení hereckých výkonů obou protagonistů, které jsou právem vyzdvihovány. Adam Mišík je tak civilní, že divák takřka vytěsní, koho vlastně sleduje. O Bendigovi se píše jako o zjevení a některé jeho hlášky možná časem zlidovějí. Poloha věčně vyjeveného a zmaštěného týpka je prostě divácky vděčná a filmu dodává potřebný komediální nádech. Je zkrátka těžké tento

druh antihrdinů nemít rád – jejich charakter je vždy nějak roztomile vyšinutý a vybízí k přehrávání. Škoda jen, že jinak věrohodný Bendig občas sklouzne až ke karikatuře.

Sedlák v *Bangeru* dokazuje, že ovládá výrazové prostředky mladé generace, což ale neznamená, že by jeho filmová observace postrádala stopy ironie, která míří stejně tak na zoomery jako na boomery. Instagramové generaci se nenápadně vysmívá například za zbožštění swagu v podobě předražených hadrů, jejichž hodnota je odvislá jen od názvu značky. A když pak hlavní hrdina prodá svůj nařezaný „kokain“ reálnému Davidu Černému a Pavlu Novotnému, člověk má chuť scenáristovi za tohle – možná nevědomě – rýpnutí udělit nějaké zvláštní ocenění, protože výše jmenovaní opravdu až příliš často působí, že jsou pod vlivem nějakého hodně špatného matroše.

Drogy jsou špatné?

Vychvalovaná autenticita se bohužel vytratí v závěru filmu, kdy se pozorovatelská pozice, která se záměrně vyhýbá jasnému postoji a vyžívá se spíše v relativizaci, překloupí v moralistní sdělení. To se sice rozumí samo sebou, ale je nedostačující a dalo by se shrnout do lakonické věty: „Drogy jsou špatné.“ Působí to dojmem, jako by Sedlák nevěděl, jak divokou jízdu noční Prahou ukončit, a z možných závěrů si nevybral zrovna nejlépe. Horší možností než pozdní, seabemrskácké prožžení hlavní postavy by asi byla jen varianta, kdy by se všechno v dobré obrátilo, natočil se vysněný feat a z dealera se stal uznávaný rapper..

Film začne vysloveně drhnout v momentě, kdy se na scéně objeví Sergei Barracuda.

Strnulé pozérství ostravského rappera by mohlo napovídat, že máme co do činění s někým, komu dělá problém ztvárnit sebe samého. Kdo však někdy zabloudil na Barracudovy sociální sítě, ten dobře ví, že takhle nějak vypadá rapperova běžná – jakkoliv stylizovaná – poloha. Když se pak Mišík zmocní mikrofonu a hystericky varuje klub narvaný mladými lidmi před jedovým koktejlem, který sám rozdistribuoval, vyznívá to tak trapně, že má divák chuť zavřít oči. (Budiž pro zajímavost připomenuto, že ingrediencí, která z pančovaného kokainu udělá smrtící látku, je GHB neboli kyselina hydroxymáselná, jež má afrodiziakální účinky, ale ve větším množství může člověka prostě vypnout a následně způsobit zadušení zvratky. V devadesátých letech byla jistou dobu dokonce volně k dostání v českých lékárnách pod názvem Relaxer, přičemž byla inzervována jako látka, která dokáže vrátit životní energii seniorům.)

Ani protahovaný a přepjatý konec ovšem nedokáže pohřbit celkově dobrý dojem z filmu, který má osobitý rukopis a je těžké ho srovnávat s čímkoliv, co se v české porevoluční kinematografii urodilo. Adam Sedlák si stejně jako v případě seriálu *Semestr* (2016), který se celý odehrává na obrazovkách počítačů a mobilů, dál poctivě prošlapává vlastní cestu, kterou stojí za to bedlivě sledovat. Už jen proto, že se nebojí nových témat i nečekaných filmových postupů.

Banger. Česká republika 2022, 105 minut. Scénář a režie Adam Sedlák, kamera Dušan Husár, střih Šimon Hájek, hudba Oliver Torr, hrají Adam Mišík, Marsell Bendig, Anna Fialová, Sergei Barracuda, Jan Révai, Sára Rychlíková ad. Premiéra v ČR 22. 9. 2022.



Adam Sedlák ovládá výrazové prostředky mladé generace. Foto Bonton Film

Dracula Park

Když skutečnost dohání fikci

Stokerův román Dracula z roku 1897 dodnes ovlivňuje globální popkulturu. Zároveň ale proslavil Transylvánii a s příchodem masového turismu dokázal zamíchat i rumunskou politikou, ať už za diktátora Ceaușeska nebo po něm. Co můžeme vyčíst z příběhu nerealizovaného draculovského zábavního parku?

MICHAL ŠPÍNA

Když Bram Stoker před 125 lety vydal svůj román *Dracula*, jehož děj zčásti umístil do tehdy ještě uherské Transylvánie, nevěděl, že se dílo postupně stane jedním ze základních textů popkultury. A už vůbec nemohl tušit, co svou fikcí způsobí v dnešním Rumunsku. Sám v Karpatech nikdy nebyl, potřebné znalosti čerpal z průvodců, map a knih, zejména z práce *Transylvanian Superstitions* (Transylvánské pověry, 1885) antropoložky Emily Gerard. I když se ale román odehrává v reálně existujících místech, o skutečnou Transylvánii v něm nejde – Draculův kraj plní především funkci protipólu Anglie. Proto musí být chudý, divoký a zaostalý. A musí ležet kdesi na východě, kam se rozumný člověk nevydá.

Do Transylvánie se jen tak pro zábavu skutečně nejezdilo – ani po slavné hollywoodské adaptaci s Belou Lugosim z roku 1931. Cesta po železnici, kterou musel absolvovat Stokerův hrdina Jonathan Harker, byla zdlouhavá (viz A2 č. 14–15/2022). S nástupem masového turismu, letecké dopravy a nové vlny zájmu o draculovské téma kolem roku 1970 nicméně klid skončil. S odstupem více než sedmdesáti let začal imaginární Dracula měnit i reálné Rumunsko. Byl to ale podobně složitý proces jako dostat se v rakvi s hlínou z karpatského hradu do Anglie.

Upír jako národní hrdina?

V roce 1972 vyšla významná kniha *In Search of Dracula* (Hledání Draculy), v níž dva profesori z Bostonu – Američan Raymond T. McNally a rumunský emigrant Radu Florescu – dokládají, že inspirací pro postavu Draculy byl valašský (a nikoli transylvánský) kníže Vlad III. Țepeș.



Rumunský ministr turismu Matei-Agathon Dan v místě plánovaného parku. Foto asapteadimensiune.ro

Ten ovšem pro Rumuny představoval úplně jinou postavu než pro západní publikum. Vládce z 15. století sice proslul svou krutostí, která mu vynesla přezdívku Napichovač, ale urputné boje s osmanskými Turky mu zajistily místo v panteonu národních hrdinů. V Rumunsku se o jeho obraz starali nacionalističtí historici, podle nichž Vladovy násilnosti probíhaly ve státním zájmu, tváří v tvář mocnějšímu nepříteli. Ultrakonzervativní národní básník Mihai Eminescu přivolával Napichovače na pomoc už v roce 1881: nepřátele měl rozdělit na zrádce a blázny, a vězení i blázinec pak zapálit.

Na tuto linii po odklonu od Sovětského svazu v šedesátých letech navázal diktátor Nicolae Ceaușescu. Generální tajemník už nebyl vůdcem pracujících, ale vůdcem národa a pokračovatelem zasloužilých vojvodů, mezi nimi i Vladu Țepeșe. Román, v němž knížete Vladu, potažmo Rumuny zastupuje upír, který je navíc neúspěšný a podlehne partičce Britů, nadto na rumunském území, byl vyhodnocen jako protirumunský (což je při vši ceaușeskovské paranooi svým způsobem pravda), a tak mohl *Dracula* v rumunštině vyjít až v roce 1990. Draculovský

turismus byl nicméně tolerován mnohem dříve – pro Rumunsko, v sedmdesátých letech silně zadlužené, totiž znamenal přísun západních valut. Turisté ale nemířili ani tak do Rumunska, jako do imaginární Draculandie. Lidé rádi jezdí na místa, kde si mohou prohlédnout a zažít něco, o čem už předtím četli nebo co mohli sledovat na obrazovkách. A tak zatímco se rok 1976 oficiálně nesl ve znamení pětistého výročí úmrtí Vladu Țepeșe a stát vydával známky s jeho portrétem, v transylvánském městě Bistrița se začal stavět hotel Coroana de Aur (Zlatá koruna), protože právě tak se jmenovalo zařízení, v němž cestou za Draculou strávil noc Jonathan Harker. Odtud už byl jen krok k největší úlibtě pokleslému turismu: hotelu v podobě draculovského hradu přímo v průsmyku Tihuța, který se v románu jmenuje Borgo. Skutečnost začala dohánět fikci a sama se přitom stávala těžko uvěřitelnou. Naplno se to projevilo během kapitalistické transformace.

Zábava a vysávání

V devadesátých letech zaplavil turistická místa v Rumunsku draculovský kýč, podobně

jako Prahu ten kafovský. To ale brzy přestalo stačit. Kolem roku 2000 se proto zrodil plán na stavbu Dracula Parku, zábavního komplexu à la Disneyland za desítky milionů dolarů, s bohatou nabídkou atrakcí včetně strašidelného hradu, horské dráhy, golfového hřiště, lanovky nebo školy vampyrologie. Volba padla na transylvánské město Sighișoara, kde se Vlad III. narodil. „Každý na Draculovi vydělává, proč bychom měli stát stranou?“ nechal se tehdy slyšet starosta města. „Je to náš nejznámější brand,“ doplňoval ho ředitel projektu. Co na tom, že značka Dracula je produktem viktoriánské imaginace a společenských neuroz britského koloniálního impéria, které v té době vysávalo polovinu světa! Podle podobné logiky by ostatně mohl vzniknout třeba zábavní park Srdce temnoty v Kongu. Rumunsko ale tehdy mělo nové ministerstvo turismu, které celý projekt propagovalo a zároveň slibovalo zapojení zahraničních investic. Jenže pak velcí investoři z projektu vycouvali, a když se ke kritice ze strany církve a ekologických organizací přidal i dnešní britský král Karel III., který se hlásí k pokrevnímu příbuzenství s Vladem Țepeșem a v Transylvánii má chalupu, z projektu sešlo.

Draculovský turismus nicméně žije dál, stejně jako paradoxní marketingové spojení mezi Draculou a Ceaușeskem. Tyran jako tyran: za 220 eur si dnes můžete koupit jednodenní exkurzi, která zahrnuje jak Ceaușeskův megalomanský palác v Bukurešti, tak ten Țepeșův (rozuměj Draculův) v nedalekém Târgoviște. Možná na tom nakonec něco je. Proč se v prosincových dnech roku 1989 zoufalý Ceaușescu snažil z demonstrijící Bukurešti uprchnout zrovna do Târgoviște, kde byl nakonec popraven? A proč si Elon Musk, nejbohatší člověk na světě, musel pro svou letošní halloween-skou party v tichosti najmout zrovna „Draculův“ transylvánský hrad Bran? Neseděl by k němu spíš Ceaușeskův obří palác?

S Muskovou tajnou návštěvou se téma zábavního parku znovu objevilo v rumunském tisku. Někdejší ministr turismu prý dál věří, že park jednou vznikne. Na osudech jedné turistické atrakce v Rumunsku ale nakonec tolik nezáleží. Dracula Park je totiž všude tam, kde se exploatace mění v zábavu, vzrušení a spektakl. Ano, je to tak: do Dracula Parku vůbec nemusíme jezdit.

literární zápisník

Poslední halucinace Maxe Renna

JAKUB SEDLÁČEK

„Krvavé písmo je asi dva centimetry vysoké a jeho zdobné okraje hrají tmavými a světlými odstíny modré, zatímco rudé a růžové tečky vrhají černé odlesky.“ To není výjev z viktoriánské detektivky, ale dojem, který si australský novinář Paul McGeough odnesl z prohlížení řádků napsaných krví Saddáma Husajna.

Irácký diktátor se roku 1997 rozhodl oslavit své šedesáté narozeniny vsutku strašidelným způsobem. „Můj život byl plný nebezpečí, v nichž bych měl ztratit spoustu krve,“ vysvětloval později, proč během dvou let podstupoval na elitní bagdádské klinice Ibn Sina pravidelné odběry, při kterých mu zdravotní sestra postupně odčerpala kolem pětadvaceti litrů tělní tekutiny. „Ale protože jsem ve skutečnosti krvácel jen málo, na výraz vděčnosti jsem požádal, aby mou krví byla zapsána slova Boží.“

K projektu byl přizván Husajnův dvorní kaligraf, který inkoustem vyrobeným ze směsi tyranovy krve a dalších chemických přísad sepsal šest tisíc veršů Koránu. Západní hematologové kroutili nad takovým kouskem hlavou a pochybovali o jeho pravosti, neboť celková krevní ztráta potřebná k zaznamenání více než tři set tisíc slov by musela způsobit dárce anémii. Jenže skutečné otazníky měly teprve přijít.

Husajn nechal šest set pět stránek Koránu, pro nějž se vžil přívlastek „Krvavý“, uložit do mešity zvané Matka všech bitev. Ta se mimochodem vyznačuje svéráznou architekturou, neboť vznikla na paměť první války v Zálivu a její věže připomínají balistické rakety Scud. Když později autokratický režim padl a Iráčané se začali zbavovat stop Saddámovy hrůzovlády, před posvátným textem vyvedeným diktátorovou krví se musel zápal ikonoklastů zastavit. Přestože podle některých učenců je to, co podnikl Husajn, rouháním, ještě větším rouháním by bylo svatou knihu zničit. Podle posledních zpráv je proto krvavý rukopis uložen na tajném místě v trezoru, k jehož otevření je třeba tří klíčů, jež vlastní tři iráčtí veřejní činitelé.

Je to příběh jak z nějakého orientálního hororu, jen se zápletkou obrácenou naruby. Husajn nestraší z říše mrtvých proto, že

by chodil sát krev živých, ale protože krev naopak obětoval. Svou megalomanií přetavil do formy, která jej bude chránit spolehlivěji než nejdokonalejší trezor světa, i kdyby od něj měli klíče americký prezident, generální tajemník OSN a Elon Musk.

Ale dost nekromancie. Jen pár let před započtím diktátorské transfuze vydal švédský tvůrce Max Andersson jedno z nejtemnějších a ve své době také nejinspirativnějších děl evropského nezávislého komiksu: *Pixy*. (Díky jasnozřivému působení nakladatelství Mot je dobře známo i u nás.) V příběhu z roku 1992, jehož titulním hrdinou je potracený plod, našli čtenáři dystopický obraz světa, navíc nebývale prorocký, uvážíme-li, že Andersson knihu vytvořil ještě před masovým rozšířením internetu a moderních technologií. V motivu obleků pro bezpečný sex lze s trochou představivosti vidět metaforu budoucího kybersexu a ve velkochovech na peníze jakousi archaickou podobu těžby kryptoměn. Skutečně mrazivá je však autorova vize časové banky, ve které si lidé nechávají za úplatu odsávat z žil vlastní čas.

Nikdo soudný dnes už nepochybuje o tom, jakým problémem je časová chudoba. Kdyby Arbes psal *Moderní upíry* (1882) v současnosti, nevěnoval by je lichvářům, ale mobilním aplikacím. Zatímco se prodíráme davem

smartphonových zombies, naše mysl je rozleptávána vysoce návykovými technologiemi, které nás zaplavují nekonečným streamem požadavků a mažou hranice mezi sférou práce a odpočinku. „Čas číst mají jenom vězni,“ shrnul to v eseji Časové války předčasně zesnulý britský levicový filosof Mark Fisher. „Takže pokud se chcete věnovat dvacetiletému výzkumnému projektu, musíte někoho zabít.“

Ján Markoš, slovenský šachový velmistr a učitel kritického myšlení, zmiňuje v knize *Síla rozumu v bláznivé době* (2019, česky 2022) výzkum společnosti Asurion, podle které průměrný Američan kontroluje svůj mobil každých dvanáct minut. A teenageři skoro dvakrát častěji. Profesor Adam Alter z Newyorské univerzity zase zjistil, že bezmála polovina jeho studentů by raději přišla ke zlomenině než o chytrý telefon.

Možná jsme opravdu účastníky zrodu nového globálního vědomí. Jeho předpokladem je propojení mentálních, tělesných a technických forem a destrukce jejich obnošených podob. Vybavuje se mi Cronenbergův film *Videodrome* (1983): Max Renn vytahuje z břicha pistoli, která mu během halucinací vyvolaných sledováním návykového videoobrazu vrostla do útrob, a se slovy „Ať žije nové tělo“ si vystřeluje mozek z hlavy.

Autor je šéfredaktor nakladatelství Paseka.

Invaze jednoho muže

Anno Dracula a parazitické světy Kima Newmana

Románová série spisovatele Kima Newmana Anno Dracula vypráví o alternativních, upířích dějinách, ve kterých se hraběti Draculovi podařilo ovládnout Velkou Británii. Kromě toho v příbězích vystupují Jack Rozparovač, doktor Moreau nebo třeba Francis Ford Coppola.

BORIS HOKR

Anglický spisovatel Kim Newman začínal jako filmový publicista se zálibou v horrech a béčkových škvárech. Za tuto zvrhlou profesní specializaci mohou jeho rodiče, kteří své dítě vystavili *Draculovi* (1931) Toda Browninga, v němž tvář slavnému upírovi propůjčil Bela Lugosi. Newman se prý filmem i titulní postavou stal „tak posedlý, jak jen jedenáctiletý chlapec může být“. V následujících letech sbíral a vyhledával všechny možné draculovské předměty, knihy i filmy. Během studií se pak zajímal o viktoriánskou éru a především o dobové příběhy o invazi do Británie – o Draculově snažení bude ostatně po letech referovat jako o „invazi jednoho muže“.

Newmanovy záliby i jeho tendence hrát si s literárním kánonem se uplatnily v okamžiku, kdy ho editor Stephen Jones požádal o příspěvek do antologie *The Mammoth*

Book of Vampires (Mamutí kniha o upírech, 1992). Vznikla povídka Rudovláda, o něco později přepracovaná právě do románu *Anno Dracula* (1992, česky 2015). V něm autor čtenáře provází světem, ve kterém nemrtvý hrabě porazil Van Helsinga a oženil se s královnou Viktorií. Zatímco se britské impérium čím dál víc přizpůsobuje svému novému vládcovi, hlavní hrdinové pátrají po šíleném vrahovi, který v londýnském Whitechapelu zabije upíří prostitutky a na dopisech „z pekla“ adresovaných policii se podepisuje jako Jack.

Hrabě Orlak a doktor Moreau

Newman s až marnotratným nadšením zaplňuje stránky románu odkazy nejen na viktoriánskou literaturu. Předpokládá totiž, že s nástupem Draculy k moci se ze stínů vynoří také další staří známí, kteří vystupují v mnoha klasických upířích příbězích. Ministerským předsedou je tak lord Ruthven, tedy baronovská karikatura z Polidoriho povídky *Upír*, a velitelem Toweru Draculův vzdálený příbuzný hrabě Orlak, protagonista klasického Murnauova snímku *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922).

Autor se nicméně nespokojil pouze s upíry. Do vyšetřování se proto zapojí i policie v čele s přeměněným Lestradem (Sherlock Holmes zatím hníje v koncentračním táboře pro ty, kdo se novému režimu znelíbili) nebo doktor Jekyll a jeho kolega doktor Moreau. Posledně jmenovaný mimochodem v jedné

z nejlepších scén románu reaguje na otázku, co by se stalo, kdyby upírů bylo jednoho dne více než „teplokrevných“, z nichž sají krev. Úryvek zní následovně: „No, dováželi bychom Afričany a obyvatele ostrovů v jižních mořích,“ vysvětlil Moreau tónem, jako by nějakému troubovi připomínal, že obloha je modrá. „Nebo bychom mohli pozvedávat nižší živočichy k lidství.“

Upíři v průběhu věků

Anno Dracula ovšem není pouze shrnutím upířího subžánru, ale také alternativní historií. Proto si zakládá na detailně propracovaných fikčních světech a nabízí řadu detailů, z nichž je patrné, jak by mohl viktoriánský svět ovládaný upírem vypadat: Draculova osobní karpatská garda je popisována jako sbor levobočků Bismarcka a Geronima, otevírací doba podniků a úřadů se mění z deních na noční hodiny, vzniká nový druh prostituce (potkáme například ženu nabízející své dvě holčičky na obojek k vysátí) a Dracula, který byl pravděpodobně jako dítě v tureckém zajetí svými vězňiteli przněn, se stává zapřísáhlým nepřítelem „sodomie“ obecně a Oscara Wildea zvlášť.

V českém překladu bohužel vyšla pouze první kniha cyklu, nicméně součástí vydání je i krvavě rozverná povídka *Mrtví cválají rychle*, ve které Newman rozvedl Draculovu posedlost moderní dopravou, o níž víme už z *Draculy* (1897, česky 1919) Brama Stokera. Ovšem první kniha má hned

několik pokračování, mimo jiné romány *The Bloody Red Baron* (Krvavě rudý baron, 1995) a *Dracula Cha Cha Cha* (1998): v jednom se Dracula po vyhnání z Británie stane vůdcem centrálních mocností v první světové válce a středem pozornosti je upíří letka barona von Richthofena; v druhém sledujeme, jak se v padesátých letech 20. století upíří smetánka sjíždí na Draculovu svatbu do Říma (hlavními inspiračními zdroji jsou filmy Federica Felliniho a literární bondovky).

Možná nejzajímavějším titulem je ovšem *Johnny Alucard* (2013). Jedná se o soubor povídek, které sledují Newmanovo draculovské universum pohledem Hollywoodu a televizních seriálů. Za pozornost stojí především povídka Coppola’s Dracula. Newman v ní popisuje režisérovu snahu natočit Draculův příběh s Marlonem Brandem v hlavní roli. Jedná se v podstatě o převyprávění natáčení *Apokalypsy* (Apocalypse Now, 1979) – jen místo na Filipíny tentokrát Coppola vyráží do Rumunska. V dalších povídkách pak vystupují například Philip Marlowe nebo Andy Warhol.

Cyklos *Anno Dracula* je jedním z nejdůležitějších příspěvků k subžánru upířích příběhů a dosud nejčtivější beletrizací příruček typu „Kdo kdy komu vysál či tetičku“. Za což patří zvrácené a choré myslí „pana Kima Newmana“ – jak se skví na obálce českého vydání autorova prvního draculovského románu – neskonale díky.

Autor je literární publicista.

Pestré literární zážitky

HØST



Patrik Banga
Skutečná cesta ven

Jak obtížné je uniknout předsudkům, když žijete v romské komunitě na pražském Žižkově a kolem zuří devadesátky? Skutečný příběh novináře Patrika Bangy zachycuje jeho životní cestu z romské čtvrti mezi novináře předních českých médií.

349 Kč Česká beletrie

Michael E. Mann
Nová klimatická válka

Dnes sice nikdo klimatickou krizi nepopírá, o to víc rozporů však panuje v otázkách, co s ní dělat – a jestli vůbec něco. Nová klimatická válka se nevede ani tak na vědeckém poli, jako spíše na tom mediálním.

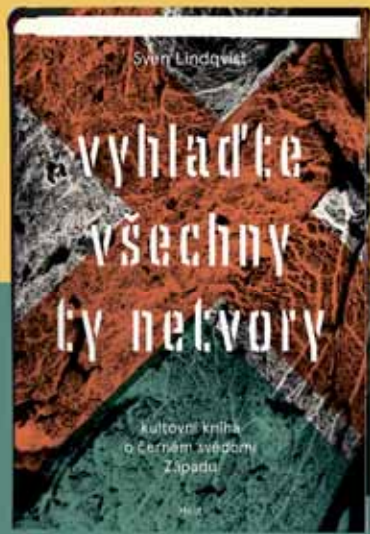
499 Kč Non-fiction



Barbora Hřínová
Jednorožci

Sbírka niterných povídek ověněná prestižním oceněním Anasoft litera 2021. Jednorožci aneb věční hledači jsou lidé, kteří se nějakým způsobem odlišují, ale usilují o totéž jako všichni ostatní – o lásku, vztah, porozumění a přijetí.

369 Kč Překládová beletrie



Sven Lindqvist
Vyhleďte všechny ty netvory

Kultovní kniha o černém svědomí Západu. Fascinující a brutální hybrid cestopisu, eseje a průvodce dějinami, přeložený do dvaceti jazyků, který vzbudil kontroverzi svým odhodláním pojmenovat pravdu za cenu vlastní – tedy evropské – hanby.

379 Kč Non-fiction

Sny procházejí zdivem

Carmilla jako dědička gotického románu

Od vydání novely *Carmilla*, v níž irský autor Sheridan Le Fanu přivádí na scénu postavu lesbické upírky, letos uplynulo sto padesát let. Příběh z tajemného zámku ve Štýrsku obratně využívá postupy gotického románu a spojuje v sobě oba jeho klíčové směry – „horror“ a „terror“.

JOSEF FULKA



Joseph Wright z Derby: Dvě dívky oblékají kotě při svíčce, 1770

„Leč lidský rozum není s to logikou zdůvodnit věci, jejichž kořeny se ztrácejí v příšeří obraznosti, stejně tak, jako oko nedokáže určit tvar předmětů, jež se jen třpytivě zakmitnou v nočních tmách,“ píše Ann Radcliffová v *Záhadách Udolfa* (1794, česky 1978). Tyto řádky – může ostatně po jejich přečtení někdo považovat autorku za druhořadou spisovatelku? – naznačují celý estetický program. Žánr gotického románu se záhy, už na konci 18. století, rozrůžnil do dvou klíčových směrů, konvenčně už u dobových čtenářů označovaných jako *terror* a jako *horror*. První z nich, jehož typickou reprezentantkou je právě Radcliffová, je založen na atmosférické drobnokresbě, jejímž cílem má být oddalování konečného rozluštění tajemství – krátce řečeno, jakýsi literární *coitus interruptus*. Druhý, jehož ztělesněním je legendární Lewisův *Mnich* (1796, česky 1971), spočívá naopak v tom, že nám předměty hrůzy bez obalu ukazuje. Jestliže *terror* nakonec přes všechny nekonečné odklady dospívá k víceméně racionálnímu rozluštění všech záhad, *horror* čtenáře napřímo konfrontuje s nadpřirozenem.

Potěšení z děsu

Zcela bez ohledu na tuto žánrovou diferenciaci nás zmiňovaná literární vyprávění stavějí před otázku, jejíž zdánlivá jednoduchost čtenáře nikdy nepřestane uvádět do rozpaků. Ve velmi přímočaré podobě si ji položila u nás dnes zcela neprávem pozapomenutá literátka Anna Laetitia Barbauld v krátkém eseji *On the Pleasure Derived from Objects of Terror* (O potěšení plynoucím z předmětů děsu, 1773). Jak je možné, že hororová vyprávění – autorka hovoří o „příbězích o strašidlech a skřetech, o vraždách, zemětřeseních, požárech, ztroskotaných lodích a všech nejohroženějších pohromách, které provázejí lidský život“ – v nás paradoxně vyvolávají slast, přestože podle všech „objektivních“ pravidel bychom se od popisovaných

situací a scén měli odvracet „with disgust and horror“, s odporem a hrůzou?

Je to skutečně podivný paradox. V tomto velice jasnozářivém textu je jako jedna z možných odpovědí dokonce naznačen směr (třebaže autorka ho nepokládá za uspokojivý), kterým se později vydá Sigmund Freud ve slavném eseji *Das Unheimliche* (Cosi tísňového, 1919): není na naší fascinaci těmito strašidelnými příběhy něco regresivního, něco z oné zvláštní slasti dětí, naslouchajících „s bledou a němou pozorností“ strašidelným příběhům a uhranutých stejně jako ptáče hledící do chřestýších úst?

Carmilla (1872, česky 1925) Sheridana Le Fanu je pozoruhodným případem vyprávění, které, jak se zdá, je dědicem jak „odkladové“ strategie charakteristické pro *terror*, tak důrazu na racionálně nevysvětlené nadpřirozeno, jímž se vyznačuje *horror*. Radcliffové samozřejmě tento příběh (do češtiny mimochodem přeložený způsobem – diplomaticky řečeno – dosti volným) za mnohé vděčí. Kulisy, ve kterých se odehrává, především onen „schloss“ ve Štýrsku, jsou snad ještě radcliffovštější než samotný hrad Udolfo: „nothing can be more picturesque or solitary“ (v češtině ovšem: „těžko si představit opuštěnější a příjemnější místo“). Je zde „krásný vzrostlý les“, „kamenný gotický most“, „věže gotické kaple“... Všechno je připraveno k tomu, aby se zde odehrál prazvláštní příběh, který bude následovat.

Protivné, a přece tak sladké

Postupy související s *terrorem* jsou využity velmi specifickým způsobem. Radcliffová má ve svých románových freskách k dispozici mnohem větší prostor, umožňující důmyslnou práci s anticipacemi nebo naopak reminiscencemi, s drobnými zklamáními nebo naopak naplněnými náznaky a předjímky; Le Fanu naproti tomu svůj příběh buduje, co

se týče jeho časové povahy, v mnohem zhuštěnější podobě. Hned od začátku nás zaujme kondenzovaná síť analepsí a prolepsí, která je pro gotický žánr tak typická. Příkladem může být anticipační sen hned na prvních stránkách, ve kterém se vypravěčce zjeví „nějaká mladá dáma“ klečící „u její postele s rukama pod přikrývkou“; „dojem jakési sladké a konejšivé rozkoše“ je záhy vystřídán „ostrým bodnutím, jako by se mi dvě dlouhé a ostré jehly zaryly hluboko do prsou“. Na tento výjev, o němž vypravěčka lakonicky a s jistotou praví, že to „sen nebyl“ (ale chce vlastně, aby jí čtenář věřil?), později symetricky naváže sen samotné Carmilly, která navíc dodá zvláštní detail: „Je to tak divné, že jsme obě měly stejný sen. Ještě divnější je, že jsme viděly své dnešní obličej, ačkoli nám tehdy bylo teprve šest let.“ Velice tvůrčím způsobem se zde pracuje s oněmi dětskými strachy, jež na lidskou představivost, jak si dobře povšiml Freud, dovedou působit neobyčejně silným dojmem.

Kromě složitých časových posunů ale do vyprávění zasahuje spousta dalších dílčích prvků, které na scénu uvedl právě žánr gotického románu. Mnohokrát bylo zmíněno, že jedním ze základních motivů, jež se u Radcliffové, ale i jejích literárních soupeřů a soupeřnic objevují, je hrozba rozvratu rodinných a sexuálních vztahů (všudypřítomné téma incestu nikdy nemizí z obzoru a zřejmě nejdále v tomto směru zašel úchvatný a i pro dnešního čtenáře šokující román *Matilda* od Mary Shelleyové). Spíše než o incest jde v *Carmille* (jejíž předchůdkyní je patrně Coleridgeova *Christabel*) ovšem o transgresi v podobě výrazně lesbického nádechu vztahu obou protagonistek, kterému ambivalentní postoj na straně vypravěčky jen dodává perverzní charakter. „Někdy mě brávala má společnice za ruku a tiskla mě dlouho a opětovně. Tváře jí zahorely vzrušením, hleděla mi do tváře planoucím zrakem, zprudka oddychovala a řadra se jí bouřlivě dmula. Chovala se jako mileneček. Mála mě; bylo to protivné, a přece tak sladké.“

Nejpodivnější příběh

A podobně spojuje *Carmilla* s tradičnější podobou gotického románu i tolik typický literární prostředek, jímž je vložený narativ. Vedlejších vyprávění, komplikujících časovou strukturu příběhu i navzdory relativně omezenému prostoru, v němž je tento příběh vybudován, najdeme v *Carmille* hned několik: generálovo vyprávění „jednoho z nejpodivnějších příběhů“, které vypravěčka podle vlastních slov kdy slyšela, představuje jakési *mise en abyme*, zrcadlový obraz její vlastní trýzně; patří sem ovšem i drobná, ale podstatná vsuvka o moravském šlechtici, který zbaví vesnici kletby v podobě upíra, a několik dalších.

Zkrátka a dobře, příběh o Carmille, ženském upírovi, který pozoruhodným způsobem přežívá a obnovuje své síly na základě „anagramatických obměn“ vlastního jména (*Carmilla* – *Mircalla* – *Millarca*) snadno čtenáře strhne natolik, že zapomene, jak obratně je tato novela, stojící na hranici mezi realitou a halucinací, literárně vybudována – a nakolik je více než důstojnou dědičkou velkých klasiků gotického románu. Úvodní citát z Ann Radcliffové obdivuhodně vystihuje ambivalenci, se kterou Sheridan Le Fanu tento příběh sprádá. Sám Le Fanu ostatně píše něco velmi podobného: „Ale sny infiltrují i kamený zdivem, tmavé pokoje ozařují temným světlem, tlumí záři svíc a postavy vcházejí i vycházejí bez ohledu na zámky a petlice.“ Žádný výrok by nemohl povahu tohoto vyprávění, které si i pro dnešního čtenáře uchováva všechna svá tajemství, vystihnout lépe.

Autor je filosof, univerzitní pedagog a překladatel.

Případ Draculy

Monstrum obklíčené jazykem

Stokerovo pojetí upíra jako ztělesnění excessu – parazita, který narušuje řád patriarchální viktoriánské společnosti – se stalo východiskem řady více či méně subverzivních variací. Z feministické a queer perspektivy je Dracula vděčným příkladem dobové disciplinace těla jazykem vědy. Románové tažení proti monstru se přitom podobá léčbě „hysterie“.

ONDŘEJ KLIMEŠ

V jádru viktoriánské „gotické“ prózy je zdánlivý paradox: v éře vědeckého pozitivismu, průmyslové revoluce a literárního realismu produkuje monstra. Možná nejzřetelnější je tento rozpor v *Draculovi*, románu-monstru z roku 1897. Napětí mezi popisností a obřadnou vážností vyprávění na jedné straně a fascinací nevyslovitelným na straně druhé však proslulou knihu Brama Stokera nesbližuje jen s tradicí gotického hororu, ale také s dobovými výzkumy hysterických těl, jejichž „strnule stylizované pózy svědčily o impulsech, rozkoších a excesech, které si tato těla nemohla dopřát“, jak napsala v esejí *Bad Girls* (Zlobivé holky, 1994) americká kurátorka a kritička umění Marcia Tucker. Podobně jako byly hysterické projevy objektivizovány jazykem psychiatrické vědy, popírá jazyk gotické literatury souvislost s fantasmaty, která sám vytváří a jejichž produkce je základním principem vyprávění.

Také vypravěči Stokerova románu dbají na srozumitelnost své řeči a jsou posedlí znaky, jejich evidencí a klasifikací. Jenže čím důkladněji je excesivní tělo popisováno, tím více si jeho obrazy protiřečí, až se nakonec na místě lidského subjektu prolne několik nesorodých, rozpadajících se ne-identit. A právě to je okamžik, kdy se vynoří monstrum. Podle literárního teoretika Petera Brookse monstrum „překračuje základní rozvržení klasifikace, samotný jazyk: je to exces v procesu označování, zvláštní vedlejší produkt nebo zbytek

hrdina s chloupky uprostřed dlaní je animální i aristokratický, predátorský i femininní, primitivní i dekadentní, brutální i nemohoucí, parazitický i anorektický, a navíc nemrtvý. Charakteristiky si protiřečí, jedno ale mají společné: signalizují exces, překročení normy. Svou nesorodostí, která vyvolává touhu i nevolnost, se hrabě podobá svému transylvánskému zámku a posléze i zpustlému gotickému domu, který si zvolí za anglické sídlo. Pochmurná budova s „mnoha přístavky značně nepravidelně vybíhajícími“ odkazuje k cizorodosti svého majitele, jehož fyziognomické rysy jsou podobně nesouměrné a podezřelé.

Prostorová metaforika, souznící se synkretickým formováním monstra, je ovšem dalekosáhlejší. Dracula jako jinakost sama přichází z východu, z místa mimo mapu, kde „člověku připadá, jako by tu příroda kdysi byla popustila uzdu svým choutkám“. Transylvánie je odlehlá už svým jménem – Harkerův příjezd k Draculovu zámku má podobu „dokonalé noční můry“, vytržení, transu. Kočár nejprve jezdí „sem a tam po stejné silnici“, potom se ozve vytí a vůz se octne ve spleti stromů, které o sebe narážejí větvením. K definitivnímu předělu dojde v okamžiku, kdy se hrabě „vysouvá z okna a začíná hlavou dolů slézat zámeckou zeď“. Stačí jediný obrat a „invertované“ tělo přestane být čitelné. Halberstam fluidní povahu elegantního upíra charakterizuje jako „queer

mužům, kteří tento jazyk ovládají, se projevy patologických procesů dostávají skrze tělesné znaky společensky nižších skupin. Zvláště snadno Dracula navazuje styky s psychotiky a náměsíčnými dívkami. Jejich kontakty se realizují v noci a projevují se nenávratnými výdaji. Dracula totiž své oběti nejen infikuje a vysílí, ale sám o nabytou energii během spánku zase přijde.

Náhlému propadu se však nevyhne nikdo, dokonce ani muž, který „má nervy ze železa“ a „dokonale se ovládá“. Otřesený Harker utrpí zánět mozkových blan a psychiatr John Seward konstatuje „úplný hysterický záchvat“ i u samotného Van Helsinga, věhlasného vědce a hlavy protidraculovského tažení: „Smál se, až mu z očí tekly slzy, a já musel zatáhnout záclonky, aby nás někdo nezahlédl a neudělal si falešný názor. Potom plakal tak dlouho, dokud se zase nerozesmál, a nakonec se současně smál a plakal, jak se to stává ženám.“ Není náhodou, že další postup proti „osudné zhoubě“ připomíná léčbu hysterie. Cílem je navrátit nečitelné tělo srozumitelnému jazyku. Když se ukázalo, že není možné se před nákazou izolovat, obrací se úsilí k podrobné dokumentaci.

Léčba hysterie

Tato metoda je poněkud paranoidní: dříve než dospějí k závěru, musí Stokerovi hrdinové zapisovat a komunikovat „všechno, i to sebemalichernější“, a to ihned, nejlépe pomocí fonografu jako doktor Seward, případně s využitím těsnopisu a telegrafie. Nebylo-li možné vyrovnat se rychlosti, s jakou Dracula zapojoval napadená těla do nekontrolovatelného oběhu infikované krve, je nutné vytvořit ještě rychlejší oběh výpovědí, aby se neustále hrozící chaos pod pronikavým pohledem vědce včas změnil ve srozumitelnou posloupnost příčin a následků, forem a obsahů.

Připomeňme, že základem Freudovy léčby hysterie, kterou roku 1905 proslavil „případem Dory“, byla „analytická technika“ vycházející z předpokladu, že hysterické projevy souvisí s něčím, co nelze vyslovit. Jako by následoval úsudek vědců ze Stokerova románu, také Freud nachází klíč k léčbě v pečlivém shromažďování a uspořádávání nesusvislých výpovědí pacientů. A podobně jako autor *Draculy* nás zakladatel psychoanalýzy v úvodu své studie ubezpečuje, že v tomto případě paměť nemohla selhat. Ze získaných útržků pak díky „překladačskému umění“ sestavuje souvislý příběh, jímž je dosud nečitelné, pokroucené, ne-lidské tělo vráceno srozumitelnému jazyku. Stačí, aby autor „v zájmu souvislosti přesunul pořadí jednotlivých objasnění“. Při správném „překladu“ se každý z projevů hysterie může změnit ve znak. Pacientům „ze všech pórů proniká prozrazení“, tvrdí Freud sebejistě. Vyléčení je okamžikem, kdy jsou příznaky nemoci zapojeny do smysluplného příběhu.

Také o konci Stokerova monstra je rozhodnuto ve chvíli, kdy se do sebe jednotlivé poznatky – získané mimo jiné hypnózou jedné z „nemocných“ hrdinek – zaklesnou s pevností, která už nepřipouští žádný z nečitelných, hysterických pohybů, a výpovědi splynou v hladký chod jazyka protokolu. V okamžiku „hysterie“, kdy řeč začala selhávat, bylo zkrátka potřeba o to víc psát. V takovém psaní se jazyk vzdělaného muže obrací sám k sobě jako k záduce rozumu. I proto dnes už nevnímáme *Draculu* jako horor, ale jako symptom.



Doktor Charcot demonstruje záchvat hysterie. Litografie podle malby Andrého Brouilleta z roku 1887

při utváření významu“. Toto stvoření se v síti znaků chová jako parazit. Zároveň ale – jak si všimly především feministicky orientované interpretky – zviditelňuje mocenské strategie, zejména pak ty, jež formovaly normativ lidského těla.

Transsexuální Transylvánie

Svou formou je *Dracula* kompilátem zápisů několika postav. Kniha je vlastně protokolem, v němž se různá svědectví postupně skládají v dokument o titulním hrdinovi. Queer teoretička Judith Halberstam ve své analýze gotického hororu *Skin Shows* (Kůže je vidět, 1995) popisuje Draculu jako „složninu jinakosti“ s tím, že i monstrum „nese stopy své konstruovanosti“. Z těsnopisného deníku britského právníka Jonathana Harkera se tak nejprve dozvíme, že hrabě má „úzký nos s neobyčejně vykrojeným chřípím“, přes rty mu přecházejí „ostré bílé zuby“ a uši má „nahore neobvykle zašpičatělé“. To jsou tradiční vampýrské atributy, postupně se však do „konstrukce“ zapojuje řada protikladných prvků: anemický

v lesbickém modu“ a na základě téže souvislosti se ve filmovém muzikálu *The Rocky Horror Picture Show* (1975) glamrockově stylizovaný protagonista představuje jako „sladký transvestita z transsexuální Transylvánie“.

Osudná zhouba

Draculův přesun do civilizace se podobá pandemickému šíření neznámé choroby. Opatření proti nákaze zprvu spočívají především v izolaci a péči o potenciálně slabé ženské tělo, jehož potřeby jako hygiena, nerušený spánek a sytá strava jsou pod vedením odborníků zajišťovány s vážnou důkladností. Medicínský dohled je sice neúspěšný (končí preventivním usmrcením a zohavením nakažené ženy), stává se ale základem formujícího se tažení proti monstru. Hrabě zatím leží ve sklepě „jako hnusná pijavice, unavená, protože se přejedla“, nebo cestuje v bednách s hlínou a šíří se městem po způsobu choroboplodných organismů jako „osudná zhouba“. Nákaza postupuje z míst, která dobový jazyk vymezuje jako periferii: k racionálním

Živé tváře v agónii

Stokerova archeologie médií

Upír je ustrnulý mezi životem a smrtí, člověkem a zvířetem, jeho tvář nemá odraz. Je figurou, která se vzpírá reprezentaci. Možná proto vyvolávají monstra takovou hrůzu a pokusy o jejich zobrazení tak často tematizují problém reprezentace jako takové. I Stokerova Dracula lze číst jako svéráznou archeologii médií, jež naši fascinaci tiskem a konzumací zpráv demaskuje nikoli jako výsledek touhy po pravdě, ale po rozkoši, kterou nám poskytují spíše stroje než lidé.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Mezi dvě nejznámější – a co se týče literárního života, také „nejvitálnější“ – monstra patří pravděpodobně výtvar Viktora Frankenstein a „nemrtvý“ Dracula. Oba romány, Shelleyové *Frankenstein* (1818, česky 1966) i Stokerův *Dracula* (1897, česky 1919), hojně využívají epistolárních a diaristických postupů vyprávění. Románový Frankenstein tvoří svou umělou bytost spojováním jednotlivých částí z různých mrtvých těl sesbíraných po márnících a jatkách. I pomyslné románové tělo hraběte Draculy má charakter koláže. Bram Stoker jej sestavil z deníků, dopisů, novinových útržků, telegramů a jiných záznamů, které jsou navíc opisovány, přepisovány a šířeny v kopiích. Ve Stokerově románu tak necirkuluje pouze krev, ale dochází v něm také k intenzivnímu koloběhu textů.

Misál za okny vlaku

V úvodní poznámce autor upozorňuje, že „teprve při četbě těchto stránek pozná čtenář způsob, jakým byly jednotlivé doklady uspořádány. Všechny zbytečné podrobnosti byly vynechány, a do popředí se proto dostává příběh tak, jak se skutečně odehrál. Je to příběh, který se téměř dostává do rozporu s naší současností; paměť však ani nemohla nikde selhat – už proto ne, že všechny zápisy byly pořizovány bezprostředně a zrcadlí hlediska i rozsah poznatků svých tvůrců.“ Viktoriánský čtenář si má hned zkraje uvědomit, že tentokrát nepůjde o simulovanou autenticitu vnitřního prožívání, romantickou zjitřenost a rozervanost, ani o fragmentární nedouřčenost, jež posiluje fantastičnost zápletky. Naopak dostává se nám příslibu, že máme co do činění spíše s jakousi badatelskou zprávou, jež sice může odporovat naší zkušenosti, ale způsob zdokumentování této abnormálie „dokládá“ její pravdivost.

Již deník Jonathana Harkera, kterému se při revizi událostí dostalo úvodní pozice, lecos problematizuje. Mladý, vzdělaný a dobře situovaný anglický gentleman před odjezdem navštěvuje Britské muzeum a pečlivě studuje knihy a mapy Transylvánie. Svědomitě přistupuje i ke svému cestovnímu deníku plnému etnografických postřehů, v nichž každá podrobnost nabývá zásadního významu – recepty, oblečení domorodců i to, co pisatel povečeřel a že mu bylo těžko po paprice. Harker vše zaznamenává sice rychlým a úsporným těsnopisem, ale místo dokumentárního záznamu reality vytváří její literární reprezentaci – například z vlaku pozoruje vesnice a hrady, jaké „vidáme ve starých misálech“. Netřeba dodávat, že na východ od Vídně má vše povahu bytostné jinakosti, jež se postupně přes různé aspekty iluzivnosti stává monstrozitou. Oblečení lidí zahlédnutých na nádraží má „třásně jako baletní úbory“, Slováci připomínají Jánošíky a „na divadle by jim okamžitě svěřili úlohu všelijakých starých loupežníků z Orientu“. Slováci i Češi mají „malebné kroje“ a „jsou postiženi voletem“.

Hamletovské zápisky

Harker se sice obává rozvláčnosti, ale „přílišná podivnost“, s níž se setkává, vyžaduje podrobný popis. Jako by při konfrontaci se spatřenou hrůzou, ve stavu „otřesu, který nezbytně přinese zkázu“ a ve strachu ze ztráty zdravého rozumu psaní představovalo jediný pevný bod. „Snad mi můj návyk vést přesné záznamy přinese útěchu,“ doufá v okamžiku, kdy se z Draculova hosta mění v jeho zajatce. Zatímco Šeherezádě zachraňuje život vyprávění, jemu psaní. Ostatně sám tuto spřízněnost vyjadřuje: „Tento deník trapně připomíná Pohádky tisíce a jedné noci, protože každé vyprávění se musí přerušit před prvním zakokrháním.“ Harkerovým autorským vzorem se ale stává Hamlet. „Až dosud jsem

nikdy vlastně nevěděl, co Shakespeare myslí, když Hamletovými ústy pravil: ‚Můj zápisník – to radno zaznamenat!‘“ Odkazuje tím na klíčový moment pátého obrazu prvního dějství *Hamleta*, kdy se dánský princ poté, co vyslechl ducha mrtvého otce, rozhodne, že z paměti vymaže „vše zbytečné a titěrné a hloupé, moudra z knih, podoby a dojmy, co vepsalo tam nezkušené mládí, v obsáhlé knize mého vědomí zůstane jen tvůj příkaz a nic víc“.

Shakespearovskou epifanii prožije i Lucy, která se v dopisu své přítelkyni Míně svěřuje, že již chápe, „jak asi bylo ubohé Desdemone, když byl její sluch vystaven tak nebezpečnému toku slov, byt' od černocho“. Lucy líčí milostná tokání nápadníků (netuší, že i ji čeká smrt z milencových rukou) a potvrzuje sílu dobře zvolených slov i erotickou povahu vampýrského vábení. Mimo to si píše deník. Z jakéhosi památníku se posléze stává zápisník nočních pokušení a mūr a svědectví o postupující nákaze. I ona v psaní (a v přesnosti popisu) hledá spásu („Píši tyto poznámky a zanechávám je zde, aby se rozhodně nikdo nedostal mým přičiněním do neštěstí“), a proto píše i v okamžiku, kdy „umírá slabostí“ – podobně jako kapitán lodi Demeter, když stojí u kormidla a pozoruje a současně zaznamenává zkázu, kterou tuší v konturách vystupujících z mlhy.

Těsnopisná pokušení

Bezprostřednost a rychlost zápisu nevytvářejí pouze dojem dokumentárnosti a dynamické tempo vyprávění, ale upomínají též na jeho medialitu. Vše, co lze vypovědět, lze také reprodukovat a sdílet. Mína zpočátku Jonathanovy zápisky sentimentálně omotává stuhou a líbá, posléze je ovšem přepisuje



Naše světlo bude osvětlovat živé tváře, které se smějí v agónii. John Malkovich jako Murnau. Foto Lions Gate Films

na stroji a kopie postupuje dalším čtenářům. I ona si píše deník a vkládá do něj útržky novinových článků, zpráv či úřední korespondence. Doktor Seward pak svá pozorování rovnou nahrává na fonograf a se svým mentorem Van Helsingem si telegrafuje.

Jak víme, slastné a současné děsivé touhy podvědomí šíří monstrozitu i do poklidných viktoriánských domácností, nepřijatelná rozkoš ale bezpečně sublimuje do média psaní. Milenci si dopisují těsnopisem. Mína dokonce „nemůže odolat pokušení“ a doktora Helsinga škádlí pro něj nečitelným těsnopisným záznamem. Z cizích lidí se stávají spiklenci, když si nechávají vzájemně přečíst své deníky. Zároveň ten, kdo ovládne znaky, může porazit netvora. Skutečným protivníkem

Draculy přitom není Van Helsing, ale Mína, která má „mozek muže a srdce ženy“ a pracuje po způsobu reportérky. Zatímco vědec Helsing spoléhá na pověry, modlitbu, česnek a krucifix, Mína pracuje s informacemi a pečlivě studuje i jízdní řád vlaků. Postupuje jako novinářka a „při takovém povolání je nejdůležitější paměť – člověk musí umět zachytit téměř každé vyslovené slovo“. Když v hypnóze komunikuje s Draculou, pro Helsinga je to skoro spiritistický akt, zatímco ona dělá interview s upírem. Shromažďuje a na psacím stroji přepisuje výpovědi všech zainteresovaných osob, sestavuje časovou osu, vyvozuje souvislosti a na základě toho navrhuje strategii.

Nesmrtelné stíny

Důraz na technologii psaní a vnější identita postav (vědci, lékaři, právník) v důsledku ale neukazují děj Stokerova románu jako soubor barbarského iracionálního běsu a civilizovaného řádu, vítězství zdravého rozumu nad šílenstvím a monstrozitou. Ta se totiž přes rozkoš, kterou působí, přenáší na akt psaní. „Je to, jako bych si něco šeptala a současně tomu naslouchala. A navíc v sobě těsnopisné značky skrývají něco, co je odlišuje od písma,“ konstatuje omámená Mína. Analogicky v některých adaptacích funguje médium filmu. V Coppolově snímku *Dracula* (1992) se například první setkání Míny a Draculy coby cizokrajného dandyho odehraje v kinematografu, kde Londýňané užasle sledují plátno oživené střídavě obrazy projíždějících vlaků a pornografickými scénami. Filmový pás stejně jako Dracula vábí iluzivním příslibem nesmrtelného života stínů. Nejvěrněji narativní situaci Stokerova románu zachycuje metafikce *Ve stínu upíra* (Shadow of the Vampire, 2000). Vypráví

o vzniku slavné Murnauovy adaptace *Upír Nosferatu* (1922) a podobně jako románová Mína přepisuje a kopíruje deníkové zápisy, režisér Murnau (John Malkovich) v ní inscenuje dnes již ikonické filmové obrazy Stokerova románu a nakažen vampyrismem šíří prostřednictvím kinematografie tuto chorobu dál. „Naší zbraní je film,“ říká filmový Murnau, „naše poezie bude stínem, který se prodlužuje a skrývá. Naše světlo bude osvětlovat živé tváře, které se smějí v agónii.“

Na konci Stokerova románu zůstává hromada strojopisů, ale žádný „autentický doklad“ a zcela mizí počáteční důvěra ve schopnost textu zrcadlit poznatky a paměť svých tvůrců. Pochopitelná je jen touha, neboť ta, nikoli rozum, vzbuzuje odvahu.

Ne, nesmějte se!

Italská tradice vampyrismu

Dvě z povídek, které si můžete přečíst v literární příloze tohoto čísla, zobrazují postavu upíra podle představ italských spisovatelů přelomu 19. a 20. století. Navzdory tomu, že reálie Apeninského poloostrova hrály v řadě gotických románů evropského romantismu zásadní roli, v italské literatuře se žánr fantastična a hororu zabydloval pomalu.

IVANA PIPTOVÁ

Žánr fantastična a hororu se v italské literatuře prosazoval jen pozvolna. Má sice předobrazy v dílech slavných autorů jako Ludovico Ariosto, Torquato Tasso či Giovanni Francesco Straparola, v 18. a 19. století, kdy nastupuje romantická estetika a v Anglii se objevuje gotický román, však v Itálii převládalo přesvědčení, že jde o fenomény, které nejsou tamní kultuře vlastní, a důraz byl kladen spíše na realističnost a racionalitu. Za pozornost přitom stojí, že množství fantastických příběhů zahraničních autorů té doby je situováno právě do zemí, které romantické podněty přijímaly jen s výhradami (Ann Radcliffe a Itálie, John William Polidori a Řecko, Matthew Gregory Lewis a Španělsko). Předchůdci žánru se navíc mohli stát i ti, kteří prosazovali naopak důraz na realismus – například Manzoniho *Snoubenci* (1827, česky 1926) obsahují množství gotických motivů. V Itálii každopádně žánr fantastična našel své pevné místo až v druhé polovině 19. století.

Meč, co chtivě pije

Samotnou postavu upíra, respektive jeho literární ztvárnění, mají někteří literární historici a historičky tendenci spojovat s předobrazem netopýra. Lyrický subjekt madrigalu, jež ve 14. století složil florentský básník Niccolò Soldanieri, se sice ztožňuje s netopýrem, jde však o milostnou báseň, popisující milencovu touhu po fyzickém spojení s milou, a ne po jejím vysátí: „Já jsem netopýr, který v noci nad šterbinou volá zizi, a čeká, zda se zizi tiše ozve./ Zizi nepřichází a já nevím, co dělat. A tak létám nahoru a dolů a volám zizi až do rozbřesku./ Ach, ach! Je to sen, nebo se mi to zdá? Zizi odpovéděla: ‚Vstup.‘ A pustila mě dovnitř, tam, kde to mám nejraději a kde vždy naleznu potěšení.“

Podobně s upířskou tematikou bezprostředně nesouvisejí ani občas uvádění Torquato Tasso a Benvenuto Cellini. Ve 12. zpěvu Tassova *Osvobozeného Jeruzaléma* (1581, česky 1853) se hovoří o meči, který saje krev – v překladu Jaroslava Pokorného čteme: „On vbodne meč, jenž krev tak chtivě pije, do krásné hrudi“. Cellini zase ve *Vlastním životu* (1728, česky 1909) píše o kastelánovi, který trpěl přeludy, že je mrtvý a je třeba ho pohřbit nebo že je netopýr, a který mával pažemi, jako by chtěl létat.

Explicitněji se postava upíra v italské literatuře začíná objevovat na počátku 19. století. Zatímco ve zbytku Evropy bylo toto téma široce známé už v 18. století, mimo jiné v souvislosti s vydáním zprávy *Visum et repertum*, v Itálii se nejprve představilo na operní scéně. Libreto De Gasperiniho opery *Il Vampiro*, uvedená v Turíně roku 1801, se sice nedomochovalo, máme však k dispozici Palombovo libreto k opeře *I vampiri* (1812), Cosenzovo k opeře *Il vampiro* (1825) či o dva roky mladší stejnojmenné libreto Angela

Brofferia. Motiv upíra je zde buď záminkou dalšího děje, nebo jde o nedorozumění, které lze využít ke zdůraznění nutnosti bojovat s pověrami (u Palomby se hrdinové domnívají, že se v okolí objevili upíři, nakonec se však zjistí, že šlo o loupežníky, kteří chtěli vyděsit své oběti).

Upíři a ochočení netopýři

V italské próze se upír zásadněji prosadí až ve druhé polovině 19. století. Nejprve v románu Franca Mistraliho *Il vampiro. Storia vera* (Upír. Pravdivý příběh, 1869). Hlavní hrdina naváže v Monaku přátelství s hrabětem Alfredem Kostiou, kterého šokuje setkání s ženou navlas podobnou jeho milé, jež zemřela před deseti lety. Když se rozhodne mrtvou exhumovat, zjistí, že je její hrob prázdný. Nakonec odhalí, že jeho milén-



Přítomnost upíra má v zásadě náhodnou povahu. Z filmu *Upíři v Benátkách*, 1988

ka Pia smrt pouze zinscenovala a nyní se snaží Kostiu dohnat k šílenství. Třebaže se tedy s postavou upíra jako takovou nese tkáme, objevuje se zde jeho charakteristika coby bledé bytosti s kovovým hlasem, která vyznává kult krve, „elixíru života“, jímž je možné se opít. Román se ovšem ve své době nedočkal většího ohlasu a další příklady upířích hrdinů nacházíme až v povídkové tvorbě, která vznikala na přelomu století, stále však bez návaznosti na Stokerova *Draculu* (1897, česky 1919), který byl do italštiny přeložen teprve roku 1922.

V próze Francesca Moranda *Vampiro innocente* (Nevinný upír, 1885) je vyprávěčem lékař, který v ústavu pro choromyslné studuje pacienta, jenž zavraždil vlastního syna, upíra. Také povídka *Il Vampiro* (1902) Giuseppa Tonsiho se odehrává v ústavu pro choromyslné – tentokrát se otec marně snaží prokázat, že pachatelem vraždy jeho dcery nebyl on, ale místní okultista. *Il Vampiro della Foresta* (Upír z pralesa, 1902) Emilia Salgariho zase sleduje dva sicilské bratry, které při hledání zlata ohrožuje indián s ochočeným netopýrem. Nejčastěji je ale uváděno dílo Luigiho Capuany *Un vampiro* (1904), které je z uvedených titulů nejzdařilejší. V povídce věnované lékaři, kriminologu a stoupenci frenologie Cesaru Lombrovi sledujeme příběh vědce, který se snaží pomoci manželskému páru zbavit se upíra. Jak zjistíme, jde o bývalého muže hrdinky, který ji navštěvuje, protože se domnívá, že ho otrávil, a za trest vysává život z jejího dítěte. Nakonec nezbyvá než přistoupit na „tradiční“ metodu a nechat mrtvolu spálit, což sice problém vyřeší, pro vědce je však

nepřijatelné, že nebylo možno využít racionálnějších postupů a vysvětlení. *Il Vampiro* (1906) Giuseppa De Fea vypráví příběh inženýra na cestách, z kterého vysaje život děsivý přízrak, a *Vampiro* (1908) Enrica Boniho uvádí na scénu zesnulého, který po své smrti ohrožuje sousedy a dokáže se proměnit v černého psa. Když jeho mrtvolu exhumují, zjistí, že má otevřené oči a zakrvácená ústa. Péčí dnes již neexistujícího nakladatelství Keres tyto i další dobové povídky vyšly ve svazku *Vampiriana. Novelle italiane di vampiri* (Vampiriana. Italské upířské romány, 2011).

Subverze racionality

Italský upír nebývá zpodobován jako dandy, příliš se neakcentuje ani motiv erotický. Každý z autorů pojímá vampyrismus po svém.

BÁSNIČKÁ REDUKCE

Taky smrt

MARTIN LUKÁŠ

„Hovořit o poezii znamená vždycky hovořit o něčem velmi starém. Toto prastaré nepřipouští ani přemrštěnosti, ani nehoráznosti a tím také žádná překvapení či reprízy (...) Ono staré, tvrdé jako kámen, co nazýváme poezií, lze těžko snést,“ říká Hans Magnus Enzensberger.

Něco velmi starého, tvrdého, nesnesitelného je taky smrt. Historicky vzato (vnímáte tu nehoráznou malichernost?) je však život starší, tvrdší, nesnesitelnější. A přece jej každý žije. Nejspíš taky proto, že postavit se dobrovolně jeho tvrdosti a nesnesitelnosti znamená zadívat se, byť na krátký čas, do očí té druhé tvrdosti a nesnesitelnosti, o níž se jen obtížně mluví.

Někteří v čase mezi dvěma tvrdostmi píší básně a takovým nezbyvá než o smrti mluvit. Jenomže jak? Střežit se pohodlných, bezbolestných slov. Nenechat si nazout perspektivu, která řeč o „tom“ nahradí komentářem k „tomu“. Hledat způsoby, jak promluvit přímo, třebaže dnes jako kdykoli dřív se takové mluvení zpříma děje mluvením navzdory, mluvením oklikou, mluvením přeneseně, mluvením přes obrazy, slova, znaky i zámlky. Mluvením, na jehož způsob je třeba vždycky znovu přicházet.

Na konci svého života takhle promluvil Josef Hiršal. Napsal a vydal básně, které mluví řečí frázivzdornou, třebaže jsou z frází nejednou udělány, hrkají rýmy jako dětská říkadla a pletou vtíp a vážnost téměř nerozlišně, o to však výmluvněji, takže za slovy pro ten účel tak nepravděpodobnými každou chvíli zívá smrt úplně zblízka. Hiršal dobře věděl, že není možné, je-li řeč o smrti, aby si básník nedal tu práci. Aby se spokojil s literárními odvary zdvořilého strachu připraveného nadužíváním o veškerou palčivost. Šel na to cestou nepatosu. „– Jste soudce nebo kat?/ – Přišla jsem to jenom spočítat./ – Tak vy jste paní nad osudem!/ – Nekláboste, za chvíli půjdem./ – Už se vám všechno plete./ Za moment vypadnete./ – Vy se mnou./ – Kam?/ – To zažijete sám.“

Svoje básně označil Hiršal šaškovsky za „trásně“. Čímž se nás pokusil ukolébat, připravit na ornamentální hříčky, abychom si mysleli, že to zase jeden koryfej vydává svůj počet a zrovna se u toho neposírá. Pro účinek sbírky je to rozhodující. Je doporučeníhodné na tuhle hru přistoupit a koukat se očima dítěte i starce. A bacha, každá taková hříčka skrývá otázku, odporučení, nikdy nebude zbytečné připomínat si, že způsob podání zásadně mění smysl podávané informace. Odtud třetí slovo z titulu – „rohypnol“.

Hiršal nemohl spát a psal. Psal a to mu skýtalo útěchu i zapomnění. Na krátkou chvíli. Bylo mu jasné, že kterákoli báseň psaná důmyslně proti smrti dříve či později smrt přivede zpátky a blíž. „Je pták./ Lítá a zpívá./ Je hák./ Visí a kývá./ Už odjakživa/ je tomu tak./ Taky však bývá –/ a to se skrývá./ Pták/ visí a kývá./ Hák/ lítá a zpívá./ A na něm vrak./ bývalý drak.“

Je tohle málo člověku, který se bojí i nebojí? Dokud tu není smrt, hraje každý, jak nejlíp dovede. Žádá si zvláštní odvahu čekat na ni v básních, posílá za ní verše jako „Gertrude Stein/ ta byla fajn“ a v rozestlané posteli nevědě dne ani hodiny.

Josef Hiršal: *Básně – trásně – rohypnol*.

Klokoč – Knihovna Jana Drdy, Praha – Příbram 1998, 54 stran.

Autorka je italianistka a komparatistka.

Vampýří coming out

Interview s upírem jako queer seriál

Známa románová saga *Upíří kroniky* od Anne Riceové se dočkala nové adaptace – seriálu *Interview s upírem*, nazvaného podle prvního svazku knižního cyklu. Oproti filmové verzi z devadesátých let je letošní zpracování otevřeně queer, přitom ale neopouští existenciální polohu předlohy.

DANA LICEHAMROVÁ



Děj seriálu *Interview s upírem* se posunul od gotické romance 18. století k jazzovým časům na počátku 20. století. Foto AMC+

Knižní předloha Anne Riceové *Interview s upírem* (1976, česky 1996), které se před téměř třiceti lety úspěšně chopil režisér Neil Jordan, se letos na podzim dočkala seriálového zpracování. Stejnojmenná série je bezostyšnou queer upíří romancí, jež se snaží především o revizionistickou nápravu původní filmové adaptace z devadesátých let a zároveň se nebojí campu ani tematizování současných sociálních problémů.

Raskolnikov s ostrými špičáky

Román Anne Riceové bývá kvůli své prosáklosti erotismem, sadomasochismem a campem přezíravě označován za „béčkovou“ literaturu. Příběh plný krve je však třeba vnímat jako metaforu, pod kterou se skrývá boj mezi pohanským moralismem a křesťanským mysticismem – ne tak vzdálený Dostojevskému, jenž zkoumal existenciální otázky spojené s možností neexistence vyšší síly, jak o tom svědčí třeba Raskolnikovova meditace nad autoritou a morálním zákonem. Ztělesněními boje mezi moralismem a mysticismem jsou u Riceové hlavní upířské postavy Louis a Lestat. Na jednom místě knihy například Lestat říká: „Zlo je úhel pohledu... Bůh zabíjí bez rozdílu.“ *Interview s upírem* je navzdory zdání v mnoha ohledech progresivní dílo, ať už se jedná o zpochybňování náboženské autority, reprezentaci homosexuálního páru, který adoptuje dceru, nebo o erotické pasáže určené čtenářkám a podněcující je k sexuální liberaci.

Nedlouho po čtenářském úspěchu knihy o ni projevil zájem také Hollywood. Práva na zfilmování koupil americký producent David Geffen, který se otevřeně hlásí ke své homosexualitě. Poté, co se společnosti Paramount během dvou desetiletí nepodařilo herecky obsadit stejnopohlavní pár, se v roce 1994 režie chopil Neil Jordan a v hlavních rolích vystoupily herecké hvězdy tehdejšího Hollywoodu – Brada Pitta jako melancholického Louise a Toma Cruise coby excentrického Lestata doprovází Kirsten Dunstová v roli Claudie. Za úspěch film nicméně vděčí především vizuálu předvádějícímu New Orleans 18. století nebo pařížské katakomby plné lidských ostatků na způsob temných olejomalb. Film vyšel v době pandemie AIDS, což byl patrně jeden z důvodů, proč se vyhýbá

explicitní homosexualitě. Louis se tak musel skrývat nejen před sluncem, ale i před homofobií. Ve filmovém zpracování například nepřijde o bratra jako v knize, nýbrž o ženu a dítě, aby byla vytvořena aspoň iluze jeho heterosexuality. Do popředí bylo postaveno Louisovo filosofování a melancholie, intimně rámované empatií, kdežto gay tematika zůstala u zdrženlivé sugesce.

Jazz místo gotiky

V seriálovém zpracování se sedmihodinovou stopáží je Louis omlazen o téměř sto dvacet let a děj se posunul od gotické romance 18. století k další „sexy“ éře – jazzovým časům na počátku 20. století. To je ale jen jeden z mnoha posunů. Novinář Daniel se stal vyzrálejší a zkušenějším reportérem, schopným poukázat na kontradikce Louisovy výpovědi. Danielova postava je navíc prohloubena tím, že čelí Parkinsonově chorobě, a má tedy poslední šanci na přezkoumání příběhu. Původní verzi vyprávění, tedy tu, kterou známe z filmové adaptace, chce ovšem revidovat i sám Louis. Nová, seriálová adaptace je tak návratem ke knižní předloze a zároveň moderní revizí příběhu. Jakožto portrét krvežíznivého sériového vraha, natočený esteticky vytríbeným stylem, zase *Interview s upírem* připomíná *Hannibala* (2013–2015).

Modernizace původní látky tkví kromě zasažení děje do současnosti, včetně explicitních odkazů na covid nebo 8chan, zejména v tom, že upíři neskrývají vlastní homosexualitu. Zčásti se jejich coming out prezentuje jako náprava a satisfakce pro ty, kteří nebyli spokojeni s dvojmysly původní filmové adaptace. Sedmihodinová stopáž však také dává prostor sociálně-ekonomickým a politickým motivům spojeným s otázkami rovnosti a spravedlnosti. Šťastné bylo rozhodnutí obsadit roli Louise černošským hercem. Mezirasová dynamika tak v diskriminačním prostředí Louisiany složitému vztahu hrdinů oscilujících mezi láskou a nenávistí dodává novou rovinu – nyní jde také o vztah mezi pánem a sluhou.

Záhrobní camp

Seriál zároveň navazuje na soudobý trend televizních formátů s otevřeně queer protagonisty a zaměřených na queer diváky.

Nové adaptace se chopil televizní scenárista a producent Rolin Jones a na režii se podílel mimo jiné i Levan Akin, autor gruzínského queer snímku *Dokud se tančí* (And Then We Danced, 2019). *Interview s upírem* s nadhledem mísí citlivou queer romanci s bezostyšným campem a dekadentními obscennostmi. Sam Reid v roli Lestata a Jacob Anderson coby jeho milenec a chránělec Louis vytvořili živé, nuancované postavy s různými lidskými chybami i kontradikcemi sice neživých, ale stále kontemplančních predátorů. Doplnuje je Bailey Bass v roli Claudie, ze které se stala autonomní, nevypočitatelná hrdinka a zároveň jediný významný ženský hlas v adaptaci.

Campová estetika se nejvíce uplatní během závěrečného honosného plesu připomínajícího drag show, kdy se Lestat stylizuje do Marie Antoinetty. Méně okatě je estetika campu viditelná v idylických domácích výjevech připomínajících obrazy Josepha Christiana Leyendeckera. Lestat a Louis tu vystupují jako nesmrtelní manželé „fashionisté“, kteří si potrpí na poslední výstřelky módy. Lestat kritizuje Claudii slovy: „Nejsem si jistý, jak se cítím ohledně té plisované sukně,“ načež Luis odpoví: „Je to šifon. Má pohyb.“ Scénář zajímavě a funkčně přeskakuje mezi vtipnými výměnami upířské dvojice, poetizovanými výpověďmi a důvtipnými metakomentáři reportéra Daniela. Snímek si díky této textové směsici dokáže udržet odstup od absurdního vyznění některých dialogů převzatých přímo z předlohy.

Občasné lyrické kráse se místy daří diváka uchvátit, nicméně ne nadlouho. Mezi excesivními požitky, ať už campovými či hororovými, neustále probublává tichý moralistický boj Louise s novou realitou, o které vypovídají monstrózní, antropomorfní autoportréty Francise Bacona visící v Louisově dubajském sídle.

První série *Interview s upírem* nás zavedla do kostela a nechala nás sledovat mystickou svatbu moralizujících upírů. Otázkou je, kam se vydáme v plánované druhé řadě.

Autorka je filmová publicistka.

Interview s upírem (Interview with a Vampire). AMC+. USA 2022. Vytvořil Rolin Jones.

Draculovský mem

Nemrtvý hrabě ve filmu

Od natočení expresionistického snímku *Upír Nosferatu*, jedné z nejslavnějších filmových verzí *Draculy*, letos uplynulo sto let. Za tu dobu se z transylvánského hraběte stala popkulturní stálice, která je do velké míry symbolem takzvaného gotického hororu.

ANTONÍN TESAR

Britský spisovatel Neil Gaiman si ve svém úvodu ke Stokerovu *Draculovi*, později přetištěném v knize *Postřehy z poslední řady* (2016, česky 2019), povzdechl, že si hraběte v románu neužijeme tolik, kolik bychom chtěli; a naopak Van Helsinga by v knize klidně mohlo být méně. Kromě úvodních pasáží návštěvy Jonathana Harkera v Draculově transylvánském sídle, které jsou mnohými považované za předčasný vrchol celého románu, se o samotném hraběti a jeho aktivitách dozvídáme většinou jen zprostředkovaně z kusých zpráv. Možná právě tahle Draculova existence ve stínu hlavního děje je zdrojem toho, proč se z hraběte stala tak fascinující figura. Přinejmenším je to důvod, proč existuje tolik děl, jež ony kusé informace rozvíjejí – od dvou různých románů o Renfieldovi, které zmiňuje Gaiman, přes chystaný film *The Last Voyage of the Demeter* (Poslední plavba lodi Demeter) o plavbě, s níž se Dracula dostal do Londýna, až po komiksovou sérii *Brothers Dracul* (Bratři Draculové, 2018), vycházející ze životopisu samotného Draculova předobrazu, knížete Vladu III., který byl v dětství spolu se svým bratrem nějakou dobu vězněm Osmanské říše.

Ve stínu upíra

Gaiman má naprostou pravdu, když charakterizuje Dracula jako popkulturní mem. Draculovská filmografie by se dala popsat jako virus s mnoha kmeny, mutacemi a metaverzemi. Čím skrytěji ve Stokerově románu titulní postava operuje, tím větší mají pole tvůrčí adaptací. Tím spíš, že k románu neexistují autorská práva, takže mrtvola upířího hraběte je vydaná napospas filmařským supům nejrůznějšího typu.

Dracula ve filmu vystupuje v nejroztodivnějších formách. Zčásti jde o relativně věrné adaptace Stokera, k nimž patří i český televizní film *Hrabě Drákula* (1970), zčásti o přesazení zápletky do nečekaných kontextů: dějištěm snímku *Billy the Kid versus Dracula* (1966) je Divoký západ, *Dracula 3000* (2004) se odehrává ve vesmíru. A pak jsou zde erotické (*Dracula, the Dirty Old Man*, 1969) a pornografické (*Dracula Exotica*, 1981) filmy.

V rozsáhlé draculovské filmografii najdeme několik nejklasičtějších adaptací, obvykle úzce spojených s osobnostmi Draculových představitelů, kteří se stali součástí zmíněného memu. Mýtus kolem tajuplné identity hlavního představitele Maxe Schrecka ve sto let staré neoficiální Murnauově adaptaci *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens,

1922) stál u zrodu bizarního filmu *Ve stínu upíra* (Shadow of the Vampire, 2000), v němž Murnau natáčí svůj snímek se skutečným upírem. Podobná legenda provází i dalšího z kano-nických filmových Draculů, totiž herce Bélu Lugosiho, který si upíra zahrál v adaptaci Toda Browninga z roku 1931. Lugosi splynul se svou postavou natolik, že se o něm tradovalo například to, že ke stáru spal v rakvi a chodil v kostýmu upířího hraběte. To sice není pravda, nicméně draculovský mem nad Lugosim po jeho smrti přece jen triumfoval – Lugosi byl pohřben v Draculově plášti z divadelní inscenace, jež byla předlohou Browningova filmu. A také tato směs legend a biografických faktů později ožila ve filmové fikci – stárnoucí Lugosi je jednou z nejvýraznějších postav filmu Tima Burtona *Ed Wood* (1994).

Poslední z trojice nejslavnějších Draculových představitelů naopak draculovským memem pohlcen nebyl – sám byl totiž už v době, kdy hraběte hrál, „postavou větší než život“. Christopher Lee pocházel ze šlechtické rodiny, za druhé světové války pracoval mimo jiné v britské tajné službě a je příbuzným Iana Fleminga, tvůrce Jamese Bonda. Během natáčení *Pána prstenů* (Leeho nekrology ostatně zmiňovaly jeho postavu Sarumana z Tolkienovy trilogie možná častěji než Dracula) mu režisér Peter Jackson Lee údajně vysvětloval, jaký zvuk vydávají lidé, které někdo bodne do zad, načež Lee prohlásil, že už lidi bodnuté do zad viděl a ví přesně, jaký zvuk vydávají.

Pohřbený s gotikou

Klasické draculovské série s Bélou Lugosim od studia Universal a s Christopherem Leem od studia Hammer navíc nastolily velmi uniformní, romantismem a expresionismem ovlivněný časoprostor, do nějž jsou draculovské příběhy znovu a znovu umisťovány. Opuštěný hrad tyčící se na skále nad zalesněnou krajinou, hostinec plný vesničanů křižujících se při každém vyslovení Draculova jména – to je model, jež zreplikovaly desítky hororů z kontinentální Evropy, která nabízela spoustu vhodných míst k natáčení. Jakmile se v sedmdesátých a hlavně osmdesátých letech horor přestěhoval do modernějších lokací, ubylo i přímých adaptací Stokerova románu – nové upíří filmy jako *Hlad* (Hunger, 1983) nebo *Hrůzná noc* (Fright Night, 1985) už s Draculou příliš nepočítaly, a hrabě tak trochu zůstal pohřbený spolu s érou gotického hororu. S tím ostatně pracují i novější adaptace, jako *Dracula: Neznámá legenda* (Dracula Untold, 2014), která se vrací

k historickému Vladu III., nebo dvojice prestižních televizních minisérií: zatímco *Dracula* (2013–2014) Colea Haddona a Daniela Knauffa vytěžuje dobové reálie, *Dracula* (2020) Marka Gatisse a Stevena Moffata je předvádívá intertextová hříčka založená na notorické známosti předlohy.

Batman a balet

Se zvláštní všudypřítomnou, ale zároveň eluzivní existencí Draculy v popkultuře nakládají některé autorsky či avantgardně laděné adaptace. Ty se naopak snaží k hraběti přiblížit skrze radikální stylizaci nebo jeho srovnání s dalšími ikonickými figurami popkultury. Andy Warhol ve filmu *Batman/Dracula* (1964), který se ovšem z větší části nedochoval, budoval paralely mezi transylvánským hrabětem a gothamským netopýřím mužem, přičemž oba hraje legenda undergroundového filmu Jack Smith. Podobně Albert Serra ve snímku *Historka o mojí smrti* (Història de la meva mort, 2013) vysílá na transylvánský venkov stárnoucího Casanovu a právě na setkání těchto dvou legendárních svůdníků podle režisérových slov stojí vyprávění o tom, jak byl racionalismus osvícenství pohlcen romantismem.

Slavný Coppolův *Dracula* (1992) přináší zvláštní směs operní stylizace včetně opulentních masek a kostýmů s archaickými triky a postupy, jež evokují ranou kinematografii, vznikající v době, kdy byl napsán Stokerův román. Ještě zvláštnější mediální syntézu podniká o deset let později kanadský tvůrce Guy Maddin ve snímku *Dracula: Stránky z deníku panny* (Dracula: Pages from a Virgin's Diary, 2002). Postupy raného filmu využívá ještě mnohem důsledněji než Coppola, včetně meztitulků a černobílého obrazu, často s černými okraji, ale spojuje je s okázalým stylem, který se vyžívá v prolínačkách, prudkých střizích a neobvyklých úhlech kamery. Tímto způsobem Maddin snímá původně divadelní představení inspirované Stokerovým románem. Výsledkem je artificialně působící podívaná, navíc podpořená počítačovými efekty, občasným používáním barvy a konečně i tím, že hraběte ztvárnil asijský tanečník Zhang Wei-Qiang. Oba filmy zacházejí s *Draculou* jako s látkou vyžadující extravagantní, až campově ornamentální přístup.

V obrovském množství současných popkulturních děl zabývajících se upíry má hrabě Dracula nádech trochu zaprášeného dědictví spojeného s viktoriánskou érou. Rozhodně si ale nemůžeme stěžovat, že bychom si ho nakonec neužili tolik, kolik bychom chtěli.



Zhang Wei-Qiang jako Dracula ve filmu *Dracula: Stránky z deníku panny*. Foto Zeitgeist Film

Pravidla maškarády

Záhrobní konspirace v RPG hře Vampire: The Masquerade

Upířský mýtus se v devadesátých letech dočkal komplexního zpracování v RPG hře Vampire: The Masquerade. Její hráči se noří do bohatě strukturovaného herního světa za světem, jehož zákonitosti určuje množství pravidel a v němž za nitky lidských dějin tahají utajené upíří klany.

JOSEF OLT

Nosferatu je klan upírů trpících zjevnou fyzickou deformovaností, díky níž jsou na první pohled rozeznatelní od lidí. Tím pádem se musí skrývat s větší úporností než upíři z jiných klanů. Někteří mají vysoké a špičaté uši, jiným přes rty přerůstají tesáky, dalším chybějí oční víčka. V jednom scénáři, který se odehrával v současné Praze, jakýsi hráč RPG hry *Vampire: The Masquerade* takového upíra hrál a upletl si tím na sebe bič. Hrát za takovou bytost mu znemožňovalo být součástí mnoha důležitých aspektů hry, zejména proto, že nemohl být vůbec viděn smrtelníky. Přesto si vymyslel způsob, jak by jeho postava mohla být v herním světě na očích všem teplokrevným. Jeho Nosferatu totiž vypadal jako loutka Spejbla. Začlenit tenhle prvek do hry nebyl problém, na nic to nemělo vliv. Sdílené tajemství ale všechny svázalo s dějem a prostředím natolik, že i po dvaceti letech se před Divadlem Spejbla a Hurvínka nejeden z hráčů potutelně ušklíbl. Jako by věděl něco víc.

Svět za světem

Kdybyste začátkem devadesátých let zabloudivi do speciálky s RPG hrami, pravděpodobně by vás mezi všelijakými barokními výjevy zobrazujícími nepravděpodobné skupiny dobrodruhů v exaltovaných pozicích zaujal strohý svazek pravidel s prostým motivem červené růže položené na šedivém kameni. *Vampire: The Masquerade* byl tehdy nový titul a od počátku lákal na trochu jiný zážitek, než bylo doposud zvykem.

Je vlastně překvapivé, že se tématu organizovaného upířího zázvěti, do té doby známého zejména z *Upířích kronik* Anne Riceové, svět RPG her začal věnovat tak pozdě. Mytická upíří existence se přitom vždy pojila s mnoha pravidly, která omezovala možnosti spojené s dlouhověkostí a ne-lidskostí vampýrů. Navíc byl jejich život obvykle založen na „hraní rolí“, aby zůstali ve společnosti neodhalení. Roleplayingová hra *Vampire* nepřišla s inovativními herními mechanismy, naopak je často přejímala a v mnoha aspektech byla její pravidla vágní. Tvůrčí energie totiž byla vložena zejména do vybudování komplexního „světa za světem“, ve kterém se setkávají desítky rozličných klanů, frakcí, tříd a pokrevních linií v nekonečném boji vedeném před očima nic netušících smrtelníků. V tomto světě, nazvaném „World of Darkness“, se odehrávaly veškeré scénáře hry *Vampire* od roku 1991 až do roku 2004, kdy byl „svět temnoty“ nahrazen světem „Chronicles of Darkness“, aby se v roce 2011 opět vrátil a se svým nástupcem koexistoval.

Tím se *Vampire* odlišuje od představy RPG hry jakožto platformy ke svobodnému budování libovolných světů, jejichž pánem je herní vypravěč. Herní systém je zde od svého světa neoddelitelný. Schopnosti, motivace a pozice postav jsou zde vždy vztaženy ke komplikované organizaci daného fiktivního univerza. Upíři jsou omezeni spoustou regulí, které jsou vázány na jejich klan, pokrevní linii či generaci, pro všechny však platí dva zastřešující zákony: maškaráda a zachování lidskosti. Maškaráda je nejvyšší a zároveň nejpřísnější vymáhaný zákon – jeho cílem je, aby se lidé nedozvěděli o existenci upírů. Zachování lidskosti pak brání upírům vydat se cestou vraždícího běsnění. S každým zabitím nevinného člověka se totiž jejich míra lidskosti o něco sníží a vzpomínka na předupíří život trochu víc rozmaže. Nakonec se upír promění v krvelačnou nestvůru poháněnou pouze animálním hladem. A odtud již není návratu.

Toreadoři a Tzimicové

Kdo někdy byl v roli vypravěče některé RPG hry, asi ví, jak těžké je občas navést hráče, aby se v příběhu vydali správným směrem, aniž by to působilo nevěrohodně. *Vampire* ovšem díky svému detailně rozpracovanému světu, plnému obecných i lokálních pravidel, dává vypravěči bohatou sadu nástrojů k tomu, aby udržel hráče v mantinelech scénáře. Kromě zmíněných zákonů se musí počítat například s averzí nemrtvých vůči slunečnímu světlu či potřebou doplňovat energii z lidské krve (a zároveň si zachovat zbytek své lidskosti). Další vlastnosti a nařízení se pojí například s tím, pod který ze třinácti základních klanů daný upír náleží. Klan Toreadorů, sdružující umělce a hédonisty, může být například paralyzován krásou. Upíři z klanu Lasombra jsou jediní, kteří nejsou vidět v zrcadle (ani v analogových kamerách a fotoaparátech), Tzimicové jsou zase vázání na půdu, kde se stali upíry. Pokud odcestují a nevezmou si alespoň část této půdy s sebou, čekají je těžké časy.

Jakkoli byl herní systém *Vampire* připraven pro příběhy z libovolných časových období, jen zřídka se stává, že byste narazili na skupinu, která by odolala možnosti stát se aktivními činiteli v dění horké současnosti. Možnost rekontextualizace reálných světových událostí do rámce světa, kde veškeré dějiny mohou být důsledkem skrytého boje nemrtvých, je jedním z nejlákavějších elementů tohoto herního systému. Katastrofické povodně v Česku roku 2002 mohou být důsledkem rituálu ekoteroristických vlkodlaků a sudy s mrtvolami

na dně Orlické přehrady svým rozestavením předávají skryté varování invazivnímu vampýrskému klanu. Stejně tak není výjimkou, když se herní prostor omezí na povědomé kulisy. Procházet známými uličkami, průjezdy a dvorky a využívat skutečné silnice, hrady či chrámy je ve světě ovládaném upířími konspiracemi neodolatelné, nemluvě o tom, že z hlediska popisů pak hra klade na vypravěče menší nároky než u většiny jiných RPG.

Slasti konspirace

Právě propojení skutečných reálií s fiktivním zázvětem, v němž upíři tahají za nitky lidských dějin, nám umožňuje propadat různým vymyšleným konspiracím. Hráči si tak naplňují potřebu hledat za sebenáhodnější událostí nějaký skrytý smysl a zároveň zjišťují, jak jednoduché je zdánlivě sofistikované konspirace vytvářet. Není divu, že World of Darkness stal nepříznanou inspirací upířských sérií typu *Underworld*, *Blade* či *Pravá krev*, které nám rovněž představují světy znesvářených upírů soupeřících mezi nic netušícím lidstvem.

Přízpusobování světových událostí, mnohdy traumatických a kontroverzních, fiktivním příběhům stolní hry však pro někoho může být za hranicí etiky. *Vampire* jakožto relativně obskurní RPG hra takovým nařčením dlouho odolával, ačkoli práce s určitými národnostními a kulturními stereotypy z dnešního hlediska působí problematičtě – ostatně bavíme se o hře z počátku devadesátých let. V roce 2015 k ní (společně s její připravovanou videoherní adaptací *Bloodlines 2*) koupilo práva vydavatelství Paradox Interactive, které se ihned pustilo do tvorby páté edice s mnoha novými moduly a stolními i karetními hrami. Po kontroverzi, kterou zapříčinilo začlenění čečenských čistek proti tamní gay komunitě do událostí fiktivního herního světa, byly ze starších edic vypuštěny zmínky o ultrapravicových aspektech některých upířských pozic, což vedlo k rozpuštění původního tvůrčího týmu a nastolení – dle slov vydavatele – „nových etických standardů“.

Vazba mezi neutěšenou realitou a smyšlenými konspiracemi, které transformují skutečné události do neškodné fikce, je samozřejmě z určitého pohledu problematičká. Otázkou však je, zda nás možnost takto fabulovat v rámci hry nechrání před tendencí hledat podobná spiknutí v „reálném“ světě. Na druhou stranu je třeba připustit, že účastníci v úvodu zmíněné herní partie při pohledu na Spejbla už nikdy neuvidí neškodnou loutkovou postavičku.

Autor je herní publicista.



Ilustrace na obálce pravidel hry Vampire: The Masquerade. Foto Paradox Interactive

Pozorovat člověka, jak selhává

Rozhovor o Kleistovi a postpandemickém divadle



Z inscenace Poslední kapitola dějin světa. Foto Peter Fabo

Český dramaturg Thomas Rote debatoval s režisérkou Katharinou Schmitt před listopadovou premiérou jejich společné inscenace Poslední kapitola dějin světa ve Studiu Hrdinů. Hlavním tématem této jevištní adaptace Kleistova dialogu O loutkovém divadle je otázka, jak divadelními prostředky reagovat na postpandemický vývoj společnosti.

THOMAS ROTE

Název hry Poslední kapitola dějin světa je citátem z textu Heinricha von Kleista O loutkovém divadle, na jehož základě jste vystavěla stejnojmennou inscenaci. Do jaké míry souvisí výběr tohoto dialogu-úvahy s postpandemickým stavem divadla? Příznám se, že jsem na začátku pandemie vůbec neměla představu, jak by divadlo, na kterém bych se jako autorka nebo režisérka chtěla podílet, vlastně mělo vypadat. Hluboce se změnila společenská sféra, ze které divadlo vychází, a to se dotklo i mého života. Opravdu jde o výraznou proměnu: divadelní prostor, ve kterém se druzí stali potenciálním zdrojem nákazy a kde čas od času nosíme roušky, je úplně jiným prostředím než před pandemií. Zároveň jsme prožili traumatizující období izolace. Chtěla jsem na to svou práci reagovat a napadlo mě inscenovat text O loutkovém divadle, protože zde Heinrich von Kleist popisuje cosi jako utopii divadla bez herců. V celém svém díle se zabývá jevy, které jednotlivce naprosto přesahují, jak fakticky, tak emocionálně. Kleist píše o nevysvětlitelnosti světa jako o faktu – tím mě jeho texty vždycky přitahovaly. I v tom mi připadá jeho dialog aktuální. A zkoušení to vlastně potvrdilo. Obávala jsem se, že herci budou mít od textu odstup, že jim bude připadat příliš abstraktní, možná i cizí. A bylo to právě naopak.

V rámci rešerší jste vedla rozhovory s německy i česky mluvícími herci, kteří kvůli pandemii přestali načas hrát. Dozvěděla jste se něco nového o herectví nebo možnostech divadla? Rozhovory jsem vedla na podzim roku 2021, kdy se divadla v Praze i Berlíně zase pomalu začala otevírat a díky tomu jsem třeba i po roce a půl mohla vidět některé kolegy. Zajímavé bylo, že mnozí z nich tu přestávku

uvítali. Na jedné straně to pro ně byla nepřijemná zkušenost, na straně druhé aspoň polovina z nich přiznala, že jim dala možnost nově se podívat nejen na sebe, ale na hereckou práci obecně.

Nemožnost fyzického setkávání zvýšila aktivitu na online platformách. Lidé začali objevovat nové divadelní formy. Dalo vám to nějaký impuls k přemýšlení o divadle? Poslední otázka, kterou jsem položila dotazovaným hercům, byla, jestli si dokážou představit divadlo bez herců. Většina z nich odpovídala, že ne. Třeba herečka Thea Rasche. Když jsem se jí zeptala proč, odpověděla, že pro ni je hlavní kvalitou divadla možnost pozorovat člověka, jak selhává. Byla jsem tou odpovědí nadšená. Thea totiž definovala přednost divadla úplně opačně než pan C. v Kleistově dialogu – popisovala lidské selhání jako specifickou kvalitu tohoto uměleckého druhu. Na druhou stranu musím přiznat, že jedním z velkých divadelních zážitků posledních let pro mě byla inscenace Svěcení jara od Romea Castellucciho, která je bez herců. Můj postoj k této otázce je proto rozporuplný. A to je také důvod, proč dělám Poslední kapitolu dějin světa.

Selhávání, nedokonalost a fragmentárnost jako by u mnoha herců byly v kontrastu s potřebou profesní přesnosti a dokonalosti – jako by se člověk jako živá bytost do vlastního uměleckého konceptu ani nehodil. Možná že v našem postdramatickém světě existují ty dva „póly“ divadelní práce vedle sebe... Asi by bylo dobré je nebrat jako protiklady, ale jako možnou syntézu a také jako materiál. Na Kleistovi mě velmi přitahuje řád, z něž jeho texty vycházejí, ale zároveň i ta až kosmická intuice, kterou jeho postavy mají. Během zkoušení byla pro nás klíčová otázka, jak vedle sebe stavět úspěšné provedení a selhání, vysoké a nízké, krásu a banální okamžiky. Selhání přitom měla být stejně důležitými stavebními kameny jako situace, které se povedly.

Jak se takové selhávání zkouší? Dá se hercům vůbec zadat, že by se jim něco „nemělo podařit“? Je to složité! Pracujeme se základními body a obrazy, na kterých jsme domluveni. Herci zároveň mají svobodu nechat věci chvíli existovat a posléze je rozbít. Pokaždé vznikne něco jiného, je to práce s křehkostí okamžiku.

V inscenaci pracujete se záznamem textu, zatímco živé akce se většinu času omezují na hledání základních gest, pohybů nebo způsobu, jak se

druhého člověka dotknout. Změnil se nějak váš vztah k tělesnosti, respektive komunikaci? Je to postup, který jsem použila v několika svých posledních inscenacích. Ve Studiu Hrdinů to byla například Zpráva pro akademii, v Berlíně třeba inscenace HAUCH. Zajímá mě zkoumání rozpadu těla a jazyka. Herci se v Poslední kapitole vracejí na jeviště a zjišťují, že už nemají k dispozici prostředky, na které byli zvyklí: schopnost mluvit, základní gesta a podobně. Jako by si chtěli znovu pojmenovat, v čem jejich práce spočívá, a najednou zjistili, že se jim pojem divadla rozpadá pod rukama. Z této neschopnosti vzniká spousta věcí, stává se z ní motor naší inscenace.

Pracujete s rozpojeností zvuku a obrazu, což vytváří specifické napětí. Řekla byste, že se posouváte od monologičnosti, typické pro postdramatické texty, až k neschopnosti mluvit? Je to otázka, kterou ve své práci zkoumám. Mám ale dojem, že v mých inscenacích a divadelních textech nejde nutně o neschopnost vyjádřit se jazykem, nýbrž o narušení představy možnosti přímočaré jazykové komunikace. Ale když už mluvíme o jazykových možnostech a nemožnostech, dovolte mi otázku: jak se vám Kleistův dialog překládá?

Musím se přiznat, že jsem Kleista četl skrze Franze Kafku. Dokonce jsem při překládání

měl chvílemi pocit, že přesně takovou větu už jsem kdysi četl v překladu některého Kafkova textu. Hlavně jsem ale chtěl Über das Marionettentheater přeložit tak, aby se repliky hercům dobře vyslovovaly. Nejtěžší bylo vypořádat se s dlouhými větami. Každá z nich je v podstatě román sám o sobě.

Článek je součástí projektu Return to the future – art, culture and new media in Central Europe after the pandemic, spolufinancovaného vládami Česka, Maďarska, Polska a Slovenska prostřednictvím Mezinárodního visegrádského fondu.



Katharina Schmitt (nar. 1979) pracovala jako režisérka a dramatička pro řadu divadelních institucí, mj. pro Pražské komorní divadlo, Národní divadlo, berlínský Haus der Kulturen der Welt, Thalia Theater v Hamburku, Schauspiel Leipzig, Watermill Center v New Yorku nebo Residenztheater v Mnichově. Soustavně pracuje ve Studiu Hrdinů, kde režirovala inscenace Černá zrcadla podle předlohy Arna Schmidta, Krev Wälsungů podle Thomase Manna, O slavnosti a hostech podle filmu Jana Němce a Ester Krumbachové, Zprávu pro Akademii podle Franze Kafky, Beckettovu hru Ne já a aktuálně Poslední kapitolu dějin světa podle dialogu O loutkovém divadle Heinricha von Kleista v českém překladu Thomase Roteho.

A2

ADVOJKA.CZ

Kdo poslouchá Ádvojku, zlobí.

NAŠE TEXTY NOVĚ TAKÉ V AUDIO PODOBĚ.

SOUNDCLOUD.COM /ADVOJKA

Skryté hranice Alternativy

Východoevropský hudební experiment

Festival Alternativa si i ve svém třicátém ročníku zachoval žánrovou rozmanitost a otevřenost k novým způsobům vyjádření. Hudební projekty však často představuje jako výstavní exponáty, bez kontextu, který by vybízel k diskusi. Výjimkou byl „průvodce“ východoevropskou experimentální hudbou, tematizující problematiku hranic – kulturních a geografických, ale i těch mezi lidmi a environmentem.

KATERYNA ROMANOVSKA

Festivalu Alternativa se od raných devadesátých let bezesporu podařilo v českém kulturním prostředí významně rozšířit povědomí o experimentální či okrajové hudbě. Přesto se mi zdá, že tato zavedená přehlídka, kolem níž se během desetiletí přirozeně vytvořila určitá komunita, v současnosti může působit jako poněkud jednostranná prezentace zvuků a hluků, pojatá na způsob „výstavy“ uměleckých objektů. Není načase debatu o „alternativě“, kterou u nás festival formuje, rozšířit o kulturně-společenský kontext, v němž tato hudební produkce vzniká?

Že je takové rozšíření možné, naznačila série koncertů nazvaná *Eastern Europe experimental music guard*, která se uskutečnila 12. listopadu v prostorách Kasáren Karlín a vznikla ve spolupráci Alternativy se slovenským labellem Mappa a bratislavským kulturním prostorem T3 – kultúrny priestriedok. Kromě slíbené „hutné hudby“ dramaturgie večera nabídla vzhled do tvorby několika východoevropských hudebních projektů, které jako by i dnes zůstávaly ve stínu pomyslné železné opony. Mlhavost konceptu východní Evropy přitom otevírá prostor pro zpochybnění a překonání jejích hranic, zatímco její „utopická“ minulost a devastující současnost podněcují k hledání nových způsobů, jak se vypořádat s dnešní neuspokojivou situací postkomunistického Východu. Právě této části programu letošní Alternativy se podle mého názoru podařilo přesáhnout rámec pouhé „expoziční“ experimentální hudby. *Průvodce experimentální hudbou východní Evropy* podněcoval k přemýšlení o hranicích a jejich dekonstrukci pomocí zvuku.

Elektrokoule a akvárium

Slovenská skladatelka Barbora Tomášková a český soundartista Slávek Kwi alias alfa00 ve svých projektech překračují limity konvenčního zacházení s nástrojem. Ať už je zdrojem zvuku podomácku vyrobený kvazi monochord s vidličkou místo smyčce, nebo elektrokoule a akvárium, mimoděk odkazující k nedocenené sci-fi klasice *Johnny Mnemonic* (1995), rituální až šamanský charakter performancí obou hudebníků navozuje dojem postapokalyptické zvukové krajiny.

Co zůstane, až všechno zanikne? A jak se naučit komunikovat nejen mezi sebou, ale i s mimolidskými entitami? Tomáškové a Kwiho zkoumání a zpochybňování fyzického těla

skrze jeho zvukové vlny ani jejich zahrávání si se schopností publika naslouchat a přijímat poněkud diskomfortní sonické prostředí na tyto otázky přímo neodpovídá. Inspiruje však jednak k přehodnocení postojů k environmentální zodpovědnosti, jednak k rozšíření, ne-li odmítnutí konvenčních tradic a praktik.

Křehkost světa

K tématu rozpadajícího se světa se vztahuje i album slovenského producenta Adama Badiho Donovala *Sometimes Life Is Hard And So We Should Help Each Other* (2022), ačkoli jeho vystoupení kontrastovalo se zvukovými plochami výše zmíněných autorů. Donovalův sentimentálně ambientní, jemný, místy kolážovitý proud hudby se nebojí melancholické melodie ani akusmatického přístupu ke zpracování zvuků hudebních nástrojů a hlasů lidí či přírody. „Nástroje nikdy nebojují o prostor, vynořují se z hudebního éteru jako detritus z jiného vesmíru, ozývají se přes rozdrčené syravky pásků a pečlivě vybrané prvky prostředí,“ dočteme se v krátké recenzi na Boomkatu. Různorodé noisevé nebo prostě jen tělesné elementy splyvaly s náhodnými zvuky Kasáren a spektrální hustota bílého šumu v pozadí přitom narušovala vjem ustáleného časoprostoru.

Podobný efekt efemérnosti hranic reality vytvořila během svého vystoupení polská experimentální hudebnice Martyna Basta, která vyplnila někdejší kasárenský bazén křehkým zvukem citary, trianglu, delikátního vokálu a terénních nahrávek. Efekt ozvěny prodlužuje a překračuje hranice těla, deformuje zvuk hlasu a nástrojů a rozšiřuje jeho fyzické a akustické vlastnosti, čímž vytváří magickou a naplňující „lynchovskou“ atmosféru. Nesoulad viditelných objektů s jejich sonickým obrazem pak navozuje dojem snu. Jakkoliv se však může zdát, že jde o zcela abstraktní, dokonce esoterické stavy, zvukové plochy Martyny Basty odkazují ke křehkosti světa a potenciální neomezenosti jeho kreativního přetváření.

Nostalgie a transformace

„Rodjenice existují jako živé muzeum hudby minulosti,“ říká o sobě srbské ženské trio, které se zaměřuje na tradiční hudbu zemí bývalé Jugoslávie. Tři hudebnice s etnomuzikologickým vzděláním představují publiku nejen autentický lidový zpěv s jeho mikrointervalu,

expresivitou a „neučesaností“, ale i vzhled do kulturní a sociální transformace lidové tradice. Skladby doprovázejí ironické komentáře, které posluchačům dávají jasně najevo, že projekt směřuje k transformaci, nikoliv preservaci zastaralých společenských norem, jež podle zakladatelky uskupení Mirjany Raić Tepić (nejen) v Srbsku přetrvávají. Zpochybnění ženských rolí, národní identity i tradičních rituálů a jejich symbolického významu v narativech minulosti otevírá nový pohled na historii.

Ukrajinský producent a soundartista Dmytro Nikolaienko se prostřednictvím muzejních dioramat a zvuků analogových nástrojů vymezuje proti běžnému pojetí nostalgie jako nekritickému pohledu na minulost. Vypovídající je název alba *Nostalgia Por Mesozoica* (2020), které Nikolaienko s až chirurgickou soustředěností představil v závěru večera. S odkazem na imaginární minulost ve svém sonickém „mezozoiku“ hojně využívá perkusí a zvuků tropické přírody, které ovšem produkuje na svých syntezátorech jako jakési pseudoterénní nahrávky doprovázející obrazy přírody z různých koutů světa. Celé vystoupení by přitom mohlo sloužit jako přednáška o vývoji analogu. A proč právě mezozoikum? „Za prvé, tehdy ještě neexistovali lidé jako druh, takže nostalgie po tomto období je tak trochu oxymoron. Za druhé, kultura je přesycena nostalgií po různých obdobích od šedesátých do devadesátých let, a tak jsem si řekl, že je čas jít dál. Proč by například někteří naši občané měli nostalgicky vzpomínat na Sovětský svaz, když mohou tesknit po mezozoiku – tehdy nebyly války, problémy s životním prostředím ani klimatem...“

Ačkoliv si některé přehlížené, a přitom objevené hudební projekty takzvané východní Evropy postupně získávají i mezinárodní pozornost a několik prestižních hudebních časopisů podněcuje debatu o exkluzivitě a mezerách západní hudební publicistiky, v globální rovině – včetně té geopolitické – marginalizace Východu přetrvává. Izolace navíc trvá i mezi jednotlivými zeměmi někdejšího východního bloku. Snad tedy letošní kurátorovaný „průvodce“ nezůstane jednorázovou záležitostí.

Autorka studuje hudební vědu.

Festival Alternativa. Kasárna Karlín, MeetFactory, Punctum, Praha, 11.–19. 11. 2022.



Srbské trio Rodjenice. Foto Jovan Radaković

Křehkosti a jejich síla

Ohledávání zranitelnosti v Rudolfinu

Výstava fragilités v Galerii Rudolfinum ukazuje křehkost jako téma, které může hrát významnou roli při hlubším zkoumání osobních i společenských hodnot a vztahů. O rozmanitosti uměleckých přístupů k titulnímu fenoménu vypovídá zastoupení umělců a umělkyní různých generací i národností.

AGÁTA HOŠNOVÁ

Ve světě, který během několika posledních let značně potemněl a v němž se potýkáme s mnoha krizemi najednou, může být téma křehkosti způsobem, jak se s tímto neudržitelným stavem vyrovnávat. Umění může sloužit jako katalyzátor kritické reflexe, a právě v citu pro jemné odstíny leckdy tkví tvůrčí a politická síla. Multimedialní otevřenost souboru děl vybraných kurátorkami Elenou Sorokinou a Silviou van Espen pro výstavu *fragilités* v pražské Galerii Rudolfinum naznačuje celé spektrum možných přístupů k tématu křehkosti. Někteří z umělců a umělekyní se k němu vztahují výběrem materiálů a formálním zpracováním, jiní prostřednictvím vycizelovaného obsahu. Ačkoli by téma mohlo svádět ke stereotypizaci (například při spojování křehkosti s feminitou, tělesností a slabostí), výstava se generalizací povětšinou vyhýbá. Už množné číslo v jejím názvu ostatně odkazuje k mnohovrstevnatosti a významovému bohatství tohoto pojmu a použití malého písmena na začátku názvu má snad zase naznačovat odmítnutí „velkých narativů“ a symbolické nadřazenosti jedné části celku nad ostatními.

Nestálá rovnováha

Dvojsečnost hlavního tématu je patrná už v první místnosti, kde sledujeme video Francis Alýse *Children's Game #9: Saltamontes*, jehož protagonisty jsou venezuelské děti, které se baví odtrháváním nožiček masitým kobyolkám. Děti přicházejí o jemnost, se kterou jsou často spojovány, a my odcházíme s pocitem zhnusení z všudypřítomnosti násilí a s vědomím vlastní křehkosti. Následující dílo Susanny Fritscher proto příjemně pohládí. Ocitáme se v minimalistické instalaci sestávající ze stovek volně visících průsvitných plastových pentlí, které lehce povlávají a objímají celý prostor. Křehkost se zde zhmoťňuje skrze naše smysly a pohyb v prostoru, z něhož vyzaruje až meditativní atmosféra.

Ve třetí místnosti kurátorky zkoumají souvztáhnost různých organických i anorganických prvků a jejich možnou koexistenci. Jejím středu dominuje série abstraktních maleb Vivian Suter, jejichž vertikální zavěšení odkazuje k instalaci Susanny Fritscher. Obrazy švýcarsko-argentinské umělkyně tematizují vliv přírodních živlů na uměleckou praxi – prostředí pralesa vstupuje do tvůrčího procesu a svým působením díla dokončuje. Také



Výstava fragilités naznačuje celé spektrum přístupů k tématu křehkosti. Foto Martin Polák, Galerie Rudolfinum

koláže Luboše Plného se zabývají (eko)systémy organismů. Na rozdíl od Vivian Suter, která se svou tvorbou obrací ke světu „venku“, se však Plný zaměřuje na mikrokosmos lidského těla. Měřítka jeho tvůrčího výzkumu se tudíž zmenšuje a soustředí se na spojitost mezi jednotlivými orgány, které zobrazuje s chirurgickou pečlivostí. Oba umělci vlastně mapují určité území – ať už jde o specifický biotop nebo o prostor našeho těla – a na křehkost poukazují skrze zranitelnost obou těchto systémů.

Mezi tělem a žvýkačkou

Ke křehkosti nejen jako námětu, ale také inherentní vlastnosti materiálu se výstava vztahuje prostřednictvím děl Louise Bourgeois, Marie Bartuszové či Aliny Szapocznikow. Pro tvorbu těchto dnes již kanonických umělekyní je charakteristické ohledávání a dekonstrukce sochařských forem. U objemných objektů slovenské sochařky Bartuszové vnímáme zneklidňující tenzi spojenou s hledáním harmonie mezi měkkými oblouky s ostrými hranami, kterými se sochy téměř „propichují“. Ačkoliv Bartuszová vychází z abstrakce,

tato napínavá hra s povrchem nám připomíná integritu vlastního těla, jehož celistvost úzkostlivě střežíme. Podobným směrem míří i objekt *Couple* Louise Bourgeois, který představuje dvě bezhlavá těla, propojená v jakémsi násilném objetí a odkazující na nemožnost přijetí druhého a zároveň toxicity vzájemné závislosti. Oproti tomu fotografická série *Fotorzežby* (Fotoskulptury) Aliny Szapocznikow se k proměnlivosti materiálu staví s humorem – výchozím „sochařským“ materiálem se zde stává kus žvýkačky, jejíž tvarování autorka dokumentuje.

Díky citlivé kurátorské práci vedoucí k rozkrývání různých interpretací křehkosti i momentu napětí, které tento těžko uchopitelný pojem skrývá, na výstavě *fragilités* nerezonují jen jednotlivá díla, ale i prostředí výstavy jako organického celku, jehož součástí jsme nakonec i my, návštěvníci a návštěvniče, odcházející z galerie zahloubaně zkrehlí.

Autorka studuje teorii a dějiny umění.

fragilités. Galerie Rudolfinum, Praha, 20. 10. 2022 – 8. 1. 2023.

výtvarný zápisník

Podzim v Prištině

JIŘÍ MAREČEK

Při výstupu na prištinský Partyzánský hřbitov pozoruji kosovského Rockyho, jak hbitě vybíhá do schodů a na vrcholu u bronzového glóbu předvádí stínový box. Brutalistní památník věnovaný jugoslávským partyzánům už není, co býval, ostatně tak jako mnoho jiných míst v Prištině. Je to monument opuštěný idejemi. Boxer ale není jediný člověk, kterého mezi obřími betonovými mušlemi potkám. Prošedivělý pán na židličce pod slunečníkem střeží nefunkční benzínové čerpadlo a solární nabíječku připravenou pro ty, kdo se přijdou podívat na intervenci kosovského umělce Sisleje Xhafa. Pán střežící čerpadlo má díky letošní Manifestě na sto dní zajištěnou práci. Zvedne obočí a podívá se na mě – zřejmě s nevyřčenou otázkou, jestli si s ním nechci udělat selfie. Nechci. Místo toho si ubalím cigaretu na schodech, odkud

je výhled na město, kde podobně jako tady nahoře řada míst svůj význam ztratila a mnoho dalších získává nový.

Kouřím a vzpomínám na Atény, konkrétně na snad jediné graffiti v latince, které jsem tam zahlédl: „Fuck Documenta“. Tolik k ojedinelému pokusu kurátorů Documenty přesunout čtrnáctý ročník prestižní přehlídky umění v roce 2017 ze západu na východ – z centra na okraj. Byť šlo o kompromis založený na spolupráci dvou metropolí, zvenku to tehdy vypadalo tak, že v Kasselu jsou našťvaní kvůli tomu, kolik peněz jim ten rok uteče, a Atény zase nemohou překousnout, že na instagramech německých hipsterů budou působit jako kulisy ekonomické krize. Ani se jim nedivím, sám jsem se tomu dojmu těžko bránil…

Manifesta v Prištině je také pokusem udělat z okraje na chvíli centrum. Alespoň tedy z našeho pohledu – z perspektivy těch, kteří se za centrum implicitně považují. O pomíjivosti takových představ jsem se mohl něco naučit třeba v Grand Hotelu Prishtina nebo v troskách monumentálního vydavatelství Rilindja. Kosovo totiž není postapokalyptický skanzen a největší síla Manifesty pro středoevropského cynika, jako jsem já, tkví v ukázce organické adaptability. Trosky tu

nejsou pomníky studu a selhání – jen místa, která zaniknou nebo najdou nový účel. Ať už je to skomírající hotel, který si místní děcka mohou prolézat společně s těmi, kdo se přišli mrknout na sedm pater současného kosovského umění, nebo železniční koridor do Bělehradu, který se z patrných historických příčin změnil v pěší stezku. Brutalistně impozantnímu Paláci mládí a sportu zůstaly z hokejové arény jen ochozy a místo kluziště je dnes parkoviště, nad kterým se vznášela pochromovaná vzducholoď od umělkyně Lee Bul, nadnášená zřejmě výpary moči. Jen kousek od této konstrukce se ve stejnou dobu konalo mezinárodní utkání juniorů v házené – prostě jsme otevřeli dveře a byli na ochozu. Na chvíli jsme si tedy zafandili, i když jsem se nemohl zbavit pocitu, že se tam někde skrývá pokladna, kde se na zápas prodávají lístky.

Na sídlišti jsme si našli místo, kam jsme ráno chodili na kafe, nutnou to věc. Při první objednávce jsme se anglicky poněkud obezřetně zeptali, jestli si u toho kafe můžeme zapálit. Bylo sedm ráno a u dalších dvou stolů místní kouřili. Číšník pro nás situaci shrnul slovy: „Sure, this is Balkan.“

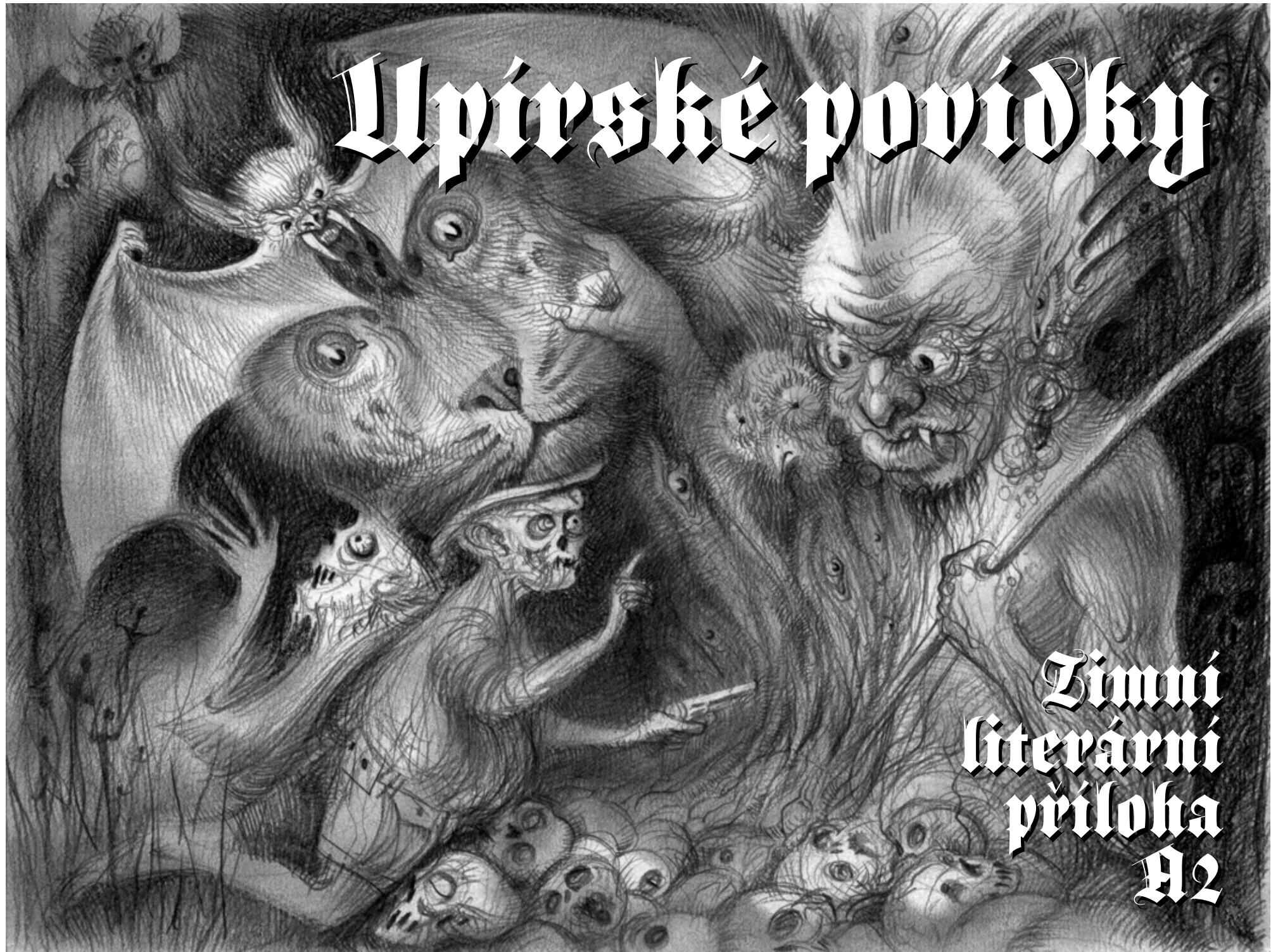
Jasně, je to starosvětská malichernost, ale na tomhle Balkáně byl vstup do klubu s drag

show i minarety s muezziny a taky skvěle organizovaná Manifesta zdarma.

Nakonec nějaké ty umělecké highlighty. Jedním z děl, která vystupovala z řady, byl boxer vyrobený ze snubních prstenů od Iskry Blagoevy s poetickým názvem *I want to know what love is, I want you to show me*. Film *Sometimes It Was Beautiful* Christiana Nyampety, promítaný v rozbořeném kině Rinia a koncipovaný jako fiktivní dialog mezi Jásirem Arafatem, Winnie Mandelou, postkoloniální teoretičkou Leelou Gandhi, dramatikem Wolem Soyinkou a Andrejem Tarkovským, byl zřejmě tím nejlepším, co jsem kdy na téma kolonialismu viděl. Musím také aspoň zmínit dílo, o kterém nedokážu mluvit: video *Aphasia (Act Three): A Kid from the Neighbourhood*, ve kterém Jelena Jureša tematizuje záběry srbského vojáka kopajícího do mrtvé bosenské ženy. A nakonec vůbec první věc, kterou jsem z letošní Manifesty viděl: video *You Have No Idea* od Selmy Selman, která bez ohledu na původní koncept měla pravdu v tolika různých rovinách zároveň, že jsem jen konsternovaně zíral. Je to tak, I have no idea. Jen mě mrzí, že příští Manifesta bude v Barceloně. Nabízěl by se spíš Bělehrad nebo aspoň Bukurešť, ale to bych chtěl asi moc.

Autor je novinář.





UPÍR Z PRALESA

Emilio Salgari

Literární příloha tohoto dvojčísla nemůže být jiná než vampýrská. Vybrali jsme pro vás dvě čerstvé upíří povídky současných amerických autorek a k nim dvě starší od italských spisovatelů. Začínáme dobrodružnou črtou Emilia Salgariho, který koncem 19. století přivedl na svět postavu Sandokana. Kdo bude pít krev dvěma troufalým sicilským zlatokopům v jihoamerických pralesích? A zvítězí indián, nebo bílý muž?

Pralesy Jižní Ameriky jsou v jistém ohledu ještě nebezpečnější než ty africké, protože jsou obývány značným množstvím šelem lačnicích po lidském mase. Člověk, který jimi prochází, musí být neustále připraven, že ho to bude stát život, neboť jej neohrožují pouze šelmy, ale také různí nebezpeční opeřenci; radno není dokonce ani odpočívát ve stínu některých rostlin, jelikož takový odpočinek se může snadno změnit ve věčný spánek.

Roku 1886 zažívaly početné kruhy evropských přistěhovalců v Uruguayi určité oživení. Poté, co se rozšířila zvěst, že v hustých lesích omývaných řekou Tocantins byla nalezena ložiska zlata, opustili mnozí migranti osady, aby se rychle chopili příležitosti a mohli se vrátit domů s opaskem plným žlutých valounů.

Mezi prvními, kdo se odvážili do pralesa, který možná předtím žádný Evropan nenavštívil, byli bratři Puracové, dva dobří mládenci kolem pětadvaceti let, odvážní a plní odhodlání, kteří ne bez lítosti opustili rodnou Sicílii, aby hledali štěstí v Novém světě. Oba již pracovali v laplatských stříbrných dolech, a protože uměli kutat, byli si jistí, že rychle zbohatnou a stejně rychle se budou moci vrátit na svůj ostrov.

Vybaveni mezkem, zbraněmi a zásobami na jeden měsíc opustili Giovanni a Marco, plní nadějí, Santu Rosu de Dilen a vydali se na pravý břeh řeky Uruguay.

Po patnácti dnech náročného pochodu dospěli bez nehod k okraji pralesa, o němž se říkalo, že ukrývá zlato.

Jejich první starostí bylo postavit si přístřešek, což bylo velice jednoduché, protože okolí skýtalo dostatek materiálu, a pak obdělávat trochu země, aby mohli pěstovat obilí a kukuřici a uchránili se před smrtí hladem.

Zrovna dokončili práci a chystali se zkoumat, zda je v půdě skutečně naleziště zlata, když na kraji pralesa spatřili obřího indiána s tváří pomalovanou červeně a černě, s modrým obočím a prodávavými rty, ze kterých mu trčely dva kančí kly. V pravé ruce držel dva metry dlouhou foukačku a v levé svazek šípů.

Když Marco a Giovanni osklivého divocha spatřili, přestali pracovat a sáhli po puškách, protože v té foukačce rozeznali jednu z nejstrašnějších zbraní, kterou jihoameričtí indiáni vystřelují šipy napuštěné jedem kurare.

„Co zde dělají bílí muži?“ zeptal se indián s děsivým přízvukem. „Nevědí snad, že tady je zem rudých mužů?“

„Kdo jste?“ zeptal se Marco, který si dodal odvahy a který rozuměl divochově španělštině. „Já jsem Upír z pralesa, a kdybych chtěl, nechám vás dnes v noci vykrváčet.“

„Pane Upíre,“ řekl Marco, který se indiánů bál méně než svého bratra, „žádáme vás, abyste odešel a nechal nás v klidu pracovat, pokud nechcete zakusit naše zbraně.“

„Nevěříte tomu, co jsem vám řekl?“ zeptal se indián a probodl je prudkým pohledem. „Tvého chvástání se vskutku nebojme.“

Vtom indián zapískal a bratři s úžasem sledovali, jak se z koruny stromů vynořil obrovský

netopýr s načervenalými chlupatými křídly a v poklidu usedl na divochovo rameno.

„Tento létavý živočich vysaje bílé muže, pokud neopustí zemi náležející Patalos,“ zakřičel indián. „Domluvil jsem.“

Pak, aniž by počkal na odpověď, bez jediného ohlednutí zmizel v pralese.

Marco a Giovanni byli zjevením podivného létajícího živočicha natolik překvapeni, že úplně zapomněli po indiánovi střilet.

„Bratře,“ řekl mladší Marco. „Co té příhody říkáš?“

„Indián nás chtěl vydesit,“ odpověděl Giovanni. „Ale co to bylo za zvíře? Netopýr?“

„Ochočený upír.“

„Nebezpečný?“

„Ano, Marco,“ odpověděl Giovanni zamysleně. „Tito netopýři, ve zdejších krajích poměrně hojní, se snášejí na spící lidi a zvířata, opatrně jim prokousnou kůži a sosačkou jim sají krev.“ „Zabijí je tím?“

„Ne, ale oslabí je. A když to udělají mnohokrát, nakonec člověka nebo zvíře, které si vyberou za oběť, zabít mohou.“

„Takže nám ten indián vyhrožoval doopravdy?“ zeptal se Marco vyděšeně.

„Nechme indiána s jeho upírem být a věnujme se hledání štěstí, které nám možná leží pod nohama,“ odpověděl Giovanni.

Dali se znovu do práce a na výhrůžky děsivého Upíra z Uruguaye už nemysleli.

Jejich hledání vzápětí dospělo ke šťastnému konci. Po pár kopnutích narazili na naleziště

zlata, které slibovalo rychlý zisk a potvrdilo zvěsti o nesmírném bohatství ukrytém v půdě pralesa.

„Na Sicílii se vrátíme bohatí jako Krésus,“ pronesl Giovanni a pozorně si prohlížel žlutohnědě se lesknoucí zlatý prach v sítu.

„Ano, pokud nás někdo nepřekvapí,“ dodal Marco.

„Kdo by sem chodil, aby nás připravil o štěstí? Bílý muž není na čtyřicet mil daleko.“

„A indián?“

„Ten ať táhne do pekla. Jen nás chtěl vyděsit a nic víc.“

Tato jistota se ale měla brzy otřást.

Po střídme večeri, sestávající z chleba a škvarků, obvyklé krmiti hledačů zlata, a po několika tazích z dýmky se oba bratři i se svým malým pokladem odebrali do přístřešku. Kolem půlnoci však Giovanni, který měl lehčí spánek, zaslechl zvenku zvuky.

Domníval se, že jde o jaguára, zvíře stejně nebezpečné jako indický tygr, kterému se navíc i podobá, nenašel však odvahu vyjít ze dveří a přesvědčit se o tom. Chvilku ještě zůstal s puškou v ruce vzhůru, a potom se znovu uložil ke spánku.

Představte si však jeho zděšení, když se ráno probudil a zjistil, že jeho košile je od krve a také tvář má potřísněnou zaschlou krví. K smrti vyděšený vstal, aby se vydal za bratrem, hned ale upadl. Krajiní slabost ho připravila o veškeré síly, jichž měl ještě předchozího dne nazbyt.

„Indiánův upír!“ zvolal celý pobledlý. „Ten zatracený divoch vykonal svou krutou hrozbou!“

S nesmírným úsilím se dovlekl za Markem a zjistil, že také on je od krve. Z nepatrné ran-ky pod spánkem mu ještě stékalo pár krůpějí.

Zatřásl nebožákem a přiměl ho otevřít oči.

„To jsi ty, Giovanni?“ zeptal se Marco. „Ale... proč je tu tak mokro?“

„To je krev, bratře,“ odpověděl Giovanni.

„A kdo mě zranil? I ty jsi zakrvácený! Bratře, kdo nám to udělal?“

„Upír.“

„To ošklivé zvíře, co měl indián?“

„Ano, Marco.“

„Jak to dokázal?“

„Využil našeho spánku a sál nám krev.“

„Vskutku, cítím se velmi slabý,“ řekl Marco.

„Musel jí vypít opravdu hodně.“

„Tito netopýři jsou lační, nenechají oběti být, dokud nejsou plní k prasknutí.“

„Ale jak se sem dostal?“

„Dirou, co nám slouží jako komín,“ odpověděl Giovanni.

„Jiné otvory tu nejsou.“

„To mi ten indián zaplatil!“

„Myslíš, že tu v noci byl?“

„Nepochybuji o tom, bratře. Slyšel jsem podezřelé zvuky. Domníval jsem se, že je to jaguár, a on to zatím byl indián.“

„Utečme, bratře,“ řekl Marco. „Pokud tu zůstane, upír nás nakonec vysaje.“

„Já naopak hodlám indiána i toho jeho upíra zabít,“ odvětil Giovanni odhodlaně.

„Dnes v noci na něj nastražíme léčku, a pokud přijde, už se do pralesa nevrátí.“

Večer se odebrali do příbytku a předstírali, že spí.

Uběhlo několik hodin, když Giovanni, stejně jako předchozí noci, zaslechl lehký šramot pohupujících se větví.

„Indián je tu,“ řekl bratrovi.

„A není to nějaké zvíře?“ zeptal se Marco. „Víš, kolik jich tu v pralese je.“

Po několik minut Giovanni nic neviděl, zaslechl však slabé zapískání, které vycházelo z houštiny palem. Krátce nato spatřil vycházet nádherného jaguára, nad kterým důvěrně poletoval upír a občas usedal šelmě na hřbet.

„Že by i toto zvíře bylo ochočené?“ ptal se sám sebe zlatokop. „Ten indián musí být zosobněný dábel.“ Otočil se k bratrovi a řekl mu: „Lehněme si a mějme pušky připravené, upír přichází.“

O chvíli později zaslechl kolem díry, která sloužila jako vývod kouře, lehký tlukot křídel. Potom se do chatrče snesl stín. V tu chvíli vypálily dvě rány a upír, zasažený vražedným olovem, padl mrtvý na zem.

Zvenku se okamžitě ozval divoký ječet doprovázený dobře známým hlasem, který křičel: „Jestli jste zabili upíra, dám vás sežrat jaguárovi!“

„Indián!“ zvolali jednohlasně Giovanni a Marco.

Nabíli znovu pušky a vrhli se ven rozhodnutí s tím darebákem skoncovat.

Když se však ocitli venku, indián i jaguár už byli pryč.



Smrduté tělo odporného létavce hodili termitům a vrátili se dovnitř, aniž by je co víc rušilo.

Oba zlatokopové od té doby nemohli klidně spát. Úzkost oba nebožáky postupně opanovala natolik, že nebyli schopni odpočinku.

Giovanni se několikrát pokusil šelmu i indiána překvapit, nebyl však úspěšný, protože jen co otevřel dveře chatrče, jaguár se mocným skokem ukryl mezi stromy a také indián zmi-zel závratnou rychlostí.

Tato nová muka, vymyšlená zákeřnou a divokou indiánovou vynalézavostí, je měla přimět k odchodu. Trvalé úzkostné bdění zlatokopy vyčerpávalo a nemohli je dlouho vydržet.

Jednoho dne Giovanni řekl: „Buď důl opustíme, nebo se musíme toho zatraceného divocha zbavit.“

Opustit naleziště, které dávalo stále více výděлку, se ani jednomu nechtělo. Už teď byli zajištění a do pár měsíců z nich budou boháči. Bylo proto třeba pokusit se o zoufalý boj s tvrdšími nepřitelem.

„Nastražíme léčku také na jaguára,“ řekl Marco. „Hádám, že indián nezkontroloval všechny šelmy v lese.“

„Jsem připraven,“ odpověděl Giovanni.

Nabíli zbraně, vyšplhali se za pomoci lián do koruny vysokého stromu a schovali se v listoví natolik hustém, že si ani divoch nemohl nic-eho všimnout.

Jaguár, kterého si musel indián vycvičit, se opatrně blížil k příbytku, švihaje si do boků dlouhým stočeným ocasem. Potom začal chatrč obcházet, ohmatávat zdi. Šelma příbytek obcházela několik minut, načež vydala chraptivý výkřik. Na toto zvolání se rozevřel keř a objevil se indián. Byl ozbrojen foukačkou a dlouhým nožem, jehož ostří se třpytilo v měsíčním svitu.

Musel si všimnout, že jaguár zneklidněl. Necítil bílé maso, a tak byl podrážděný a vrčel.

„To zvíře prozradí náš úkryt,“ zašeptal Giovanni. „Pokud si indián všimne, že nejsme v příbytku, hned bude mít podezření a uteče.“

Indián a jaguár jako by spolu hovořili. První tiše pískal, druhý odpovídal vrčením s proměnlivou intonací.

„Oni si rozumějí?“ zeptal se překvapený Marco.

„Oba jsou děti pralesa,“ odpověděl Giovanni. „Nejspíš se chápou.“

Tentokrát se jaguár nevydal k příbytku, ale zamířil ke stromu, kde se ukrývali oba lovci.

Indián ho pomalu následoval, po každých čtyřech, pěti krocích se zastavoval.

„Připravme se,“ řekl Giovanni. „Tentokrát zasáhneme oba.“

„Já mířím na jaguára,“ odpověděl Marco.

„A já na indiána.“

Šelma byla asi šedesát či sedmdesát kroků od nich a indián možná sto. Oba zlatokopové několik vteřin pečlivě mířili, potom ticho, které vládlo nekonečným pralesem, prořízl zvuk dvou výstřelů.

Jaguár se převálil, vydal bolestný výkřik a svalil se na trávu; také indián padl k zemi, poté však vstal a zamířil k lesu.

Oba zlatokopové seskočili dolů a vrhli se za uprchlíkem, odhodlaní dorazit také jeho. Byl to však marný pokus, nebylo po něm vidu ani slechu.

Zdálo se, že se Upír z pralesa propadl do země.

„A přece jsi ho musel zasáhnout,“ řekl Marco.

„Ano, protože hned padl,“ odpověděl Giovanni.

„Nechme ho běžet, najdeme ho zítra.“

Vrátili se na místo, kde divoch padl, a spatřili v trávě kapky krve.

„Bude mít dost,“ řekl Giovanni. „Ten už se neodvážá vrátit.“

Jaguára stáhli z kůže – hodlali si tu nádhernou kožešinu uchovat. Pak se zavřeli v chatě s jistotou, že je čeká klidná noc.

A vskutku, ze spánku je nikdo nevyrušil.

O tři dny později pronásledovali pekari – což je druh divokého prasete, je ale mnohem menší a jeho maso má pižmový pach –, když vtom v lese narazili na dokonale ohlodanou kosturu. Podle chomáče papoušcích per a foukačky opřené o strom o dva kroky dál okamžitě poznali, komu patřila.

Bylo to nesmířitelný Upír z pralesa.

Divoch smrtelně zraněný Giovanniho kulkou na tom místě padl a termiti ho obrali tak, že z něho zbyly jen kosti.

Když se nyní oba zlatokopové zbavili nebezpečného nepřitele, dali se do práce s ještě větším úsilím a během měsíce shromáždili dobrých čtyřicet kilogramů zlata.

Jeich štěstí bylo zaručeno. Se svým pokladem se vydali zpátky na jih a bezpečně dorazili do Paraguaye, odkud zanedlouho vypluli na svůj daleký ostrov. Jako upomínku na své podivuhodné dobrodružství si s sebou vezli kůži jaguára.

Z italského originálu *Il vampiro della foresta*, publikovaného v antologii *Vampiri* (Cento Autori, Villaricca 2016), přeložila **Ivana Píptová**. Kráceno překladatelkou.

Emilio Salgari (1862–1911) byl plodný italský autor dobrodružných povídek a románů odehrávajících se v nejrůznějších místech světa – od Divokého západu přes Afriku po Sibiř. Proslavil se zejména rozsáhlým cyklem o Sandokanovi (1887–1913). Rada jeho knih vyšla i v češtině.

NEVINNÝ UPÍR

Následující povídka vznikla v roce 1885, tedy dvanáct let před Draculou Brama Stokera. Pacient ústavu pro choromyslné, „nejkrásnější případ lucidního šílenství“, vypráví svůj příběh řediteli a vězeňskému inspektorovi. Co si počít, když zjistíte, že doma vychováváte malého upíra?

FRANCESCO ERNESTO MORANDO

Doktor Malaguti byl ke mně ze své pozice ředitele ústavu pro choromyslné neobyčejně laskavý: neustále mi opakoval, že je mi instituce zcela k dispozici pro jakýkoli výzkum, a to – jak neváhal s nejpřívětivějším úsměvem dodat – bez ohledu na doporučující dopisy.

Večer na mě po návratu do bytu – dvou pokojů, vyhrazených mi v doktorově příbytku – s matematickou přesností mezi půl devátou a devátou diskrétně klepal klouby o dveře, čekaje na mě „Vstupte, vstupte, milý doktore“: asi deset minut přecházel sem a tam po pokoji jako zmatená moucha, aby nakonec usedl naproti mně a s nepředstíraným zájmem se důkladně poptal na mé bádání.

„Vidím, že neztrácíte čas; ovšem já, když jsem navštěvoval ty nejslavnější italské a zahraniční ústavy pro choromyslné, vždy jsem se dopředu informoval o jejich nejdůležitějších případech, pro něž si zaslouží pozornost.“ „Žádám vás, abyste se vyjádřil jasněji!“ zvolal jsem. „Prosim vás o to, ve jménu přátelství, které jste mi dosud prokázal, ve jménu bádání, které mě k vám nezaslouženě poutá, ve jménu vědy!“

Doktor Malaguti se usmál mému výpadu; pak se znovu pomalu usadil a lehce se mě svým jedinečným, otcovským způsobem dotkl na rameni. „Mladíku,“ dodal, „copak jste během svých dosavadních zkoumání v mém ústavu objevil *podivuhodného*?“

S rozmyslem jsem vyjmenoval všechny důležité případy, od toho nejvýznačnějšího *deliria tremens* až po velmi zajímavou kauzu *nutkavé kleptomanie*.

„Dobře, dobře,“ řekl, když jsem skončil, „ale kvůli tomu jste nemusel opouštět domov a vážit cestu až sem, pokud nečekáte ještě jiný objev.“

Byl jsem zcela zmatený a doktorovi se mě zřejmě zželelo, protože mi přispěchal na pomoc: „Nevidím ve vašich poznámkách nic o ‚nemocném‘ z čísla 11.“

„O tom prostáčkovi, co nikdy nepromluví a je stále klidný, kterého jsem nikdy neviděl ve svěřací kazajce a s nímž nemáte práci ani vy, ani vaši zřízenci? Toho jsem na první pohled vyhodnotil jako případ klidné melancholie, velmi běžnou záležitost, jak sám uznáte, a nehodnou zvláštní pozornosti!“

„Podívejte se na to jako lékař, můj drahý, jako lékař!“ přerušil mě opět doktor Malaguti a nahlas luskł prsty na znamení, že věci přikládá tu nejvyšší důležitost. „Stokrát jste prošel před případem *podivuhodným*, případem *fenomenálním*, *případem případů*, a ani vás nenapadlo odhalit pravdu, důležitost, patopsychologický význam vašeho *předmětu zájmu*, který ty byl, poklidně se vám nabízel, a jehož zkoumání si nežádalo žádné námahy. Natolik jste byl navzdory vši píli zpitý poezií vědy, což je bláznivá čertovina, která sem přišla bůhví odkud!“

Po tomto výbuchu se doktor Malaguti vrátil do obvyklého klidu a dodal: „Nejkrásnější případ lucidního šílenství, jaký jsem během své dlouhé badatelské kariéry zažil; nejzvrácenější vybičování smyslu a všech schopností mysli a ducha, provedené matematickým

myšlením; sylogismus vzniklý z úchylky; jednoduše šílenství z rozumu nebo, chcete-li, rozum z šílenství, což je pro mě ovšem totéž.“

„A kdy se na ten případ budu moci jít podívat?“ zeptal jsem se s úzkostí.

„Zítřa ráno, v návštěvních hodinách, doprovodím vás.“

Předmět zájmu, který mě nyní, ještě než jsme se mohli poznat, tolik přitahoval, jsem viděl již několikrát, ale protože mě nikdy nezaujal žádnou vnější výjimečností či svou *anamnézou*, nezanedaly na mně jeho rysy či postava silnější dojem.

Soudě podle vzhledu to byl muž kolem padesátky, poněkud zkroucený a nezdravý, a jak už jsem řekl, působil celkově spíše jako slabomyslný prostáček než skutečný šílenec. „Toto je inspektor vězeňské služby,“ pronesl doktor Malaguti a lehce mi stiskl paži, „kterého jsem konečně, po značném úsilí a námaze ve váš prospěch, přesvědčil, že jste sice zločinec, ale i tak máte nárok na soudní řízení, a především, že je nespravedlnost, když jste zavřený na *takovémto* místě, k čemuž není žádný důvod.“

„Děkuji vám, pane inspektore, a zvláště vám, pane řediteli, za jemnost výrazů, jež jste vůči mně užil. Sám ale dobře víte, že jsem si zcela jistý tím, co si zasloužím, protože jsem si *plně vědom*, co jsem *spáchal*. Byl to zajisté *zločin*, protože tomu podle lidských zákonů *zločin* říkáte, a já se jim nehodlám vzpírat; očekával jsem tedy přísný trest, vyhrazený *zločincům*; všimněte si, že já sám říkám: *zločincům*. Nicméně jsem vždy všem jasně potvrzoval, a nikdy to opakovat nepřestanu, že nejsem *blázen* a nikdy jsem *blázen* nebyl! Cožpak považujete za šílenství vyostřenost všech smyslů, zjemnělých *výjimečnou*, ale *přirozenou* vytríbeností nervů a tkání? Nebo dokážete nahlédnout rozumové odůvodnění mého činu, když uvidíte, proč jsem to udělal a proč jsem to *musel* udělat?“

„Přesně toto bych rád,“ odpověděl jsem hbitě, „a považuji to za zcela nezbytné pro váš zájem.“

„Nečekejte, pane, že vám řeknu, že příčinou všeho zla bylo nešťastné manželství, svou ženu jsem miloval a vážil si jí nade všechno, stejně jako ji ctím i nyní, kdy je jedním z rajských andělů a já se s ní již nikdy nebudu moci setkat. Ta, kterou si již pro sebe netroufám nazývat andělem, jež nikdy nepoznala ubohé světské radovánky a životem prošla jak usměvavé zjevení – a její úsměv se zdál snesený z věčných krás hvězdného nebe –, mě po strašlivém utrpení nemoci zanechala na světě samotného se dvěma dětmi z našeho svazku, mými jedinými radostmi; dvěma dětmi natolik vzájemně odlišnými, nakolik měly jednu věc společnou: hlubokou lásku, intenzivní, víc než sourozeneckou, kterou k sobě byly připoutány. Zdálo se, že v těch dvou znovu ožije posvátný, až éterický cit, který mě s jejich ubohou matkou pojil, když byla naživu.“

Dívka byla přesným obrazem své matky, byla křehká, útlá, poněkud nestálého zdraví, ale za nemocnou bych ji tehdy neoznal. Chlapec se, oproti tomu, *zdál* být neduživým, byl hubený, na pokraji smrti, a starosti o jeho zdraví mi působily takovou úzkost, že jsem se v noci často náhle budil, jakoby v křeči, v uších jsem měl přízrak jeho nářku, dlouhého a tíživého sténání, které mě bolestivě bodalo do mozku; nedokázal jsem pak znovu nabýt klidu, dokud jsem tiše nevešel do pokoje obou dětí a nepřesvědčil se, že obě hluboce spí.

Už jsem vám řekl, jakou podivnou láskou se ty děti milovaly, chci však, abyste pochopili, že onen cit byl sice stejný ve své *mocnosti*, leč, jak jsem zjistil dlouhým – bohužel příliš dlouhým – pozorováním, velmi odlišný ve své povaze. Chlapcova náklonnost k sestře

byla přirozeně vřelá, palčivá, téměř divoká, vždy vášnivá, i když se v dětské nezkušenosti chtěla zdát ohleduplnou; dívčin cit se naproti tomu zdál být mírný jako podvečerní světlo, sladký, odevzdaný, téměř netečný, ale za touto netečností se skrývala nejoddanější obětí, nedosažitelná nádhera božského odříkání. Vskutku nebylo pochyb: v této bytosti, jež měla pozemské jen tělo, zcela ožila duše svěťice, kterou jsem si nikdy nezasloužil mít.

Zatímco děti rostly, začala se v nich odehrávat proměna natolik nevysvětlitelná, tolik nová, tolik *perverzní* ve své *zdanlivé samozřejmosti*, že zasáhla i ty nejlhostejnější, otrásla nejskeptičtějšími a vyděsila nejpresvědčenější. Chlapec, jako povadlá květina, která *pomalů nalezla pramen života, z něhož mohla čerpat* – nedokážu, *nemohu* pro to nalézt jiný příměr –, začal pozvolna nabývat dosud *nepoznané* síly, zatímco dívčiny údy se stávaly čím dál křehčími, neduživými, a barva jejich tváře začala ne mizet, ale doslova se *stěhovat* na bratrův obličej. Začal jsem toto vše *pozorovat* – říkám vám, že jsem nebyl blázen, *viděl* jsem to zřetelně – a rodila se ve mně děsivá myšlenka, kterou mi do mysli zaválo samo peklo; šířavá představa, která mě osvětila neznámým světlem, ale nikdy zcela nepohasla, a kterou jsem byl nucen přijmout jako čisté a prosté odhalení té nejkrutější skutečnosti.

Ten ubohý andílek zanedlouho onemocněl. Lékař, kterého jsem kvapně zavolał, neurčitě mluvil o vysoké horečce, celkové slabosti organismu, nejasné hrozbě souchotin, zdál se mi v rozpacích, nebo možná až příliš ustaraný; na první pohled jsem však pochopil, že příčinu nemoci vlastně nezná. *A jak by ji vlastně mohl znát?* Stál *nutně* před nepoznaným, a i kdyby mu myslí prolétl záblesk pravdy, netrval by více než vteřinu.

Zatímco se dívčin stav zhoršoval, útlé tělíčko bylo čím dál vychrtlejší a vyčerpanější – a já téměř viděl její srdéčko namáhavě a nepravidelně tepat v hrudi –, kdežto tělo toho druhého rozkvétalo zcela *nepřirozeným* životem, který už jsem spatřoval bez závoje před očima: a v mém srdci se vůči němu pomalu rodl hluboký odpor – odpor tupý, ale hluboký, tím zakořeněnější, čím víc se v mých očích stával ospravedlnitelným.

Chlapec musel můj klíčící odpor vycítit, a zatímco jeho povaha nabyla ponuřosti, které jsem si dříve nevšiml, jeho láska k sestře se stala ještě intenzivnější, ještě *vřelejší*; nechtěl se již vzdalovat od jejího lože – byl vždy po jejím boku, a když jí *neznámá nemoc* na chvíli dopřála trochu oddechu, když se děsivé vyčerpání těla téměř vysílilo vlastní vahou a poskytlo jí vzácný odpočinek, pak ve dnech, které musely být posledními jejího života, usínala vždy v jeho objetí a vzbouzela se krátce nato, stále v jeho náručí, s vyšší horečkou a opět unavenější.

Tohle všechno ve mně probouzelo šílené podráždění. Chtěl jsem ji z toho osudového objetí vytrhnout, chtěl jsem pro ni tím, že ho od ní vzdálím, zachránit *alespoň* ten zbytek života, o němž ji pomalu okrádal, jak se neodvratně *vyjevilo*. Cítil jsem, že ve mně burácí tupý hněv jako zuřivý, hrozivě se vzdouvající oceán, a ruce se mi zlostí nutkavě svíraly do pěstí, jako bych ho měl rozmáčknout – jeho – tu PŘÍŠERU!

Jedné noci jsem unavený, ubitý usnul poblíž ní, zatímco její *bratr* byl – jako vždy – po jejím boku: když tu jsem náhle zaslechl dlouhý sten z její hrudi – sten, který mi už navždy zůstane v mysli tak, že ho nesmaže ani anděl odpuštění polibkem na věčnosti, pokud by se tedy odvážil přiblížit k mému prokletému čelu – sten, který se proměnil v děsivý, mučivý výkřik.

Vyskočil jsem na nohy a spatřil ji *jako vždy* skomírající ležet v jeho objetí. Nedokážu vám

popsat, jaká děsivá proměna se v okamžiku odehrála na její tváři. Musí vám stačit toto: byla to Smrt: nemohl jsem si nic namalovat, *jako jsem si nic nenamlouval od počátku až doposud*. Byla to Smrt; cítil jsem, jak se kolem ní vznáší její jedovatý dech, mrazení v kostech mě přesvědčovalo o její přítomnosti.

Naklonil jsem se nad její tvář, bledou jako uvadlá lilie, ale oči měla zavřené a já znovu místo jejího rajského pohledu spatřil ten *jeho* – pekelný pohled *příšery*, blýskající se žlutým světlem, světélkující jako u hyeny, ještě černější, živější a hlubší; pohled, jež zornice podlité krví činily ještě děsivějším, a já si v tom okamžiku zcela jasně uvědomil, že se jeho rty naposledy přibližovaly k ústům umírající a hledaly její rty těmi svými, plnými, rudými, teplými, z nichž takřka dýmaly krvavé výpary.

Při tomto polibku – pro ni posledním – dívčiny bělostné tváře zežloutly, zesínaly, zatímco ty jeho rozzářil nový plamen života.

Tehdy mi oči zastřel ohnivý mrak a jako by mě oslepil; tak okázalému důkazu už nemohl odolat ani poslední zbytek pochybností. Cítil jsem, jak mi nashromážděná nenávist zatemňuje mysl, jako rána holí, která vmžiku zničí všechny duševní schopnosti, zatímco mé paže, všechny mé svaly zázračně získávaly lví sílu. Skokem jsem se ocitl na druhé straně postele, chytil jsem příšeru kolem krku, zvrátil jsem ho na mrtvé tělo jeho oběti a křičel jsem:

„Nemohl jsem zabránit tvému zločinu, nicem, ale okamžik její smrti bude tvým trestem. Vysál jsi její život, vypil pomalu její krev, zlořečený upíre; její duše však vzlétla na nebe mezi anděly, zatímco ta tvoje se propadne do pekla, odkud už nikdy neuteče!“

A neuvolnil jsem zoufalé sevření jeho hrudi, dokud jsem nezaslechl poslední záchvěv jeho perverzního srdce.“

Zde se šílenec, unavený, odmlčel; v úzkostech z děsivých vzpomínek, se skelnýma očima a pěnou u úst těžce oddechoval jako v neviditelném zajetí, zatímco jsme já a doktor Malaguti jen s obtížemi skrývali hrůzu, kterou nám ten příběh zanechal v duši.

Z italského originálu **Vampiro innocente**, publikovaného v antologii **Vampiri** (Cento Autori, Villaricca 2016), přeložila **Ivana Píptová**. Kráceno překladatelkou.



Francesco Ernesto Morando (1857–1935) byl italský spisovatel, novinář a literární badatel. Jako esejista se zabýval zejména politickými souvislostmi literárních dějin. Publikoval také krátké prózy z rodné Ligurie, v současnosti je ale znám takřka jen díky své upířské povídce.

OSM LIDÍ, KTEŘÍ MĚ ZAVRAŽDILI

Trojnásobná držitelka Ceny Brama Stokera se vrací k draculovskému příběhu, ale tentokrát ho vypráví z pohledu Lucy Westenrové – atraktivní dívky-upírky, které hrdinové Stokerova románu probodnou srdce dřevěným kulem. V povídce Gwendolyn Kiste se nicméně její osud vyvíjí jinak: „Je snadné věřit, že mocný muž dokáže povstat z prachu. Nikdo ovšem nečeká, že totéž udělají dívky.“

GWENDOLYN KISTE

1. Ty

Kousnutím do krku to samozřejmě celé začíná. Nemysli si, že na to zapomenu. Ani na okamžik nečekej, že jen tak vyvázneš. Možná nejsi jediný viník, ale pořád jsi ten hlavní. To proto, že za mnou přijdeš, když jsem sama, osamělá dívka na skřítčím trhu, kde je lepší některé poklady neobjevit. Dnes večer moje matka pořádá další soirée jen a jen na mou počest. Je to způsob, jak mi najít dokonalého manžela. Můj názor na věc ji nezajímá. Můj názor nezajímá nikoho, a tak beze slova vyklouznu zadním východem a vydám se na večerní procházku kolem železniční stanice v centru města, odkud se ozývá tklivé hvízdání, a dlážděnými ulicemi, kde jsou i v tuto zvláštní dobu prodavači. „Copak hledáš, krasavice?“ ptají se mě, kříví rty v pitvorných úsměvech a do jednoho mi nabízejí cetky, jež mají vyřešit problémy, které nemám.

S neklidně sepjatýma rukama se odvrátím a v tu chvíli spatřím tebe. Tam na rohu, objevíš se pod plynovou lampou a tvůj hlas má sladkou melodii, za níž by se všechny londýnské děti vydaly jako za krysařem do neoznačených hrobů.

„Dobrý večer, slečno Lucy,“ zašeptáš a mně namísto odpovědi naskočí husí kůže. Vůbec se tě nezeptám, odkud mě znáš. Měla by to být moje první otázka, ale ty mi jako otázka nepřipadáš. Připadáš mi jako odpověď – únik z každodennosti, z jednotvárnosti salonků, nápadníků a budoucnosti, v níž se vzdám svého jména a svobody výměnou za nějaké označení:

paní, matka. Toť vše.

Ty se však tváříš, že nabízíš něco jiného. Než se naděju, jsme u sebe, sedíme spolu na železné lavičce v parku a ty mi o sobě všechno poviš – kde ses tu vzal, že jsi připlul na lodi pojmenované po Persefonině matce, ženě, jež tak důvěrně znala ztrátu. I tvůj pohled hovoří o ztrátě. Mám pocit, jako bys mě dávno znal, jako bychom se takhle sešli už tisíckrát, takže se k tobě nakloním a pošeptám ti do ucha svá tajemství. Jak zoufale toužím po něčem víc, po něčem, co mi slibuješ, aniž by ses o tom slůvkem zmínil. Možná jsi cizí člověk, ale přijde mi bezpečnější říkat tyhle věci tobě než mé nejbližší přítelkyni.

Jak tak měsíc putuje oblohou, vyzveš mě, ať vstanu, a pak se společně vlníme, tančíme na hudbu, kterou nikdo jiný neslyší.

„Neopouštěj mě,“ řeknu a ty se usměješ, protože mi vyhovíš, i když trochu jinak, než bych čekala.

Tvůj dech je sladký jako marcipán, obejměš mě, jednu ruku mi položíš na rameno a druhou na bedra. Jsi tak blízko, že sotva dýchám. Potom najednou nemůžu dýchat vůbec, ani se pohnout nebo vykřiknout.

Když se mnou skončíš a já se vrátím domů, hlavu mám těžkou a zrak rozmazaný. Je dávno po večírku a v domě vládne ticho. V mé ložnici nic nevypadá povědomě, vybledlé květinové tapety, ani toaletní stolek s několika svícný, ani postele s nebesy. Jedna patří mně a na druhé je ve tmě stočená Mina.

„Jsi vzhůru?“ zeptám se a hlas se mi zlomí. Na rukou mám krev, ale jen a jen svoji. Mina však už tvrdě spí a nemá cenu ji budit, i kdybych jí dokázala vylíčit, cos mi provedl.

2. Moje matka

Mohla mě varovat.

Mohla mi do všech korzetů vyšíť kříže a vařit mi sporyšový čaj, až bych ho měla plnou krev, a ty bys mě nechtěl.

Nebo ještě líp, mohla mě vzít za ruku a já bych vzala za ruku Minu a mohly jsme společně utéct, dál než na kraj města, dál než do Karpat, někam, kam by nás žádný muž neměl odvahu následovat.

Jenže to ona neudělala. Žádná matka by to neudělala. Zdědily tenhle svět a my ho dostaneme taky. Nic jiného bychom ani očekávat neměly.

(Můj otec s tučným bankovním kontem a špinavými nehty nestojí za zmínku. Muži občas umějí být mnohem krutější než netvoři.)

3. Moje nejlepší přítelkyně

Mina, moje milá Mina, světlo všech světel. I kdyby se mnou nešla matka, mohly jsme z tohoto města smrti uprchnout spolu. Vždycky jsme po tom toužily.

„Neutečeme spolu dnes?“ ptala jsem se, když jsme byly ještě dívky a nevěděly toho dost na to, abychom si uvědomovaly, že se máme bát.

„Zitra,“ šeptala Mina a pak jsme se smály a tančily v zahradním bludišti, prsty propletené a vlasy ozdobené čerstvými květy vistárie.

Roky jsem věřila, že ten zítřek přijde. Místo toho však přišel dnešek, ráno, kdy Mina zahlédne v mém oku šedý lesk, onu bezděčnou změnu, jež se ve mně probouzí jen kvůli tomu, cos udělal.

Tentokrát pouze zavrtí hlavou. „Už nejsme děti, Lucy,“ opáčí a snad tím chce říct, že už nemůžeme snít.

Té noci v ložnici zavřu okno na petlici, to tě nicméně nezastaví. Sice tě jedinkrát nepozvu dál, ale už jsi všude a tvůj stín je beztížný a tísnivý jako srpnové horko.

„Ahoj, lásko moje,“ šeptáš ve tmě a tvůj hlas zní mírně a sladce, přesto však dostatečně silně, aby přehlušil slabé bušení mého srdce. Nezeptáš se mě, co chci. Proč by ses něčím takovým obtěžoval?

Ve tvém chladném náručí zvrátím hlavu a otevřeným oknem poslouchám, jak v centru města truchlivě hvízdá vlak, jak cestující v jemném rudém hedvábí a šedých zdobených cylindrech přicházejí a odcházejí, jak odjíždějí nebo se vracejí z míst, která já nikdy nepoznám.

„Můžu tě vzít, kamkoli budeš chtít,“ řekneš a olízneš si rty. Ráda bych ti věřila, ale už znám pravdu. Jenom je příliš pozdě na to, aby na tom záleželo.

Mina spí v sousední posteli svým bezesným spánkem, a když mi přitiskneš ústa k hrdlu, ve tmě se k ní natáhnu. Vyjde to však nastejno, jako by nás od sebe dělilo tisíc mil.

Mina není jako já. Nešla by se o půlnoci projít a nikdy by neposlouchala tvoje lži. Proto přežije. Slušně vychované mladé slečny jako ona vždycky přežijí. Jak nezemřít, se naučí na mém příkladu.

(Zatímco to píšu, dochází mi, že vlastně za nic nemůže. Pouze udělala, co se od ní čekalo – odhodila naděje, odhodila přijmení, vybrala si manžela. Jsou horší hříchy. Třeba ty tvoje.)

4. Můj snoubenec

Taky si musím někoho vybrat. Tak zní pravidlo.

Matka pořádá na mou počest další večírky a muži se slétají jako supi, mačkají se ve všech koutech salonu a všichni poklekají, jako by oni byli vydáni na milost mně, a ne naopak. „Vyberte si mě, slečno Lucy,“ zní domem a jejich hlasy mě pronásledují, ať se schovám kamkoli. Nikdo si nevšimne, že jsem pobledla, že mi zapadly oči a že bych spíš než ucházejícího muže potřebovala slušného lékaře.

„Už dost,“ chce se mi říct, ale oni mě uhánějí a uhánějí, až zavřu oči, zatočím se dokola a řeknu *ano* prvnímú, na nějž mi padne zrak.

Není z nich nejhorší. Tenhle takzvaně ctihodný lord je možná dokonce lepší než většina ostatních, protože je úplně obyčejný, nemastný neslaný, a něco ve mně doufá, že z toho důvodu nebude mít nesmyslné požadavky. Možná se s ním nebudu muset bát opasku, pěsti nebo mozolnaté ruky, která mě svírá, dokud nezačnu ječet, dokud nezjistím, že mi ječení nepomůže, dokud neoněmím jako mrtvá.

Díky tomu, že jsem si ho vybrala, bych měla být v bezpečí. Jenže už ve chvíli, kdy mi navlékne prsten, mám pocit, že je to zlaté vězení. Moje sny se rozplývají, jsou stejně nehmotné jako mlha, jež tě sem přinesla. Před ulehnutím do postele zajistím okno a ty se tentokrát nevrátíš. Dobýváš nějakou jinou. Doufám, že to znamená, že jsem v bezpečí, že už mám to nejhorší za sebou, ale zatímco spím, odejde Mina, vyrazí na svůj vlastní manželský pohřeb.

Na toaletním stolku mi nechá vzkaz. *Hodně štěstí, moje Lucy.* Před tímhle by nás ovšem neochránilo ani všechno štěstí v Anglii.

Druhý den odpoledne chodím jako náměsíčná, připadám si prázdná, všechno mě bolí a vůbec neposlouchám matčiny dychtivé svaitební plány ani snoubencovy zbytečné sliby. Venku v zahradě kvete vistárie, ale její vůně se ve vzduchu rozplývá stejně, jako se mi rozplynulo všechno ostatní.

Po půlnoci vstanu z postele, ploužím se pokojem a v břiše jako by mě tížilo olově. Škrtnu poslední sirkou, zapálím svíčky a postě si přečtu Minin vzkaz, jako bych v něm měla objevit nějakou tajnou šifru. Nic tam ale není, jenom ta čtyři slova, stejně prázdná jako předtím. Hruď se mi sevře, ztěžkne a já se podívám do zrcadla a všechno ve mně znecitliví.

Skoro tam nejsem. Skoro už nejsem nikde. V hrdle mi uvázne slabý výkřik, poněvadž mě přímo před mýma očima opouští můj vlastní odraz. A neudělá to slušně a nezmezí celý najednou. Sedím před zrcadlem a do srdce mi prosakuje žal, když se dívám, jak se zvolna vytrácím. Hodinu za hodinou je mě míň, jsem čím dál šedší a průhlednější. Ráno už nebudu. Tohle tělo tu zůstane, ale já ne. Snadno na mě zapomenou, budu jen poznámkou pod čarou v příběhu někoho jiného.

Když už téměř svítá a já jsem téměř pryč, vydám další výkřik, tentokrát hlasitější. Ty jsi kdovíkde a nenamáháš se mě poslouchat, podaří se mi však vzbudit zbytek domu.

„Lucy?“ Chodbou se blíží matčiny kroky, já ale neodpovídám.

Tohle nemůže být pravda. Takhle přece skončit nemůžu. Nejistýma rukama uchopím

dva svícný a vrhnu oheň po tom, co zbývá z mého odrazu. K ničemu to není. Nic už mě nezachrání.

Svíčky leží na podlaze, plamínky propalují koberec a já se zatajeným dechem couvám do kouta. Matka posléze rozrazí dveře, a když mě spatří, když zjistí, co se ze mě stává, zaječí. Následně dveře zatarasí a začne volat o pomoc.

Potom dorazí ten nejhorší.

5. Přespolní lékař

Ráno mě vzbudí muž s těžkou koženou bráskou a ještě těžšími slovy, jeho dunivý hlas se rozléhá nad schody a jako stříbrná kulka se odráží od zažloutlých tapet.

„Chudokrevnost,“ vysloví první lež a pohodí na zem svůj kabát s kožešinovým límcem. „To vyřešíme.“

Jeho jméno nikdy nezachytím, protože mluvím nade mnou a kolem mě, nikdy ne ke mně. Nemám jediný důvod čekat něco lepšího. Vědci v laboratoři se přece taky nepředstavují žábám naloženým ve formaldehydu, tak proč by se tento proslulý doktor měl obtěžovat a představit se chřadnoucí dívce upoutané k posteli s nebesy? Jsem něco ještě horšího než exemplář ve sklenici. Jen se zeptejte mojí matky.

„Nikdy neposlouchala, nikdy nedělala, co měla,“ pláče na chodbě a můj snoubenec ji objímá.

„Teď už to bude dobré,“ konejší ji a já si pomyslím: co přesně bude dobré? Se mnou to rozhodně dobré nebude, ne, když mi lékař zasune do žil tuhé hadičky a svolá do pokoje všechny mé někdejší nápadníky.

„Nechte mě být,“ hlesnu, v domě se však ochladí a nikdo mě zřejmě neslyší.

Matka se kymácí ve dveřích, po zarudlých tvářích jí tečou slzy, a muži mě tisknou k matraci. Rozepínají si naškrobené košile, v křivce horního rtu se jim perlí pot a jeden po druhém, pěkně v řadě, mi pumpují do těla svou krev a cpou se do mě. Říkají tomu transfuze, ale já pro to mám jiné označení.

„Nechte toho,“ bráním se, oni jsou však celí zardělí, dychtiví a zvyklí na moje přání nehledět.

6. Já

Když na to přijde, nemůžu tomu uvěřit. A nikdy neuvěřím, bez ohledu na to, kolikrát mi budou tvrdit, že jsem měla být chytřejší.

„Kdyby tak zůstala doma,“ řekne matka.

„Kdyby se tak vdala dřív,“ řekne moje nejlepší kamarádka.

„Kdyby tak byla lepší pacientkou,“ řekne přespolní lékař.

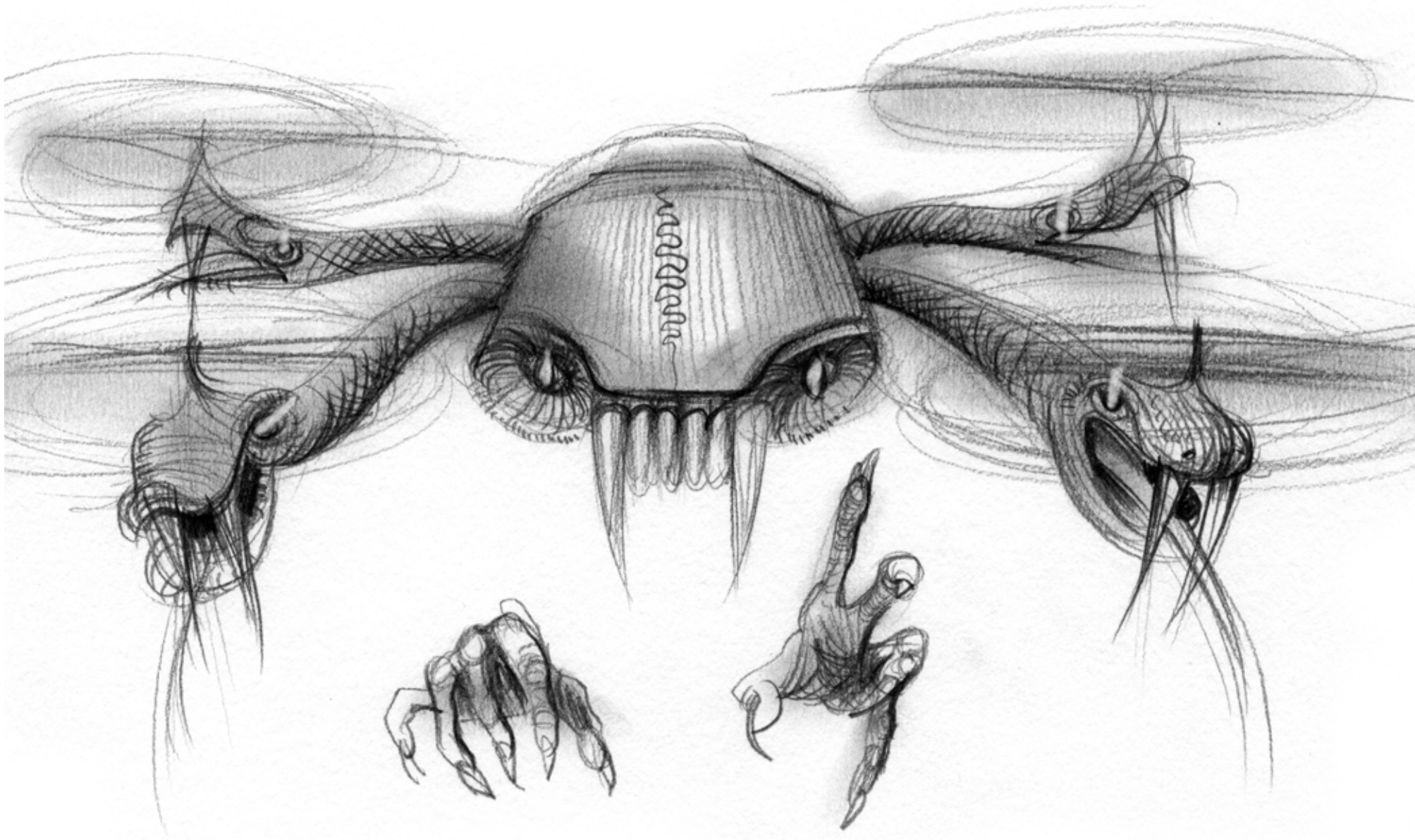
„Kdyby si tak radši vybrala mě,“ řeknou všichni nápadníci, které jsem odmítla.

Pletou se, musejí se plést. I když mi žilami koluje jejich jedovatá krev, nikdy bych ani tyhle muže, ani Boha neprosila o odpuštění za něco, co jsem neudělala. Ani až ze mě bude vycházet poslední dech, nebudu se proklínat za to, že jsem se v zahradě, v salonu nebo na ulici chichotala příliš nahlas, za to, že jsem zvrátila hlavu a vyrazila ze sebe výkřik radosti, jenž by dokázal rozpoltit oblohu i dobré způsoby. A až zemřu, nebudu se ve stínech své hrobky choulit, sama pro sebe tiše plakat a představovat si, že jsem si mohla zašněrovat korzet o něco těsněji, že jsem mohla držet ramena o něco víc zpříma, že jsem mohla být dívkou, na jakou by matka byla hrdá.

Nikdy si nebudu dávat za vinu něco, za co nemůžu, jen proto, že ostatní prohlašují, že bych tohle brímem měla nést já. Jen proto, že tenhle svět není pro pošetilé snílky.

Ale jak jsem řekla, něco takového nikdy neudělám, takže se tím dál nezabývejme.

(VÝŇATEK Z DENÍKU LUCY WESTENROVÉ)



7. Dav bez tváře

Přijdou v noci, když je v mé kryptě ticho. Možná je to jen jeden z těch mužů, nebo dva, nebo jsou to možná všichni – ten doktor, kterého neznám, nápadníci, jež jsem odmítla, snoubenec, kterého jsem nikdy nechtěla. Možná tam budeš i ty, beztvářá postava v pozadí, vetřeš se tam spolu s ostatními, s pochodní v ruce a prohnáním úsměvem ve tváři.

Co vím jistě: tohle místo by pro mě mělo být bezpečné. Odpočinek ve vlastní rakvi by neměl být tak strašný. Vždycky jsem byla děvče, jež touží po nemožném. Nyní jsem mrtvola, která touží jen po tom, aby ji nechali na pokoji. To je od umrlce spravedlivý požadavek, ale stejně nemám to štěstí, aby mi bylo vyhověno.

Když se od dveří mauzolea ozve první zaškrábání, to, co mi v hrudi zbylo ze srdce, zrychlí. Možná je to Mina a konečně se jde se mnou rozloučit. Ji jedinou bych ráda viděla. Má dost síly, aby odsunula víko sarkofágu a osvobodila mě odsud.

„Pořád bychom ještě mohly utéct,“ zašeptám do tmy, skrze kámen ke mně však proniknou drsné hlasy a já poznám, že Mina to není.

Co ještě vím jistě: tuhle hrobku jsem neopustila. Hovím si tu ve slonovinově bílých krajkových šatech, ve kterých jsem měla jít ke svaatebnímu oltáři, a jsem tichá a klidná, vůbec ne jako ty. Nevýdala jsem se do noci a neukájela ten hlad, jenž se mi svíjí v břiše, ten pochybný dar od tebe.

Jenže pravda pro tyhle muže nic neznamená. Tyjí z povídaček a použijí proti mně své lži, ostré jako šípkové trny. Budou tvrdit, že jsem prováděla hrozné věci. Protože mrtvolu nemůžete nechat odpočívat. Musíte se postarat o to, aby se ponaučila.

„Musíme slečně Lucy pomoci,“ shodnou se. Všechno to samozřejmě dělají pro moje dobro. Všechno to dělají proto, aby mě zachránili přede mnou samotnou.

Až to budou zaznamenávat do svých deníků, napíší, že se mi ve chvíli, kdy mě dorazili, dívali do očí. Napíší, že se tu sešli s věnci česnekových květů a slovy útechy pro zesnulou. Napíší, že byli stateční a neměli na vybranou.

Jsou to jen další lži.

Není bez důvodu, že nevím, kteří z nich přišli – neodváží se odhalit tváře. Místo toho kolem sarkofágu vyskládají do výše pasu dříví, zabarikádují mě tu a pak hranici zvenčí zapálí.

Jsem už sice po smrti, ale na tom nesejde. Tihle muži vědí, jak mi nejvíc ublížit. Zatímco oheň běsní, čekají venku a poslouchají, jak vřeštím, když se mi v rakvi škvaří kůže, než moje křehké kosti a křehké srdce shoří na prach.

V životě by mě nenapadlo, že by dvojí smrt mohla tak bolet.

8. Vůbec nikdo

Kolika způsoby jde zavraždit dívku? Asi tolika, že by to člověk ani nespočítal, ale nakonec je to jedno, jelikož v kraji plném příšer nemají čas věčně truchlit pro takové, jako jsem já. A ukáže se, že na věčnost jsi odborník. U příběhů o tobě se zřejmě nikdo nedívá, že se vždycky vrátíš. Je snadné věřit, že mocný muž dokáže povstat z prachu. Nikdo ovšem nečeká, že totéž udělají dívky, jež zničíš. My se máme ztratit. Smrt je naším dědičným právem a osudem.

Ale mým možná ne. Možná z uhlíků může povstat víc než fénix, víc než jen muži jako ty. Nakonec mě možná nikdo nezavraždil, protože jsem pořád tady.

Slunce vystoupá na oblohu a zase zapadne a v temnotě mauzolea se cosi stane. Rozsvítí se jiskra, která by tu být neměla, taková, jakou jste si ani ty, ani ostatní muži nedovedli nikdy představit. Ze sarkofágu sjede opálené víko, rozbije se o podlahu a já ze sebe kousek

po kousku znovu poskládám dívčí nestvůru. S vlasy jako spálená sláma, s bezbarvým morem, jenž je měkký, přesto však silnější než nekonečno.

Oheň v kryptě mi sežehl tělo, ale taky ze mě vypálil strach. Teď ze mě zbývají pouze tyhle sny o něčem jiném, o něčem lepším. Nebudu kořist, poznámka pod čarou ani dodatečná myšlenka a neskončím v zapomnění.

Popraskané kosti mi potáhne čerstvá pokožka, rozlepím nové rty a vyjde ze mě výkřik určený jen tobě. Ležíš si ve své borovicové rakvi a můj hlas k tobě zdálí doléhá a hučí ti v uších jako krev, po níž prahneš. Výjimečně pocítíš lítost, poněvadž ti konečně dojde, že i ty můžeš udělat chybu. Můžeš si vybrat děvče, které prostě nezemře.

Když prchneš do svého hradu v horách, muži si myslí, že utíkáš před nimi, já ale vím, jak se věci mají – ve skutečnosti utíkáš přede mnou. Oni taky utečou, až nadejde jejich čas. Jelikož nevím, kteří z nich mě navštívili v kryptě, připadá mi spravedlivé vinit všechny. Pro začátek však budeš muset stačit ty. Na nádraží v centru nasednu do vlaku na východ. Žádný ze spěchajících cestujících si mě nevšimne. V tomhle novém těle jsem jako duch, jsem tu a zároveň nejsem, jsem přízrak, jenž je vidět, jenom když si to přeje. Svět mě chtěl přehlížet a já toho nyní dokážu využít.

Sama v prázdném kupé zavřu oči a představuji si tě. Jak pospícháš domů jako pokárané děcko a jak tě muži rychle doženou. Mají obrovskou přesilu, ale i když jim zůstaneš vydáný na milost, nebudou vědět, co dělat. V neohrabaných rukou svírají dřevěné kolíky a kručí, prsty se jim celou dobu třesou. Možná tě spálí na uhl, jenže pak tě tam nechají a ty se budeš moci vzkřísit. Zakrátko přijde další plavba přes moře a další zasněná dívka na skřítkém trhu, která nebude vědět, že se má bát.

Tentokrát ale ne. Supící lokomotiva se žene horami, nese mě za tebou a já už se o to

postarám. Ať si dívky dál sní. Ať se dál toulají ulicemi, jež bez tebe, číhajícího ve tmě, nebudou tak strašidelné.

Předtím jsi znal moje tajemství. Teď znám já ta tvoje. Až tam daleko na svém hradě, který páchne zvadlými zvonky a zármutkem, vstaneš z popela, já už tam budu, abych tě přivítala, s novými kostmi, novou kůží a touhle žizní, kterou nikdy neukojím. Budeme se spolu vlnit v troskách, jež jsi vytvořil, zatančíme si na hudbu, kterou nikdo jiný neslyší.

A já ti položím ruku na rameno, druhou ti zabořím do srdce a přitom ti slíbím, že tě nikdy neopustím.

Z anglického originálu **The Eight People Who Murdered Me** (Excerpt from Lucy Westenra's Diary), publikovaného v magazínu *Nightmare* č. 86/2019, přeložil **Roman Tílcner**.

Gwendolyn Kiste (nar. v osmdesátých letech 20. století) je americká autorka hororů a weird fiction. Za román *The Rust Maidens* (Rezavé panny, 2018; vydání českého překladu připravuje nakladatelství Medusa) získala Cenu Brama Stokera. Totéž ocenění pak obdržela ještě dvakrát, mimo jiné za zde otištěnou povídku *Osm lidí, kteří mě zavraždili*.

TOUJOURS

Prostředí módního byznysu, kde „létají peníze a kde se bere tolik drog“, je vzhledem k zástupům modelek ideálním dějištěm moderní upírské variace. Přesto se „Señor“, jehož zprvu „křivé, špičaté, vlčí zuby“ se časem změnil v chrup „bílý jako okvětní lístky sedmikrásky“, rozhodne oženit. Zodpovězení otázky, kdo je tu upír, nechává Kathe Koja na čtenářích.

KATHE KOJA

Hele, poslyš, je tam uvnitř? Takhle ke mně mluví tyhle holky, holky v kozačkách a s maličkými mobily, opřené o dveře výtahu, zatímco si potahují vlasy a zapalují cigarety. Cigarety! A to na stěně budovy visí cedule ZÁKAZ KOUŘENÍ. Italsky i anglicky. *Hele, je tam uvnitř?*

Směšné, řekl jsem své manželce, své Lu. *Tyhle holky – jsem u Señora dvacet let a ani jedna z těchhle holek se nikdy nenaučí moje jméno.*

Pokřčila rameny, nalila kávu. Vlasy měla ve slunci proudícím oknem zlatostříbrné, jako na obraze od Tiziana. *Ále,* řekla, *jsou to děti. Dokážeš se zlobit na děti? Kromě toho tvoje jméno zná Charles...* Dnes ráno zase volala Maritsa. *Ta večere po křtu –*

Señor mě možná bude potřebovat. Dnes přijeli novináři a ten člověk z umělecké školy – pokusím se.

Aspoň pronést přípitek? Vždyť je to tvůj vnuk. A Maritsa říká –

Vzal jsem ji za ruku, levou ruku s tím maličkým diamantem, co připomíná semínko nebo kapku; zaslouží si něco velkolepějšího, jak už jsem říkal dřív. *Pokusím se.*

A pak jsem byl na cestě, od stolu, z bytu s prosluněnými okny, terasou, kde pěstuje svoje květiny, a květináči bílých sedmikrásek; říkával jsem jí stejně, *Daisy*, podle těch květín, jako by byla Američanka. Příjemná vůně kávy na chodbě, kamenné tváře na každém odpočívadle, připomínající světce a chrliče, jaké bývají vidět na hřbitovech: v zamyšlení, souhlasné, zamítavé – ten novinář, ten Angličan z Le Popl!, o mně minulý měsíc uvedl: *Stárnoucí, ale působivá pravá ruka, která se nad značkou Ezterhas věčně vypíná jako gotický chrlič.* Tak to v téhle branži chodí, i když nemají co říct, přesto něco říct musejí. Tahle branže, kde létají peníze a kde se bere tolik drog, a ty holky – ty „děti“, ano, a čím dál mladší, ale žádná není natolik mladá, aby nemohla před kýmkoliv, kdekoliv, na přehlídkách, v ateliérech, roz táhnout nohy, co všechno jsem už viděl!

Jen se na ně podívejte, třeba přímo dnes ráno na Gold Street: jedna se zaujatě věnuje svému maličkému telefonu, druhá se mračí za kulatými černými slunečními brýlemi, brýlemi značky Desmundo, které tuhle sezonu nosí všechny; vyskočí jako chrti, když se k nim přiblížím: „Poslyš, hele, poslyš, Charles mě chce, volal mi –“, ale to už se dopředu dere další: „Mě taky – i mě chcel!“ Zalykají se a celou cestu výtahem jsou drzé, ale nechám je čekat před dveřmi; *Señor* je uvnitř s párem rukavic z modré kůže, moc hezké zboží. Natáhne si levou, usměje se na mě, podá mi ruku; upravím mu pravou. „Poslali dva páry,“ řekne, „jeden červený a jeden modrý. Kterým bys dal přednost?“ „Červeným,“ odpovím, „to je, jako by vás někdo přistihl při zločinu, *non?*“ a on se usměje zuby bílými jako okvětní lístky sedmikrásky. Když jsem ho poznal, neusmíval se ani trochu. „Ty myslíš na všechno, Gianfranco. Dobře, budou to ty modré.“

„Nechal jste přivolat modelky, Signore? Z Vity?“ A když souhlasně přikývne, pustím je dál: lačné se k němu nahnou, sevrou mu modré ruce, ani jednu nenapadne poděkovat tomu, kdo jim otevřel. Ale *Señor* přikývne, když vezmu prázdné pouzdro od rukavic, přikývne a na rozloučenou se usměje.

Později lovím brýle značky Desmundo z pisoáru. Pláč, monotónní pláč, odněkud zvenčí, z chodby. Muž z umělecké školy přichází dost brzo, přivádí další dívku, další kostnaté stvoření se světlými vlasy a jasnými očima, zdrží se na sklenku, zdrží se na večeři. *Señor* to přehánění s vínem. Maritsa mi pošle několik zlostných zpráv. Když se vrátím domů, Lu spí.

On sám byl napůl ještě dítě, když jsem se s ním seznámil v Paříži, venkovský kluk s lodeným kabátem a maličkými pastelkami; přinesl mi *café noisette*, utřel stůl, jedno rameno

pokleslé, jako by ho něco bolelo: *Jedl jsi dnes vůbec?* zeptal jsem se a on pokrčil rameny, styděl se. Ty křivé, špičaté, vlčí zuby; i za ty se styděl a styděl se za to, že dostal padáka. *Třikrát za jeden měsíc, ze tří různých kaváren. Protože jsem si kreslil.*

Podíval jsem se na jeho výtvary, jeho „holky“. *Ty nejsi z města,* řekl jsem, protože jsem ho už znal, čekal jsem na něho, věděl jsem přesně, co musím udělat: promluvit si s provozním kavárny, promluvit si s jeho strýcem, jakýmsi šmejdem z předměstí, co se vztekal: *Charles by měl být ve škole, ne kreslit nějaké pitomé obrázky, „módu“, co máte s mým Charlesem za lubem?*

Chci, aby se navečeřel, odpověděl jsem. K chlapci jsem prohodil: *Běž si pro věci.*

Z Paříže, z deště a sraček na ulicích, jsem ho odvezl, přivezl jsem ho sem na slunce. Prvních šest měsíců spal v pokoji u terasy, pomáhal Lu zalévat květiny, šmejdil po krámcích a galeriích; nakreslil spoustu dalších „holek“. Když jsem koupil byt na Gold Street, trá pilo ho, že je příliš velký, je ho prostě moc. *Všechny ty pokoje? Ale ateliér,* namítal jsem, *potřebuje prostor.* Po kresbách následovalo oblečení, při první přehlídce se všechno prodalo – a pak ke mně přišel, hodně brzo ráno, ještě vzhůru z předešlé noci a prý: *Willys chce celou řadu. A ve Vogue se mnou chtějí udělat rozhovor – prý jsem čaroděj.* Rozhlédl se po terase, po květináčích se sedmikráskami pod vycházejícím sluncem. *Panebože! To ty jsi čaroděj, tys mi dal všechno, jinak bych byl pořád v té zrasné kavárně, kdybys –*

Nemluv sprostě, řekl jsem mu. *Takhle to prostě všechno mělo být. Prohlédni si lilie.*

Cože?

Señore, řekl jsem; když mě uslyšel, málem ucukl. *Señore, přejí si vám sloužit. Navždy.*

Od té doby *Señorovi* sloužím mnoha způsoby; ve vztahu k novinářům a jejich šéfredaktorům; ve vztahu k nákupcům, těm dravcům, a obchodům, licencím – teď chtějí dát jeho jméno i na kondomy, Ezterhas Zlaté rouno, což zní neskutečně hloupě a vulgárně... *Señorovi* sloužím také ve vztahu k dívkám, modelkám, *Señor* v této věci občas vykazuje politováníhodný vkus, ale vždycky toho pak velice lituje, a vždycky se najde nějaká nová dívka, spousta nových dívek, ze kterých se dá vybrat na sezonu nebo na večer. Někdy se zdá, že dává přednost jedné před druhými, jako loni v zimě, té tmavovláске z Vídně s tím nervózním smíchem, a když se do Vídně vrátila, Lu si povzddechla: *Ach, chudák Charles, nestýská se mu po té dívence? Proč myslíš, že odjela?*

Odjela, protože jsem jí koupil lístek, protože jsem jí dal zavolat jejímu agentovi, protože jsem jí dal jasně na srozuměnou, že *On si zaslouží něco lepšího*; v těchto záležitostech jsem rozumnější než jeho vlastní srdce, já se nepodávám vzrušení ani vrtochům... Až přijde čas, kdy se *Señor* bude muset usadit, postarám se, aby si vybral tu nejlepší, ne nějakou, jako byla ta Vídeňáčka, nebo to bledé stvoření z včerejší noci –

– co je tady zas, v modrých kalhotách, modré blůzce, skoro plachá a zdrženlivá, i když žádná z těchhle holek se nikdy neobtěžuje nosit podprsenku; na slunci má vlasy bílé jako kost. A nenosí sluneční brýle, dívá se mi zpříma do očí, když říká: „Dobré ráno, Gianfranco“ a podává mi malý růžový pytlík: *amaretti* od Sofie, ty, co mám nejraději, u nichž se dokonale snoubí hořkost se sladkostí. Za zády slyším, jak se blíží *Señor*, rychlým krokem, mokašiny od Hermès, které má obuté, pleskají o mramorovou podlahu.

„Gitte,“ řekne až s příliš velkým potěšením. „Jdeš přesně na snídani.“

Gitte se usměje, ale ne na něho, na mě. Úsměv má velice bílý.

„Přidej se, prosím, k nám,“ vyzve mě.

Od té chvíle je tu den co den, Gitte, co se usmívá, co nekouří, co toho moc nenamluví a nikdy neprozradí, odkud je, Gitte, co mi nosí *amaretti*, dokud jí neřeknu, aby toho nechala, a také jogurty a vitaminy a taky všelijaká udělátka pro *Señora*, dnes je to jakési ošklivé malé oceľové zařízení ve tvaru těhotné trubky: „Podívejte,“ říká Gitte, zatímco manipuluje s uzávěry a páčkami, až z trubky vyrazí kalný zelený proud, nechutný přívál tekutiny barvy žluči. „Tohle je odšťavňovač,“ odpoví na můj upřený pohled. „Avokádový džus.“

„Ahá. Takže jsi servírka?“

Usměje se, aniž ji moje otázka vyvede z míry. *Señor* žluč vypije. „Mmm, výtečné. Zbavilas mě kocoviny.“ Když jí líbá, Gitte se na mě dívá. Servírka to není, ani modelka, ani novinářka. Přišla s tím mužem z umělecké školy, ale umělkyně to není a není to ani studentka: *Gitte? Ne,* řekne, *chodila do kursu fotografie, ale už je to nějaká doba. Myslím, že byste ji mohl označit za moji asistentku, svým způsobem, dělala od všeho něco –*

Taková pravá ruka.

Jistě, jasně... Je užasná, že? A obrovská Charlesova fanyнка, oba toho máte hodně společného, což je pravda, příšerná pravda, ona to věděla dřív, ale teď už to vím i já. Odšťavňovač, pak náramek na sledování srdečního tepu, pak ta pěší túra. „Jen na víkend,“ říká mi *Señor*, jako by kolekce už byla hotová, jako by na ní už nezbývalo nějak zvlášť moc práce, závratné množství práce. „Gitte říká, že potřebujeme trochu čerstvého vzduchu.“ Mávnu rukou směrem k oknu. „Chci říct – udělat si tak trochu volno, na chvíli vypadnout.“

„Vypadnout před čím?“

Señor neodpovídá. Má protáhlejší obličej, víc mu z něj vystupují jednotlivé plochy, podobně jako jí; už chodí v modré jako ona a nechal si hodně zkrátit vlasy. Tolik zásadních změn za tak krátkou dobu, ta holka je tady sotva tři měsíce; je to obludné. *Señor* si pohrává s monitorovacím náramkem, krčí rameny, vytáhá mě, chlácholí: „Bude se mi pracovat mnohem líp, když využiju téhle příležitosti si napřed odpočinout. Gitte zná jednu fantastickou pěší trasu kolem Sölleru –“

„Španělsko. Španělsko se vám, Signore, přece nelíbí, nikdy se vám nelíbilo –“

„– a vím – chci říct, že mezi Gitte a tebou dochází k menšímu tření,“ takto to říká, její jméno napřed, „ale kdybys s ní jenom strávil nějakou dobu – Už roky do mě hučíš, abych tolik nepil, že? A teď se to děje. Gitte na mě má velice pozitivní vliv, to sám vidíš, je to tak?“ Mluví žadonivým tónem, skoro kňourá. „A velice tě uznává, pořád o tobě mluví, pořád se vyptává –“

Na co se vyptává? Ale na to se nezeptám, protože to vím, stejně jako vím, že následně přijde za mnou, a přesně to udělá: oblečená v modré tak tmavé, že vypadá skoro černá, jako moře za noci, oči černé jako oči barakudy, a řekne: „Bude se mu líp pracovat, když se bude cítit líp. Umím zařídit, aby se cítil dobře. Proč bys to chtěl pokazit?“ Neuráčím se jí odpovědět. „Měl bys jet s námi.“

„Do Španělska?“

„Ať se vydáme kamkoliv.“

Nakloním se k ní, tak blízko, že cítím její pach, hořkosladký, ano: jako *amaretti*, jako mandle, jako jed. „Po *Señorově* boku jsem stál v době, když jsi ty ještě nebyla na světě,“ řeknu jí do ucha. „Holky jako ty jsem viděl přicházet a odcházet, spoustu holek, co –“

„Žádné holky jako já nejsou,“ přeruší mě.

Upřeně se na sebe díváme, na chodbě, zatímco z pracovny drnčí telefon a *Señor* si hvízdá na pisoáru. Gitte pokrčí rameny. „Když s námi nepojedeš,“ řekne, „zůstaneš opuštěný.“ A odejde, její mokašiny, mokašiny od Hermès, pleskají o podlahu, když se vzdaluje: chodbou, do Španělska, hlouběji a stále hlouběji do jeho srdce.

Věří někdo na lamie, na sukuby? Usmála se vůbec někdy Medusa? Jaký parfém, mohl by se někdo zeptat, měla v oblíbě Messalina?

Sedím sám na terase, stále ve smokingu; Señor se nezúčastnil oficiální večeře Asociace mód-ních firem, této každoroční události, kde byl každý. Byl jsem to já, kdo místo něho přijal ocenění, „Cenu skutečného vizionáře“ – vizionáře, a jak teď oslepl! Lu projde dveřmi, zavolá na mě, ale měsíc je ukrytý za oblaky – z jejích květináčů s verbenou a střevíčníkem pantoflíčkem se ve tmě stávají překážky. Klopýtá, dokud ji nezachytí a nenavede moje ruka, nepřitáhne ji k lavici, vedle mě. „Sem,“ řeknu jí. „Posad se, něco pro tebe mám.“

Druhou rukou sáhnou do kapsy pro krabičku z klenotnictví, světle žlutý diamant, který nahradí ošoupaný solitér: zatahnou ji za prste-níček, tahám, až slabě zaúpí, až ji nakonec zbavím starého prstenu. „Pro tebe, moje Lu, moje sedmikrásko. Běž s ním na světlo, podívej se, co ti dávám... Snad nepláčeš?“

Pláče. „Je nádherný,“ řekne. „Akorát... můj prstýnek...“

„Zasloužíš si něco lepšího.“

A tak sedíme, já jí svírám ruku, ona si otírá oči. Nakonec řekne: „Zapomněla jsem“ a napůl se zvedne. „Máš návštěvu – tu milou dívku, Charlesovu dívku,“ která na mě čeká na podestě a vzhlíží k chrličům a světcům, zatímco já řeknu: „Přišla jsi až sem.“ Mluvím až příliš nahlas. „Jak se sem opovažuješ chodit, do mého domu, po tom, co jsi mu znemožnila přijít na večeři, setkat se s lidmi, kteří ho chtěli uctít.“

„Poslal mě,“ odpoví, „abych ti to řekla.“

Sejdu o schod níž, o dva schody. „Abys mi řekla co?“ Čtyři schody, šest. Už stojím vedle ní, shlížím do její vzhůru natočené tváře, věč-ně se vypínám jako gotický chrlič, a ona je ve skutečnosti velice malá, tato Gitte, malá jako dítě v nových modrých šatečkách – v jedněch z jeho šatů, už ostatně řekl, že tuto kolekci pojmenuje po ní, „Toujours Gitte“ – její dětská ručka se zvedá, útlé prsty jako klacíky, kdy-by je někdo trochu silněji sevřel, přelomil by jí kosti –

„Podívej,“ řekne a zakomíhá prstem, tím klacíkem, a ukáže: prsten. Diamantový prsten. „Dneska večer mě požádal o ruku.“ Usměje se; nemůže si pomoci, prohnane, spokojeně, těmi drobnými bílými zoubky. „Nelíbí se ti? Sama jsem si ho vybrala.“

Nic na to neřeknu, nemůžu, vlastní jazyk mi připadá jaksí tlustý a rozpálený; a jako by ji obklopily chrliče, jsou jako Lilith a zlí andělé, proměňuje se jí úsměv a pak zamumlá: „Proč mě tak nesnášíš? Hodně se ti podobám.“

„Ty – odkud procházíš? Nikdo tě nezná, nikdo –“ „S ním můžu být královnou. Tak jako jsi ty byl dlouho králem. Ale neboj,“ dodá potichu, krutě, „v našem životě pro tebe bude vždycky místo. Pokud se nebudeš tak umanutě chovat jako kretén.“

Už je tady Lu – jak se sem dostala? – a rozplývá se, objímá ji, obdivuje její prsten: „Páni, ten je ale krásný, Gitte, strašně krásný. Gianfranco, tys to věděl? Jistěže jsi to věděl, Charles ti všechno řekne... Jé, to musíme oslavit!“ „To se bude Charlesovi moc líbit,“ pronese Gitte. Má nebojácný úsměv.

Koná se oslava, velký podnik, kterého se všichni chtějí zúčastnit, z Milána a Madridu a Paříže a New Yorku; koná se svatba, podnik ještě větší, pozvánku dostal i ten dávný strýček z předměstí. Já obě akce pořádám, všechno platím, pronáším přípitky, tančím s nevěstou, která má na sobě šaty speciálně vytvořené jejím novým manželem; navrhne celou takovou řadu, dodává, speciální řadu pro moderní nevěstu. Mohla by být středověkou královnou, z rodu Medicejských, se svým diadémem a safíry, ledově modrými safíry na pozadí bílých kučer; všichni hosté se shodují, že celá září.

„Jen záříte,“ řeknu jí. „Je s vámi velmi šťastný, Señor.“

„Jsem moc ráda, že už to vidíš,“ opáčí.

Před večeří pronesu připitek – „Ať je váš společný život jako ve snu! – a všechny stoly aplaudují. Oči mojí Lu se třpytí slzami, líbá

mě na líci: „Je to, jako bys byl táta, že? Ačkoliv ti drásá srdce, a vím, že to tak je, když ho musíš nechat odejít.“

Po večeři si mě Señor odvede stranou, jen za oblouk porostlý břechtanem a bílými růžemi: i jemu se lesknou oči. „To je den!“ vydechne; tiskne mi ruku, je víc než přiovilý. „Gitte, a ty tady, to je všechno –“ Ještě jednou mi sevře ruku. „Všechno, co jsem kdy chtěl.“

Na okamžik ho obejmu, jen na krátký okamžik; *jako bych byl táta*. Její bílé zuby jsou ostřejší než hadí zub: sleduje nás přes chodbu, z hloučku svých družiček, gratulantů a pochlebníků, neslyší, co si říkáme. „Přeju vám hodně štěstí, Signore, navždy.“

„Vím, že jsi ji... že sis ji napřed nebyl jistý. Ale něco ti povím,“ zašeptá. „Tajemství. Čeká dítě. Chlapečka, u doktora už jsme viděli snímek... Nechce, abych o tom někomu říkal, ale tobě to povím. Jenom tobě,“ a znovu mi stiskne ruku.

Ještě jednou si ho k sobě přitáhnou, do ucha mu zašeptám: „Tohle pro mě udělej.“ Celá září, ano: už vím proč. Takže chlapeček. „Jednu jedinou věc. Slib mi, že mu dáte jméno Gianfranco.“

Po líci se mu kutálí slza. „Panebože, jistě, uděláme to. Ano, uděláme.“

Ona už opouští svůj kouzelný kroužek, přechází taneční parket. *Tak dlouho jsi byl král. Proč mě nenávidíš? Pokud se nebudeš tak umanutě chovat jako kretén*. „Slib mi to, Charlesi, za všechno, co jsem pro tebe kdy udělal, za moji práci, všechny ty roky, za všechno.“ „Udělám to, slibuju, udělám.“

Už je mezi námi, zavěsí se do něho, předstírá, že je překvapená jeho slzami, na mě upře káravý, hravý pohled, který ve skutečnosti není ani jedno, ani druhé: „Co má tohle všechno znamenat? Proč jsi rozplakal mého manžela?“ A rukávem mu otře oči a rozesměje se a on se rozesměje spolu s ní a já se rozesměju také, jako stará veselá kopa, legrační starý rodinný přítel, milující dědeček... Když jsem se s ním seznámil, byl ještě napůl dítě, ano, ale teď je tu *skutečné* dítě, novorozené, maličký Gianfranco, jen považte. Moje jméno, můj vliv už od kolébky, můj hlas coby první hlas, který uslyší, hlas, co zpívá, konejší, učí – A maminka zaneprázdněná v ateliéru a kanceláři, maminka příliš zaneprázdněná péčí o tatínka, takže kdo je vhodnější než ten legrační starý děda, aby pomáhal dítěti v růstu, aby byl vším, čím jeho otec není, nemůže být,

na co je příliš slabý. Navždy vedle něho, můj hlas navždy v jeho oušku –

„Pláče čistou láskou k vám, Señor.“ Charles se rozzáří. A ona neví, jak mi má odpovědět. Rozzářím se i já. „Slyšíte, už vás volají, vidíte? Je čas jít a nakrojit svatební dort.“

Postrkuju je zpátky přes parket k dortu a družičkám, opět se posadím vedle své Lu, stříbrný nůž se zvedne, spustí veselá hudba. Dort je výtečný, chutná po mandlích; jeho hořkost má sladkou chuť. *V našem životě pro tebe bude vždycky místo*, ach, ano; navždy, *toujours*, Señor, ve světě – mém světě – bez konce.

Z anglického originálu **Toujours**, publikovaného v antologii **Blood and Other Cravings** (Tor Books, New York 2011), přeložil **Milan Žáček**.

Kathe Koja (nar. 1960) je americká spisovatelka hororů a a weird fiction. Proslavila se už prvním románem *The Cipher* (Šifra, 1992), který je dnes považován za klasiku splatterpunkového hnutí. V češtině autorce knižně vyšla pouze próza pro mládež *Divoký pes* (2002, česky 2004).







Trin Alt: a bedtime study, airbrush na papíře, 2021

Nejlepší spojenci upíra

Dnes už klasická marxistická interpretace románu Dracula, s níž přišel italský literární teoretik Franco Moretti, odhaluje nečekané souvislosti. Co má transylvánský hrabě společného s akumulací kapitálu? Proč se viktoriánský kapitalismus stydí sám za sebe? A proč musí Quincey Morris padnout?

FRANCO MORETTI

Hrabě Dracula je šlechtic jen v částečném slova smyslu. Jonathan Harker – londýnský realitní makléř, který pobývá na Draculově zámku a jehož deník otevírá Stokerův román – s úžasem poznamenává, že Dracula postrádá to, co dělá člověka „šlechticem“, a sice služebnictvo. Dracula se snižuje k tomu, aby kočoval koně, vařil, stlal postele a uklízel své sídlo. Hrabě totiž četl Adama Smitha: ví, že sluhové jsou neproduktivní pracující, kteří snižují příjem toho, kdo si je vydrží. Draculovi chybí i další rys aristokratů: nápadná konzumace. Nejí, nepije, neholduje sexu ani nákladnému oblékání, nechodí do divadla ani na lov, nepořádá hostiny a nestaví honosné domy. Potěšení není ani cílem jeho násilností.

Dracula (na rozdíl od Vlada III., řečeného Napichovač či Narážec, historického předobrazu Draculy, i všech upírů před ním) nenačází v prolévání krve potěšení: krev potřebuje. Vysaje jí přesně tolik, kolik je nutné, a nikdy nezmarí ani kapku. Jeho konečným cílem není ukončit životy druhých z rozmaru, utratit je, nýbrž využít je. Jinými slovy, Dracula žije úsporně, je to asketa, zastánce protestantské etiky. Nemá vlastně ani pořádné tělo, nebo lépe řečeno nemá stín. Jeho tělo sice existuje, ale je „nehmotné“: „*smyslově nadmyslné*“, jak Marx napsal o komoditě, či „nemožné jako materiální fakt“, jak Mary Shelleyová definuje netvora na prvních řádcích své předmluvy k *Frankensteinovi* z roku 1818. Reálně je nemožné „fyzicky“ odcizit člověka jemu samému, dehumanizovat ho. Ale odcizená práce, jako sociální vztah, to umožňuje.

Existuje společenský produkt, který nemá fyzickou podstatu ani užitnou hodnotu, má však hodnotu směnnou. Tento produkt, jak tušíme, jsou peníze. A když Harker prozkoumává hrad, najde jedinou věc: „hromadu zlata... zlato všeho druhu, římské, britské,

rakouské, uherské, řecké a turecké peníze, pokryté vrstvou prachu, jako by ležely dlouho pod zemí“. Peníze, které byly pohřbeny, znovu ožívají, stávají se kapitálem a vydávají se dobývat svět – takový je příběh upíra Draculy.

Metafora upíra

„Kapitál je mrtvá práce, která ožívá jako upír jen tehdy, když saje živou práci, a žije tím více, čím více se živé práce naloká.“ Tato Marxova analogie rozplétá metaforu upíra. Jak známo, upír je mrtvý, a přesto mrtvý není: je „nemrtvý“. Je to „mrtvý“ člověk, který přesto dokáže žít díky krvi, kterou saje živým. Jejich síla se stává jeho silou. Jak upír sílí, živí jsou čím dál slabší: „Kapitalista se neobohacuje úměrně své osobní práci nebo omezování své osobní spotřeby, jako je tomu u shromažďovatele pokladů, nýbrž úměrně tomu, jak vysává cizí pracovní sílu a donucuje dělníka zřikat se všech životních požitků.“ Stejně jako kapitál i Dracula je hnán k nepřetržitému růstu, neomezenému rozšiřování svého panství – akumulace je vlastní jeho povaze. „Tomuhle tvorů,“ vykřikne Harker, „tedy napomáhám přestěhovat se do Londýna, aby tam mezi četnými miliony londýnských obyvatel mohl po mnoho příštích století ukájet touhu po krvi a vytvářet nový a stále se rozrůstající okruh polodémonů, tyjících z bezmocných.“ „A tak se kruh stále rozšiřuje,“ říká Van Helsing později. A Seward popisuje Draculu jako „otce nebo zakladatele bytostí nového druhu“.

Konečným cílem všech Draculových činů je skutečně vytvoření těchto „bytostí nového druhu“, pro něž najde nejurodnější půdu logicky v Anglii. A stejně jako je kapitalista „zosobněný kapitál“ a musí podřídít svou soukromou existenci abstraktnímu a neustálému pohybu akumulace, ani Dracula přitom není poháněn touhou po moci, nýbrž prokletím moci, závazkem, kterému nemůže uniknout. „Jakmile se někdo stane nemrtvým,“ vysvětluje Van Helsing, „vyvolá u něho tato změna kletbu nesmrtnosti. Nemrtví nemohou zemřít, nýbrž musí století za stoletím zvětšovat počet svých obětí a zvyšovat hrůzy tohoto světa, protože každý, kdo zahyne jako kořist nemrtvého, stane se sám nemrtvým a působí zhoubu dalších lidí.“

Kletba Draculu nutí přinášet stále více obětí, stejně jako je kapitalista nucen hromadit majetek. Jeho povaha ho nutí usilovat o neomezenou moc, aby si podmanil celou společnost. Proto nelze s upírem „koexistovat“. Člověk mu musí buď podlehnout, nebo ho zabít, čímž osvobodí svět od jeho přítomnosti a jeho samého z prokletí. Když se nůž vnoří

do Draculova srdce, těsně předtím, než se rozpadne na prach, stane se toto: „V onom zákmitu posledního rozkladu se mu na obličej rozhostil výraz pokoje, který bych nikdy nebyla pokládala za možný.“ Problematika zde myšlenka očištění se od kapitálu.

Upír jako monopolista

Pokud je upír metaforou kapitálu, pak Stokerův upír z roku 1897 odpovídá kapitálu z roku 1897. Kapitálu, který ležel „pohřben“ dlouhých dvacet let recese, aby znovu povstal a vydal se cestou koncentrace a monopolu, z níž nelze uhnout. A Dracula je skutečný monopolista: osamělý a despotický, nestrpí konkurenci. Monopolnímu kapitálu se podobá i svou ambicí podrobit si poslední zbytky liberální éry a zničit jakékoli formy ekonomické nezávislosti. Už se neomezuje na pohlcování fyzické a morální síly svých obětí. Hodlá je učinit navždy svými. Právě toho se buržoazní mysl tolik děsí. Člověk je svázán s Draculou jako s ďáblem na celý život; nikoli jen „na dobu určitou“, jak stanovila klasická buržoazní smlouva se záměrem zachování svobody smluvních stran.

Upír, stejně jako monopol, ruší naději, že něčí nezávislost může být jednou vykoupena zpátky. Ohrožuje myšlenku individuální svobody. Buržoazie 19. století si dokáže představit monopol pouze v podobě hraběte Draculy, šlechtice, postavy minulosti, reliktu vzdálených zemí a dob temna, protože buržoazie 19. století věří ve volný obchod a ví, že má-li se volná hospodářská soutěž prosadit, musí zničit tyranii feudálního monopolu. Monopol a volná soutěž jsou tedy v očích buržoazie nesmiřitelné protiklady. Monopol je minulostí konkurence, středověkem. Buržoazie si nedokáže představit, že může být i budoucností, že konkurence může vytvářet monopoly v nových formách. A přece existuje „moderní monopol, který je negací monopolu feudálního, pokud předpokládá vládu konkurence, a který je negací konkurence, pokud je monopolem“.

Dracula je tedy zároveň konečným produktem století buržoazie i jeho negací. Ve Stokerově románu se objevuje pouze druhý aspekt – negativní a destruktivní. Byly pro to dobré důvody. V Británii na konci 19. století byla monopolní koncentrace mnohem méně rozvinutá (z různých ekonomických a politických důvodů) než v jiných vyspělých kapitalistických společnostech. Monopol tak mohl být vnímán jako něco mimo britské dějiny: jako zahraniční hrozba. To je důvod, proč Dracula není Brit, zatímco jeho antagonisté (kromě

Van Helsinga, narozeného v Holandsku, další tradiční domovině volného obchodu, a ještě jedné výjimky, k níž se dostaneme) jsou Britové skrz naskrz. Nacionalismus – obrana britské civilizace před zánikem – ostatně hraje v *Draculovi* ústřední roli. Myšlenka národa je klíčová, protože je kolektivní: řídí individuální energii a umožňuje jim odolat hrozbu. Pokud Dracula ohrožuje svobodu jednotlivce, samotný nemá sílu Draculovi vzdorovat, natož ho porazit.

Zázračná moc peněz

Stoupenci čistého ekonomického individualismu, ti, kteří sledují pouze svůj vlastní zisk, jsou upírovými nejlepšími spojenci, aniž to ovšem tuší. Individualismus není zbraní, kterou lze Draculu porazit. Na to jsou potřeba úplně jiné věci: peníze a náboženství. Fungují jako jediný nedělitelný celek: jako peníze ve službách náboženství a naopak. Peníze Draculových nepřátel jsou penězi, které se odmítají stát kapitálem, které se nechtějí řídit profánními ekonomickými zákony kapitalismu, ale mají být použity ke konání dobra. Ke konci románu Mina Harkerová uvažuje nad finančními možnostmi svých přátel: „A zároveň jsem si uvědomila zázračnou moc peněz! Co všechno peníze dokážou, když se jich vhodně použije; a co by mohly natropit, když se vynaloží na podlé účely.“

Právě o to jde: peníze by se měly používat správně. Nesmějí mít svůj účel samy v sobě, v neustálém hromadění. Musí mít spíše morální, protieconomický účel, dokonce do té míry, abychom se mohli v klidu smířit s nesmiřitelnými výdaji a ztrátami. Taková představa peněz je pro kapitalistu něčím nepřipustným. Ale je to také velká ideologická lež viktoriánského kapitalismu, který se stydí sám za sebe a který skrývá továrny a nádraží pod těžkopádnými gotickými fasádami; který udržuje a oslavuje aristokratický styl života; který vyzdvihuje posvátnost rodiny, jež se začíná pokradmu rozpadat.

Draculovi nepřátelé jsou představitelé právě tohoto typu kapitalismu. Jsou agresivní verzi Dickensových dobrodinců. Svou doménu nacházejí v náboženské pověrčivosti, zatímco upír je jí paralyzován. Krucifixy, hostie, česnek, magické byliny a podobné propriety přitom nejsou důležité kvůli svému vnitřnímu náboženskému významu, ale ze subtilnějšího důvodu. Jejich skutečná funkce spočívá v nastavení nepřekročitelných limitů upírový činnosti. Brání mu vstoupit do toho či onoho domu, podmanit si toho či onoho člověka, provést tu či onu metamorfózu.

BJØRN RUNE LIE: VLČKŮV HVIZD

ANDRÉ FRANÇOIS: ROLAND

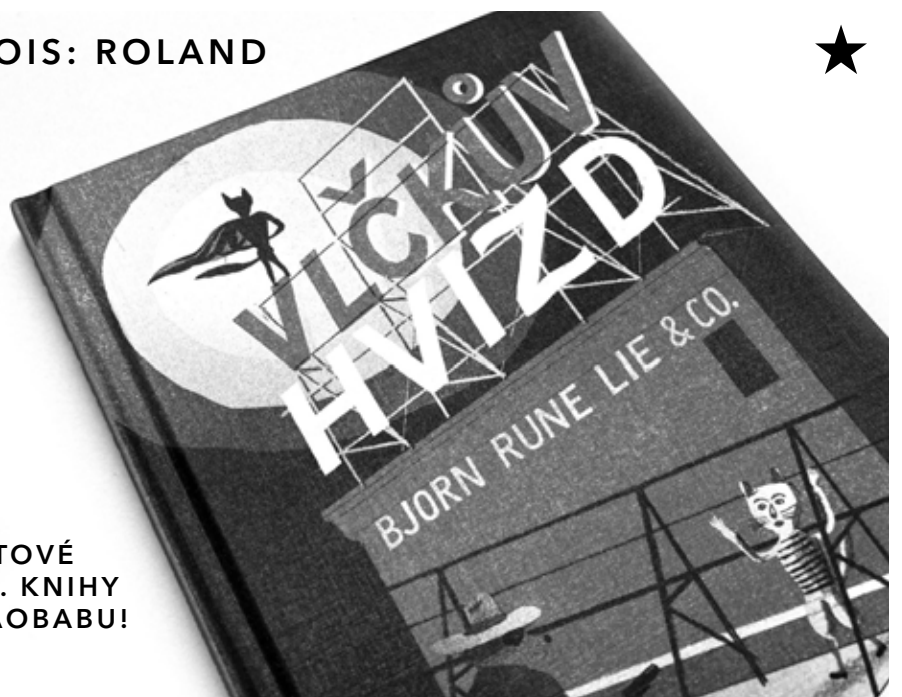


BAOHEMIAN BOOKS SINCE 1999

BAO

ŠINSUKE JOŠITAKE: MOŽNÁ JE TO JABLKO

SVĚTOVÉ
OBR. KNIHY
Z BAOBABU!



Stokerův román jako obraz z dějin kapitalismu

Jenže stanovit upírovi-kapitálu limity znamená zaútočit na samotný jeho *raison d'être*: upír-kapitál musí být ze své podstaty schopen neustále expandovat, zničit vše, co ho v jeho konání omezuje. Náboženská pověra uvaluje na Dracula tytéž limity, které viktoriánský kapitalismus proklamativně sám přijímá. Dracula – jako kapitál, který se za sebe nestydí, je věrný své vlastní povaze a má cíl sám v sobě – nemůže v těchto podmínkách přežít, a tak se tento symbol krutého historického vývoje stává obětí hrstky farizejů a pokrytců, bandy fanatiků, kteří chtějí běh dějin zavřít pod zámek. To oni sami jsou pozůstatky doby temna.

Americký finančník jako kryptoupír

Upír je na konci příběhu definitivně poražen. Dracula a jeho milenky jsou zničeni, Mina Harkerová je na poslední chvíli zachráněna. Šťastný konec kazí jediný mráček. Při zabíjení Draculy zemře také Quincy P. Morris, Američan, který pomáhal svým britským přátelům zachránit jejich národ. Tahle událost se zdá být logikou vyprávění nevysvětlitelná, přesto dokonale zapadá do Stokerova sociologického plánu. Američan Morris musí zemřít, protože je upír. Od svého prvního vystoupení je zahalen tajemstvím (přívětivým druhem tajemství, pravda – ale není na začátku sympatický i hrabě Dracula?). „Je to moc milý chlapík, Američan z Texasu, a vypadá tak mladě a svěže, že se zdá téměř nemožné, aby už byl tak zcestovalý a zažil taková dobrodružství.“ Jaké cesty? Jaká dobrodružství? Odkud se vzaly jeho peníze? Čím se pan Morris živí? Kde žije? Nikdo na to nezná odpověď. Přesto ho nikdo nepodezírá. Dokonce ani když Lucy zemře a změní se v upírku ihned poté, co dostala při transfuzi Morrisovu krev. Nikdo Morrisa nepodezírá, když krátce nato vypráví příběh o své klisně, vysáté do poslední kapky krve v pampách „jedním z těch velkých netopýrů, kterým se říká upíři“.

Je to poprvé, co se v románu objeví slovo „upír“ – ale zůstane to bez odezvy. Žádná reakce nenásleduje ani o pár řádků dál, když Morris divoce zasykne: „Kdo ji o ni [krev] připravil?“ Doktor Seward jen zavrtí hlavou; je s důvtipem v koncích. A Morris, uklidněný jeho nevědomostí, slíbí pomoc. Nikomu nepřijde podezřelé, když během plánování lovu upírů Morris opustí místnost, aby vystřílel na velkého netopýra, který na okenní římse naslouchá přípravám – a samozřejmě mine. Nebo když se Morris schová mezi stromy poté, co Dracula vtrhne do domu, což má jediný účinek: ztratí Dracula z dohledu, takže se rozhodnou lov odvolat. Víc toho Morris v *Draculovi* neučiní. Byl by tedy naprosto zbytečnou postavou, kdyby se v kontrastu k ostatním nevyznačoval oním tajemným soucitem se světem upírů. Dokud se situace pro Dracula vyvíjí dobře, Morris se chová jako jeho komplic. Jakmile se Draculovo štěstí otočí, změní se v jeho zarytého nepřítele. Morris Draculovi konkuruje; rád by ho po boji o starý svět nahradil. V románu neuspěje, ale ve „skutečné“ historii jen o pár let později zvítězí.

Je zajímavé si uvědomit, že Morris je spojen s upíry, protože Amerika si ve skutečnosti nakonec podrobí Británii a Británie se toho nevědomky obává; rozhodující je však pochopit, proč Stoker Morrisa nevykresluje jako upíra. Odpověď spočívá v buržoazním konceptu monopolu popsáném výše. Podle Stokera musí být monopol feudální, orientální, tyranský. Nemůže být produktem společnosti, kterou chtějí jeho hrdinové bránit. A Morris je přirozeně produktem západní civilizace, stejně jako Amerika vznikla z žebra Británie a americký kapitalismus jako důsledek britského kapitalismu. Udělat z Morrisa upíra by znamenalo obvinít přímý kapitalismus, nebo spíše obvinit Británii – přiznat, že Británie zrodila monstrum.



Bela Lugosi ve filmu Dracula (1931)

K tomu nesmí dojít. Morris tedy musí být obětován pro dobro Británie. Británie musí být chráněna před zločinem, jehož existenci nemůže uznat. A tak je Morris zabit náhodou, bodne ho nožem cikán, jehož Britové nechají bez trestu uprchnout. Ve chvíli, kdy Morris zemře a hrozba zmizí, stará dobrá Anglie dá tomuto obzvlášť vlezlému a bezskrupulóznímu finančníkovi požehnání a přizná mu hodnotu britského důstojníka: „A tak s úsměvem na rtech a bez dalších slov skončil našemu nejhlubšímu zármutku ten odvážný a šlechtitný muž,“ zní věta odkazující ke klíše hrdinsko-imperiální anglické literatury. Je třeba poznamenat, že to jsou poslední slova románu, jehož pravý konec nespočívá, jak je nyní jasné, ve smrti rumunského hraběte, ale v zabítí amerického finančníka.

Struktura vyprávění

Jedním z nejpozoruhodnějších aspektů *Draculy* (ale i *Frankensteina*, který mu předchází) je vypravěčská struktura. Vezměme si už jen skutečnost, že v této síti dopisů, deníků, poznámek, telegramů, oznámení, zvukových nahrávek a článků je vlastní narativní funkce, totiž popis a řazení událostí, vyhrazena pouze Britům. Nikdy nemáme přístup k Van Helsingovu či Morrisovu pohledu a tím méně k tomu, jak situaci vidí Dracula. Řetězec událostí existuje pouze ve formě a smyslu, které mu vtiskla britská viktoriánská kultura. Právě tyto kulturní kategorie, morální hodnoty a formy vyjádření upír ohrožuje – a jsou to tytéž kategorie, formy a hodnoty, které se znovu prosazují a vítězí. Je to vítězství konvence nad výjimkou,

přítomnosti nad možnou budoucností, standardní britské angličtiny nad jakoukoliv jazykovou odchylkou.

V *Draculovi* máme na jedné straně dokonale a neměnnou angličtinu vypravěčů a na straně druhé Morrisův americký „dialekt“, Draculovy základní znalosti jazyka a Van Helsingovy přešlapy. Dracula je nebezpečný, protože představuje nepředvídanou odchylku od britského kulturního kodexu, a stejně tak se maximální hrozba na úrovni obsahu shoduje s maximální neefektivitou a vyšínutostí anglického jazyka. V polovině románu, když se zdá, že Dracula ovládá situaci, se frekvence Van Helsingových projevů výrazně zvyšuje a scénu opanuje jeho bizarní angličtina. Ta převládá proto, že anglický jazyk sice zná slovo „upír“, ale nedokáže mu připsat význam, podobně jako britská společnost považuje „kapitalistický monopol“ za nesmyslný výraz. Van Helsing tedy musí svou přibližnou a zkomolenou angličtinou ostatním vysvětlit, co je to upír. Teprve když jsou tyto pojmy přeloženy do jazykového a kulturního kódu angličtiny a kód je reorganizován a posílen, může se vyprávění vrátit k předchozí plynulosti: začíná lov a vítězství se zdá být jisté. Je pak zcela logické, aby poslední věta byla, jak jsme viděli, oslavou spisovné angličtiny.

V *Draculovi* není žádný vševědoucí vypravěč, pouze jednotlivé, přesně oddělené úhly pohledu. Výpověď z perspektivy první osoby je jasným vyjádřením touhy udržet si individualitu, kterou si chce upír podrobit. Dokud však jde o konflikt mezi lidským „individuálistem“ a vampýrskou „totalizací“, situace se pro lidstvo vůbec nevyvíjí dobře. Stejně

jako systém dokonalé konkurence nedokáže odolat monopolu, nemůže se hrstka izolovaných jedinců postavit koncentrované síle upíra. Je to problém, jehož jsme již byli svědky v obsahové rovině, a zde se znovu objevuje na úrovni narativních forem. Osobitost vyprávění musí být zachována a zároveň musí být eliminován její negativní aspekt – pochybnost, přecenění, neznalost či dokonce vzájemná nedůvěra a nevraživost protagonistů.

Stokerovo řešení je geniální. Jde o to provést kritické srovnání a systematickou integraci různých úhlů pohledu. Ve druhé polovině *Draculy*, tedy během honu (který začíná až po integraci), je přesnější mluvit o „kolektivním“ vypravěči než o různých vypravěčích. Již neexistují, jak tomu bylo na začátku, různé verze jedné epizody, což byl postup, který vyjadřoval nejistotu a omylnost individuálního popisu. Vyprávění nyní vyjadřuje obecný úhel pohledu, oficiální verzi událostí. Dokonce i styly ztrácejí své počáteční charakteristiky, ať už profesionální nebo individuální, a slévají se do standardní britské angličtiny. Tato integrace je realizací viktoriánského kompromisu v oblasti narativní techniky. Sjednocuje různé zájmy a kulturní paradigmaty dominantní třídy (právo, obchod, půda, věda) pod praporem obecného dobra. Obnovuje narativní rovnováhu, dává temnému příběhu formu a smysl, které jsou konečně jasné, přenositelné a univerzální.

Autor je literární historik a teoretik.

Z anglického originálu **The Dialectic of Fear**, publikovaného v New Left Review č. 136/1982, vybral **Michal Špína** a přeložila **Marta Martinová**.

S Giuseppem Maiellem o vampyrismu a strachu z návratu mrtvých

plátně, už to nešlo zastavit. Nakonec to přijali i Rumuni a udělali si z toho kšeft.

Můžeme v klasických dílech s vampýrskou tematikou najít i kolonialistický obraz Západu jako racionální civilizace, která na Východě bojuje s něčím iracionálním?

V literatuře 19. století máte vždy obraz Anglie s jejími líbeznými loukami a krajinou, která vypadá jako golfové hřiště, v protikladu k divokým, až morbidním Karpatům. Anglické čtenáře to mělo utvrdit v představě o jejich krásné a bezpečné vlasti. V 18. století, kdy vznikl gotický román, byla dějištěm hororových příběhů často Itálie a obecně jižní Evropa. Pak se těžiště přesunulo do Karpat, protože byl vzdálenější a méně prozkoumaný. Navíc z další exotické oblasti, z Balkánu, ještě v 18. století přicházely zprávy o výskytu vampýrů.

Můžete tyto případy přiblížit? Jak se k nim tehdy „civilizovaná Evropa“ stavěla?

Evropa začala být během 17. století racionální. Problematikou upírů se zabývali po mnoho set let teologové, ale během 17. a 18. století postupně smetli tuto otázku ze stolu. Podle křesťanské teologie jen Bůh může vzít člověku život, takže byly odmítnuty různé teorie, například že za upíry stojí ďábel, protože ten může jen pokoušet. Tím teologická debata skončila a upírům se dále věnovala věda. V 18. století Rakušané získali nová teritoria na Balkáně a začali se zde setkávat se stále živou vírou v upíry, dokonce s celými vampýrskými epidemiemi, při kterých z dodnes neznámých důvodů zemřela spousta lidí. Byli tam tedy vysíláni lékaři, kteří o událostech podávali reporty, jichž se pak chytla média

a toto téma zpopularizovala. Stalo se celospolečenskou otázkou, kterou se museli zabývat i význační vědci. Nejznámější je Gerard van Swieten, dvorní lékař Marie Terezie a jeden z největších učenců své doby, který vyšetřoval případy vampyrismu na Moravě. Van Swieten se stal předobrazem doktora Hesselia z novely Carmilla a především slavného Stokerova Van Helsinga. Zmínil bych i Karla Ferdinanda Schertze, autora legendárního spisu Magia posthuma, který se jako první u nás systematicky věnuje otázce upírů. Magia posthuma byla staletí považována za ztracenou, ale já ji našel v Praze a nyní se ví, že se nachází v několika knihovnách, například v Zemské knihovně v Brně, v moravském Rajhradu nebo ve francouzském Nantes.

V knize Vampyrismus v kulturních dějinách Evropy korigujete obecnou představu, že církev k podobným otázkám přistupovala tmářsky...

Existovali i církevní představitelé a badatelé, kteří k problematice vampyrismu přistupovali velmi racionálně, a nabourávají tak představu 18. století jako období konfliktu mezi církví a osvícenci. Ti samozřejmě na církev útočili, protože pro ně byl zdravý rozum v rozporu s vírou. Když si ale zanalyzujeme, jak se církev k vampyrismu stavěla, často to tmářské nebylo, ba naopak. Nakonec upíři zmizeli z učených debat, protože církev i věda je označily za hloupost, které věří jen nevzdělaný lid, jehož svědectví nelze brát vážně. Ostatně podobné to bylo o něco dříve s hony na čarodějnice, které také skončily po interní debatě uvnitř církve. V 19. století se pak upíry začali zabývat etnografové, protože zejména

na venkově těmto jevům lidé stále ještě věřili. I v Čechách o tom máme doklady. A v podobě pohřebních rituálů se tato víra dochovává dodnes – Romové třeba ještě dávají do rakví předměty, ale vlastně to děláme úplně všichni, když dáváme na hroby svíčky. Neexistuje žádný racionální důvod k tomu jít na hřbitov, koupit tam za osmdesát korun svíčku a dát ji babičce na hrob, jsou to vlastně peníze vyhozené z okna. Možná se domníváme, že to děláme, protože jsme babičku milovali, ale ve skutečnosti provádíme rituál. Zapalujeme oheň, který brání zlým silám v útoku. Je to obrana.

Čím jsou pro vás jako pro etnologa zajímavé popkulturní obrazy upírů? U mnoha věcí se už ani běžně neví, co pochází z folkloru nebo historických pramenů a co z literatury a filmu.

Z folkloru zůstalo už jen velmi málo, například česnek nebo vrážení kůlu do srdce, protože každý tvůrce chce být originální a snaží se vymyslet něco nového. Stopovat pak zpětně, kde se co vzalo, je poměrně pracné. Jeden z hlavních rozdílů mezi upíry z reálného světa, o kterých máme zprávy, a jejich uměleckými obrazy je, že skuteční upíři nebyli popisováni jako bledí. Ta charakteristická bledost se objevuje až v literatuře, a to v povídce Upír Johna Polidoriho. Předobrazem nebyl nikdo jiný než autorův pravděpodobný miletec lord Byron. V historických zprávách jsou upíři popisováni jako obtloustlí až nafouklí a červení či rumění. To až Polidori zamílovaný do Byrona a žárlící na jeho poměry se ženami jeho podobu vtiskl záporné postavě: vysoký bledý aristokrat. A pak už se to táhne po celé 19. století až k Draculovi a přes něj

do kinematografie, komiksu, seriálů i počítačových her.

Nacházíte ještě nějaký jiný důvod, kromě těch již zmíněných, proč nás upíři dodnes tak fascinují, a to doslova v globálním měřítku?

Erós a Thanatos. Lidstvo odjakživa fascinuje sex a smrt. To z hlediska marketingu nikdy neškodí a upíři jsou dnes využíváni hlavně marketingově, slouží často spíše jako kulisa či záminka pro řešení jiných problémů a otázek. Jinak nevím, jak vy, ale já když chci dobře spát, pustím si nejradši nějaký horor, protože když film skončí, můžu si oddechnout, že to nebylo ve skutečnosti. Můžu klidně spát pod peřinou, protože žádní upíři nejsou. Možná. Když se mě dnes někdo zeptá, jestli upíři skutečně existují, tak odpovídám: To je to samé, jako když se zeptáte, jestli existuje Bůh.

Giuseppe Maiello (nar. 1962) je etnolog a vysokoškolský pedagog původem z Neapole. V roce 1991 se natrvalo přestěhoval do České republiky, kde vyučuje na několika vysokých školách. Je autorem publikací Vampyrismus v kulturních dějinách Evropy (2005), Nástin dějin a literatury Lužických Srbů (2011) a Vampyrismus a Magia posthuma (2012). Věnoval se také studiu sexuálního života starých Slovanů nebo antropologii smrti. V současnosti se zabývá především vztahem médií a kultury.



Giuseppe Maiello. Foto z osobního archivu

PATERO ROČNÍCH OBDOBÍ V DOMĚ HRŮZY ZITY KABÁTOVÉ

V novém cyklu veršů je Martin Poch nezvykle dystopický. V básních se ozývá volání o pomoc a svět tepe nemístností a vnitřním napětím. „Až udeří černé svědomí,/ servery se samy zrestartují./ Bdíci zaspí spánkem spravedlivých/ a v celé zemi se rozhostí sociální smír.“

Víte, milostivá paní, že je mi vás líto,
když vás vidím, že tady musíte žít?
Ty jsi si stěžovala? No to snad ne!

1. V létě je všechno slyšet

Jsou to cvrčci,
kteří o horkých letních nocích přitápí
pod oknem.

A síť proti hmyzu
zmírňující ztráty tělesné teploty.
A také tokajské,
co prohřívá útroby mrazivé ložnice.
To všechno se děje,
když se v širokém okolí rozestlaného letiště
vyrojí tiplice.

V tu ránu spící
hbitě popřejí bdícím
hlavně zdraví a všechno nejlepší
k proleženinám.

Celou noc na dětský pokoj padala tma,
za oknem vystával zlověstný monument:
budova domova noční můry,
zařízení strašidel,
dům hrůzy,
nebo jak jinak tu instituci nazvat
nezkalenýma očima.

pokoj pokoj pokoj pokoj pokoj
pokoj pokoj pokoj pokoj pokoj
pokoj pokoj pokoj pokoj pokoj
pokoj pokoj pokoj pokoj

2. Milostivé léto

Hrubá stavba,
která za všech povětrnostních podmínek
i za bílého dne
ostentativně náměsíční v krajině lebeční.
Novostavba
s černými průzory v anemicky bílé omítce,
s kukátky do temné společné chodby
a ještě temnějších duševních pochodů.
Barabizna
jako doprovod staniční sestry na pochůzce
roznášející vdovské důchody
s černou modřinou letního nebe za okny.

Stavební práce ustaly nadobro.
Mayday.
V dálce utichlo další letadlo.

Konečně jsou zase slyšet cvrčci,
i to táhlé á a ó,
vrtačka od sousedů
i to, jak kočka leze dírou...
A pak
ta hlasová zpráva,
to tíšňové volání,
ten šílený výjev
uložený v chronické paměti:
hluchoněmá návštěva.

To strašné vytí ve smyčce... pes oknem.

Ale odkud to jde?
Větrací šachtou,
nebo snad zásobovací rampou?
Ne, tam je sklad a zhasnuto,
černá sanita a v ní TV Mňau.

Nejsou to stroje ani zvířata.

3. Létomřivo

Pomoc!
Nejdřív jakoby jen zkusmo a s krátkým o
na konci.

Pomoc... pomoc!
Hlas získává na jistotě.
Pomoc, sestro!
(někdy familiárněji) Sestřičko!
To zas ta jistota trochu kulhá,
takže po slově pomoc
obvykle následuje pád.
Haló!
To je evergreen,
kterým se sice nedá nic zkazit,
ale většinou ani získat.
Tady jsem, haló! V koupelně!
Kdyby tak ty chytré sledovací systémy
uměly poskytovat pomoc!
Pomoc!
O se pomalu protahuje jako kočka,
která má devatero krčků z nanomateriálů.
Pomóc!
Noc je ještě mladá; tak tedy ještě jednou
a pořádně:

Pomóc,
pomóc,
pomóóoc!
Musíte mi počkat!

*Je to rajská hudba, milostivá paní,
když vás tu mám na svém sonaru.*

Poprvé jsme letos viděli volavky,
ty s umělou demencí.
Zůstanou s námi i v podletí
pod mostem na břehu řeky Léthé?

Převedeno do plochy zní to asi takhle:

POMOC _____ POMOC _____
POMOC _____ POMOC _____
_____ POMOC _____ POMOC _____
P_____ PO_____ M_____ M_____ C

4. Letničky, trvalky

*Noční motýl v lásce znamená,
že je marná, že je ztracená.
Letí, letí, do tmy odletí...*

Na jednom okně je nalepená nějaká
vystřihovánka:
vánoční andělé, hvězdy a ledové květy
vzhůru nohama.
Pavouci vrací krmítku ztracenou funkci.
Ruka mechanicky obrací listy Vlasty
a Květů zla.

Domov je tam,
kde už tě nemusí přivazovat k posteli,
jen rozhodíš rukama
svůj kompas
a uděláš
pá!
Papa!
mócpomócpomóc!

Co teď?
Nejsou to náhodou dva hlasy v jednom?
Ale odkud?
Těžko říct, mění to polohu,
ale minimálně ze dvou,
možná ze tří, čtyř různých pokojů.
Jako by v tunelu popojížděl vozík s občerstvením
po chodbě spacího vagonu.

První vokál probudí k životu jaro,
druhý do hrtanu vytesá ohryzek.
Za strženou fasádou se jako zvadlý pugét
zpod deky vysouvá přišitý gender...
Co ale ten nelidský šelest s ostrým aksánem
nad o?
To má být co, štěňátko?

Dokázalo by to rozbít i tvrzené sklo
s obrysy ptáků, co nakreslily děti na asfalt
pod okno.

5. Sadistické žně

Ve všech oknech
se svíjejí venkovní rolety.
Slunce griluje kuřecí křídýlka.
Centrální ovládání se drží přísné symetrie:
Dnes nás baví besídka mateřské školy Motýlek.
Lamely se lesknou jako filety Měsíce
a na parapetech z pozinku se pomalu restují
vejcorodé výtvary dětské fantazie
živené z přistýlek.

Kdyby nebylo toho věčného pípání!
Není to alarm? Ne, není to v uších,
je to ta pumpa s umělou výživou,
medúza v břiše v režimu letadlo.

Pom-! Pom-! Pan-pan.

6. Nudapláž na Capri

Abychom to neviděli tak černě:

O hluboké půlnoci
se prudce rozsvítí všechny výlohy.
Výprodej s fosforovým SALE:
sluneční skvrny,
last minute letecky,
šupiny věčně se obnovující kůže,
ústřížky vlasů a nehtů a laku,
hrudky opalovacího krému,
dioptrické černé bryle.

Na koupališti pro pamětníky
usnul plavec
v armádě hmyzu.
Napůl vypuštěný bazén
s pomníkem skokanské věže
lemují patníky se znamením kříže.

C-c-c!
Na lehátku se někdo po...
První leknín prudce zledovatěl.
Co plamínek karmy, pořád ještě topíte?
Crr... zvoní budík,
cvrk, cvrk,
cvrk.

7. Zima, zimmer frei

*Když vás tu tak vidím, milostivá paní,
obnaženou v těch hrozných dluzích,
nezbývá mi než doufat, že vás zmrazí.*

Může za to,
že ten barák vrhá takový stín,
starosta městské části?
Může za to doba meziledová,
koronavirus, nebo Putin?
Nebo snad my dva?
Za to, že lůžko stojí jako ledvina?

Může za to konjunkce planet
a inkluze stáří,
že je Pension Na Penzi
věčně prázdný.

V září teprve začnou
skutečné prázdniny:
první babí lásky, prázdný letní byt
a vrby na dně rybníka s protrženou hrází.

8. Anděl na horách

*Zvykejte si,
bydlíte vedle nemocnice.
Jestli vás to ruší, pořáďte si špunty
nebo bednění.*

Martin Poch



Novostavba s černými průzory v anemicky bílé omítce. Foto Martin Poch

Žáci mateřské školy
propadají agresí,
nikdo jim v tom nebrání,
naopak je v tom podporují.

Staří lidé jsou taky jenom lidi,
i když mají náhubky
a na nich smajlíky se žraločími zuby.

Sociální služby sužuje trvalý podstav
a tristní mzdy
a BDSM praktiky.
Řemeny lze upotřebit
v různých aspektech penologie.
Škoda facky, která padne vedle.

Pomoc, pomoc, pomoc, pomoc, pomoc...
Křič, a ještě ti přidám,
ať máš proč!

Tatí, proč tam někdo volá o pomoc?
Jaká je správná odpověď?
a) To je jenom kočka.
b) Je to nějaká úniková hra.
c) Markýz de Sade: Klimatizace.

Tatí, tatí, pomoc, noční můra!
To nic, cvrčku,
můra je přece jen noční motýl!
Ale mně se zdála taková černobílá paní...
Zavřu ti okno, v noci už se dělá zima.

A co zoubková víla,
jak se mi dostane do zavřený pusy?

Spi,
zítra si (asi) postavíme sněhuláka.

9. Zimní plyn

Ve filmu pro pamětníky se mihnul
sněžný muž
jako první barevný záblesk filmu ve filmu.

Sněžný muž je němý,
vydává jen jakési tlumené mumlání.

Máme to ale pěkný podzim!
Mám t le p k ý p zim!
M m l ný im!
M m!

Stmívá se ve čtyři,
už není třeba větrat.
Blíží se komunální volby.
Komu to hodí staniční sestra?

Přibývá billboardů a motorů,
ubývá souložících párů a nočních motýlů.
Dům naproti se mění v lapidárium,
ale úplněk dosud nešel to své
ad astra.

*Pečovat o vás je mi opravdovou ctí,
pane generální inspektore!*

Budeme muset nějak zastropovat podlahu
a ucpat mezery

dřív, než se tam nastěhují nějaká individua,
napadlo v sauně odpovědná místa,
že stačí, když syčí!

Ale nakonec to nebude třeba:

Až udeří černé svědomí,
servery se samy zrestartují.
Bdící zaspí spánkem spravedlivých
a v celé zemi se rozhostí sociální smír.
Dětský pláč se vsákne pod kůži
a tam zamrzne.
Volavky odtáhnou hledat ropu
na druhý břeh Acherontu,
až se síť proti hmyzu změní v zimu.

10. Nesmrtelní cvrčci

V temnotě za sklem se blýská
na černobílý nepřístupný film,
němý jako ultrazvuk.
Když se chce člověk dostat k živému
obrazu,
musí nastražit anténu
jako v těch dobách, kdy za plotem hrával
flašinet
a na nebi filharmonie
a internet ještě nebyl plný věcí,
ale květů
jako tehle dům,
na jehož zahradě zní jako vždy vítězný
pokřik
armády cvrčků:

+++++ ----- ++++++
+++++ ----- ++++++
----- ++++++ ----- ++++++
+++++ +----- +-----+

Na východní frontě
plyn,
na západní zvukotěsný
Křižník Potěmkin.

*Tuhle zimu přečkáme v krytu.
A příští?
Bude-li paní zima milostivá, tak i tu.*

Martin Poch (nar. 1984) absolvoval kombinované studium estetiky a komparatistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Pracuje v oblasti vzdělávání. V roce 2014 byl nominován na Cenu Jiřího Ortena. Vydal básnické sbírky *Běhařovská lhářka* (2009), *Jindřich Jerusalema* (2013), *Cesta k lidem* (2015), *Městys* (2017), *Poltergeist* (2021) a *Strana* (2021).

G HMP

Sochař a světoobčan
Sculptor and Citizen of the World

IVAN MEŠTROVIČ
(1883–1962)

Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, 2. patro
Prague City Gallery, Municipal Library, 2nd floor
Mariánské náměstí 1, Praha 1
24/11/2022–26/02/2023
ghmp.cz FB, IG: @ghmp.cz #ghmp

Držitelé karet mají na výstavě a vybrané akce volný vstup.
Card holders are entitled to free admission to exhibitions and selected events. #GHMPmember

studio hrdinů

Wolfgang Borchert / Miroslav Bambušek:
Moje říše je z tohoto světa

Cena Thálie a Cena Divadelních novin
za Mužský herecký výkon roku 2022 pro Sašu Rašilova

REPRÍZY: **29. listopadu, 7. prosince 2022**
a 25. ledna 2023

www.studiohrdinu.cz

OHÓ!

Šinsuke Jošitake
ヨシタケシンスケ

OHÓ!

... a možná by stálo za to, kdybys také něco nakreslil*!



GENIÁLNÍ JAPONSKÁ KNIHA!



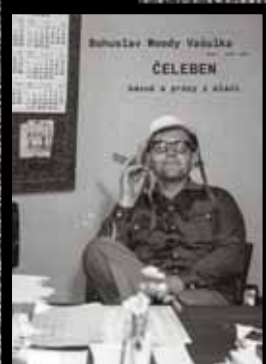
MOŽNÁ JE TO JABLKO



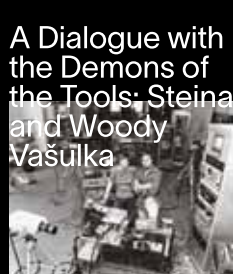
BAOBAB

publikace vydavatelství VAŠULKA KITCHEN BRNO

Bohuslav Woody Vašulka:
Čeleben – básně a prózy z mládí



Lenka Dolanová:
A Dialogue with the Demons of the Tools: Steina and Woody Vašulka



Lenka Dolanová P1–P224

Vašulkova kuchyňská kniha #1. Texty k médiím: první & poslední

www.vasulkakitchen.org— — — objednávejte na www.knihy.artmap.cz

Když nejde jen o góly

Kontroverzní fotbalový šampionát v Kataru

Fotbalové mistrovství světa v Kataru provází nevidaná kritika. Smrt množství zahraničních dělníků při výstavbě stadionů ani zákaz LGBTQ+ symboliky během utkání bohužel nelze považovat za něco nového. Spíše jde o potvrzení charakteru mocenských struktur, které vládnou současnému sportu.

VOJTĚCH ONDRÁČEK

Dva novináři z deníku The Sunday Times dostali v roce 2010, krátce před hlasováním o tom, která země bude pořádat fotbalový šampionát 2022, poměrně provokativní nápad. Vydávali se za podporovatele Spojených států amerických, tehdy největšího favorita, a nabízelí volitelům úplatek za jejich hlas. Dva funkcionáři z výboru FIFA se na korupční udičku chytli. Vedení světové fotbalové asociace je pak těsně před volbou odstavilo. Jenže při oznámení vítěze přišel další šok. Herecká hvězda Morgan Freeman či bývalý prezident Bill Clinton před televizními kamerami jen těžko skrývali své rozhořčení z toho, že jednu z největších sportovních akcí na světě bude pořádat právě Katar. Následovalo obviňování emirátu z korupce, která by ostatně u tak bohaté země o velikosti Středočeského kraje a navíc s jediným solidním stadionem nebyla nijak překvapivá. Kauza vyvrcholila o čtyři roky později, když FBI pozatýkala vedení fotbalové garnitury včetně předsedy Seppa Blattera a obvinila je z organizování korupčně-klientelistické sítě. Zemětřesení mezi nejvyššími fotbalovými funkcionáři už ale na výběru pořadatelské země nic

nezměnilo, a tak v závěru letošního roku miliony diváků sledují jeden z nejkontroverznějších mundialů v historii.

Bílí sloni

Kontroverzí je skutečně více než dost. Při budování sedmi luxusních fotbalových stadionů a příslušné infrastruktury, do níž Katar investoval přes 220 milionů dolarů (některé odhady hovoří až o 300 milionech), podle šetření deníku The Guardian zemřelo šest a půl tisíce zahraničních dělníků. Na levné pracovní síle gastarbeiterů z Nepálu, Indie, Pákistánu či Bangladěše je ostatně fungování země založeno, přičemž tito pracovníci tvoří 90 procent z 2,8 milionu obyvatel emirátu. FIFA na kritiku reagovala vyjádřením, že ve skutečnosti zemřeli pouze tři dělníci, což paradoxně popřel sám Katar, když během konání turnaje přiznal, že počet mrtvých dosahuje pěti set.

Představitel FIFA Gianni Infantino, který vystoupil na podporu pořadatelské země, každopádně obvinil západní média z eurocentrismu a předpojatosti vůči katarské společnosti a svou kritiku lidskoprávní agendy doprovodil prohlášením, že příště může pořadatelství získat klidně i KLDR. Svě výroky korunoval vyjádřením, že s diskriminovanými dělníky soucítí, protože se coby zrzavé a pihaté dítě s útlakem sám setkal. Tato arrogance vůči lidskoprávní problematice má svůj zdroj v moci, kterou FIFA jako výhradní vlastník mistrovství světa uplatňuje. FIFA funguje na stejném principu jako nadnárodní korporace. Státy celého světa se vzájemně předhánějí v konkurenčním boji o pořádání mistrovství, které trvá měsíc a v dané zemi zanechává nesmazatelnou stopu v podobě „bílých slonů“, tedy velkokapacitních sportovních arén, které po skončení šampionátu zpravidla nemají vhodné využití. Svě o tom vědí například

v Jihoafrické republice, kde se některé fotbalové „svatostánky“ rozebírají pouhé tři týdny po skončení turnaje. Naprostou raritou v tomto ohledu zůstává stadion v brazilském Manausu uprostřed amazonské džungle, kde vyrostla luxusní sportovní aréna – což připomíná budování opery v peruánské džungli ve filmu *Fitzcarraldo* (1982). Co na tom, že samotný Manaus hraje třetí ligu.

Sedm nestatečných

Zvolení katarského pořadatele nicméně nedává smysl ani z čistě fotbalové perspektivy.



Z protestní kampaně proti mistrovství světa v Kataru

Z obvyklého termínu turnaje, jenž se odehrává jednou za čtyři roky, totiž kvůli letním teplotám v Perském zálivu sešlo, takže se poprvé v historii všechny klubové soutěže přerušily z jiného než válečného důvodu. Kromě toho FIFA svou moc prokázala dříve nemyslitelným zákazem alkoholického piva nejen

na stadionech, ale i v blízkých fanouškovských zónách, když se postavila na stranu pořadatele proti korporátnímu sponzorovi v podobě pivovarského konglomerátu. Stejně tak získal Katar podporu asociace ve svém striktně odmítavém přístupu k LGBTQ+ komunitě. Když se pak sedm evropských fotbalových reprezentací rozhodlo sexuální menšiny podporit minimálním gestem v podobě duhové kapitánské pásky, FIFA zareagovala výhrůžkou udělení žluté karty za porušení pravidla o vhodném vybavení fotbalisty na hřišti, načež všechny týmy od svého záměru upustily. Ustoupili i Belgičané, kteří měli nastoupit s nápisem „One love“ na vnitřním štítku dresu, takže by nebyl vidět. Nápis ostatně odkazoval ke kampani, k níž se oněch „sedm statečných“ nakonec odmítlo přidat.

Když Infantino mluvil o pokrytectví evropských zemí, v určitém ohledu přece jen vystihl reálný stav fotbalového světa. Zatímco v Kataru se alespoň zpočátku evropské státy snažily LGBTQ+ hnutí podporit, nulový počet coming outů profesionálních fotbalistů v těchto zemích ukazuje, jak silně je homofobie ve fotbalovém prostředí zakořeněná. Stejně tak by se kritika zneužívání levné pracovní síly neměla omezit jen na aktuálního pořadatele. Místo toho se můžeme třeba ptát, za jakých podmínek je ve sweatshopech v jihovýchodní Asii vyráběna kompletní fotbalová výbava. Kritika by se ale měla zaměřit i na vlastnické struktury evropských klubů, do kterých investují současní vítězové globálního kapitalismu – Saúdská Arábie do Newcastleu, Spojené arabské emiráty do Manchesteru City a Katar do Paris Saint-Germain. Pohled do útrob fotbalové scény zkrátka dlouhodobě odhaluje pořádky, v nichž je považováno za samozřejmé, že hlavní roli hrají vždy peníze.

Autor je sociolog.

par avion

Z UKRAJINSKÉHO TISKU VYBRAL MIROSLAV TOMEK

УКРАЇНСКА ПРАВДА

Ukrajina v důsledku ruského vpádu čelí vážným finančním problémům. Ve státní pokladně chybějí každý měsíc miliardy dolarů. Tento deficit země pomáhají pokrýt především zahraniční partneři. Důležité jsou ale i daňové příjmy státu, píše se v článku věnovaném blízkým se změnám v daňových předpisech, který vyšel 1. prosince v online deníku **Ukrainska pravda**. Z prostředků od zahraničních partnerů totiž Ukrajina nemůže financovat sféru obrany a bezpečnosti – donoři to neumožňují. **Na začátku války země poskytla velkým firmám i soukromníkům nevidané daňové úlevy, jejichž smyslem bylo udržet ekonomiku v chodu a předejít nedostatku základního zboží.** Ukrajinci tak nemuseli platit clo ani DPH z dovezeného zboží. Nejvyšší rada dále vyhlásila moratorium na daňové kontroly, zrušila spotřební daň a DPH na benzín, osvobodila od daní některé skupiny živnostníků a dovolila jim také nepřispívat do sociálního systému. Velké společnosti dostaly možnost platit místo dosavadní jednotné pětiprocentní daně z příjmů každý měsíc jen dvouprocentní daň z obratu. To je ovšem poměrně problematické zvýhodnění, které podle Ukrajinské pravdy mnoha firmám s nižšími zisky příliš nepomohlo. Ochotně

ho naopak využívali například provozovatelé hazardních her. S tím, jak se ekonomika postupně přizpůsobovala válečným podmínkám, vláda úlevy omezovala. Až do začátku války byly nejdůležitějším zdrojem rozpočtových příjmů daně z dovozu a cla. Jejich zrušení navíc zvýhodňovalo importované zboží a ohrožovalo státní valutové rezervy. Proto je Ukrajina obnovila už začátkem léta. Ted chce vláda přistoupit ke zrušení úlevy v podobě dvouprocentní daně z obratu. Ta je podle názoru odborníků výhodnější pro velké firmy, čímž deformuje konkurenci a napomáhá vzniku monopolů. Spokojeni s ní nejsou ani mezinárodní partneři, zvláště Mezinárodní měnový fond. „Pokud se úlevy nezruší, bude těžké zahraničním partnerům vysvětlit, proč Ukrajina, která žádá o miliardy dolarů na financování svých výdajů, nedá alespoň část potřebných prostředků dohromady sama,“ konstatuje se v závěru článku.



Od 22. listopadu provádí ukrajinská tajná služba SBU prohlídky církevních budov, chrámů a klášterů Ukrajinské pravoslavné církve Moskevského patriarchátu. Děni s velkým zájmem sledují ukrajinská média, která si kladou především dvě otázky: co tyto zákroky podnítilo a jaké jsou další vyhlídky této církve. Ta sice už na konci května oficiálně odmítla dosavadní závislost na ruské pravoslavné církvi, ale prudký pokles počtu věřících, jenž nastal po začátku rusko-ukrajinské války, se jí asi jen tak zvrátit nepodaří. Ve zpravodajském týdeníku **Dzerkalo tyžňa** vyšla 1. prosince analýza odbornice na církevní problematiku Kateryny Ščotkiny. Autorka nepochybuje o tom, že tajná služba měla

konat už dávno před válkou, výsledky prohlídek nicméně za příliš přesvědčivé nepovažuje. Propagandistické brožurky ani objevená hotovost podle ní nemohly nikoho překvapit. V této souvislosti připomíná, že ke skutečně šokujícímu objevu došlo v jednom z kyjevských klášterů v dubnu 2018, když novináři zjistili, že se tam jako mnich skrývá Rafael Lusvarghi – Brazilec, který bojoval v ozbrojených složkách neuznané Luhanské lidové republiky. **Za úspěšnou lze považovat nanejvýš razii v Černivcích, kde bezpečnostní složky vytáhly z postele archimandrity Nykyty Storožuka polonahého – a nezletilého – zpěváka církevního sboru.** To sice není nic nečekaného, ale u věřících, které tato církev „vede k nesmiřitelné homofobii“, by fotografie z prohlídky mohly mít určitý ohlas. V ukrajinském parlamentu prý už leží několik návrhů zákonů, které by další působení církve na Ukrajině zcela znemožnily, novinářka se však domnívá, že vláda o to ve skutečnosti nestojí. Stačila by jí povolnější církev, která by pozorněji naslouchala jejím přáním. Církevní hodnostáře tak čeká rozhodnutí, zda se definitivně „zřeknou spojení s Moskvou a najdou si spolehlivé spojení na Ukrajině, nebo zda se marginalizují jako opora ruského (nebo spíš sovětského) pravoslaví na Ukrajině“. Ščotkina dále uvažuje, zda smysl razíí nespočívá právě v tom, aby církev pomohly opustit lůno ruského pravoslaví s minimálními ztrátami. Problém je ovšem v tom, jaké by pak bylo její postavení. Jako nekanonická církev by na tom byla podobně, jako Ukrajinská pravoslavná církev Kyjevského patriarchátu do roku 2019, kdy patriarcha konstantinopolský Bartoloměj podepsal tomos o její autokefalitě. Možná by pak udělala nejlépe, kdyby se k ní připojila, uzavírá s lehkou nadsázkou novinářka.

Dodejme, že ukrajinská média již informovala také o kuriózní dohře skandálu archimandrita Nykyty, kterého metropolita Onufrij v neděli 4. prosince vysvětil na biskupa. Podezřelé fotografie novopečený biskup vysvětluje tím, že přítomní se museli svléct na rozkaz příslušníků SBU.

детектор медіа

Ukrajinský mediální web **Detektor media** přinesl 3. prosince rozhovor se zkušeným mediálním manažerem Oleksijem Mustafinem, který v něm mimo jiné komentuje komplikovanou situaci ukrajinských televizních kanálů. Ty podle něj trpí nedostatkem financí a přílišným soustředěním na válečné zpravodajství. Problematický je i silící vliv státu. **Když se oligarcha Rinat Achmetov v létě vzdal svého mediálního holdingu, přestala vysílat i jeho televize Ukrajina 24.** Kolektiv stanice však svou činnost nedávno překvapivě obnovil pod značkou kanálu My – Ukrajina, který se zapojil do celostátního zpravodajského telemaratonu, jehož program určují ukrajinské úřady. Někteří pozorovatelé poté projeví obavy, že nová televize bude přímým nástrojem prezidentské kanceláře, konkrétně jejího šéfa Andrije Jermaka. Mustafin tvrdí, že je lepší, když mezi sebou vládní představitelé „o vliv na média soupeří, než když je řídí jedna tvrdá ruka“. Zájmům diváků by však dle jeho názoru vyhovovala spíš konkurence soukromých a veřejných médií. Ukrajinská vláda podle něj postavila média do obtížné situace už před válkou. Začala totiž omezovat mediální vliv oligarchů, včetně jejich investic, současně ale sama média finančně nepodporovala s chytrým vysvětlením, že „Evropa požaduje omezení vlivu státu na média“.

Vzdorovat uniformitě

Antropoložka Nastassja Martin žije v horské vesnici La Grave ve francouzských Alpách. Zde vznikl i následující rozhovor. Řeč se točila především kolem animismu společností Dálného severu, ale hovořili jsme také o praxi antropologických výzkumů a o pohybu na hranici s jinými světy, než je ten náš.

OLIVIE CAHN

Práci antropoložky definujete jako překládání z jednoho jazyka do druhého, a také ze subjektivní do objektivní řeči. Jak se v terénu s touto dualitou vypořádáváte?

V terénu si už otázku po tom, co je objektivní a co subjektivní, nekladu, taková dualita tam nedává smysl. Dokud nedojde na psaní, můžete být jedině v subjektivním modu – je opravdu těžké dívat se s odstupem. Čas na reflexi přichází později. A až pak se s tím dá něco dělat. Ve Francii máme tradici vědců, kteří se tváří, že etnografie se píše a dělá objektivně. Do terénu podle této tradice přichází distancovaný pozorovatel, který se nějakým zázrakem dokázal zbavit vlastních kulturních schémat. Naslouchá, nijak nereflextuje svou přítomnost v terénu, a pak se vrátí a napíše úplně objektivní knihu o té či oné populaci. Ale to je fikce! Je to dokonce nepoctivé. Ve Spojených státech proběhla spousta debat, v nichž objekt a subjekt úplně mizí – antropologie je pak především textem, který je třeba co nejobjektivněji kriticky reflektovat.

Když jsem mluvila o objektivních datech, měla jsem na mysli sběr etnografických dat...

Podle mě to není důležité. Všichni dneska vědí, že antropologie nese stigma kolonizace – stále víc domorodých společností říká: my už nechceme žádné bílé nebo externí antropology, budeme si dělat svou vlastní antropologii. Jak potom můžeme jako Francouzi ospravedlnit, že děláme takzvanou exotickou antropologii? Podle mě jen tím, že to stigma poneseme, jak nejlépe dovedeme – to znamená, že budeme překládat způsoby bytí ve světě, dávat jim hlas a ukazovat, že mají politický obsah. To je poslání dnešní antropologie. Kosmologie obsahují plno různých reakcí na hroutící se systémy. A ty reakce jsou relevantní a zajímavé i pro nás. Otázky spojené s kritikou a politikou mi připadají mnohem důležitější než otázka vědecké objektivity – už proto, že nic takového neexistuje. Antropologie se musí stát aktivistickou: postavit se vedle lidí, na něž se zaměřuje, zprostředkovávat jejich hlasy a činit je srozumitelnými pro nás na Západě.

Jak propojujete pozorování v terénu s případnými politickými postoji na Západě, například ohledně změny klimatu, jejíž důsledky jsou na Dálném severu velmi patrné?

Ve snaze čelit problémům spojeným se změnou klimatu jsme uvězněni ve dvojím diskursu: na jedné straně máme vyhlídky na vědeckotechnický pokrok, který nás nakonec zachrání a vyřeší klimatický problém, na straně druhé jsou zde alarmisté, podle nichž jsme se ocitli ve slepé uličce a nezbyvá než truchlit za svět. Tahle čistě intelektuální dualita přitom pochází od lidí, kteří ještě nebyli přímo konfrontováni s tím, jaké to je, když se určité životní prostředí začne hroutit. A právě to zažívá v posledních dvaceti nebo pětadvaceti letech většina původních obyvatel Dálného severu, Dálného jihu nebo tropických oblastí. Dodejme, že jde o lidi, kteří jsou zvyklí na život v nejistém světě, v kontaktu se zvířaty, která si dělají, co chtějí, a vůbec obklopení nebezpečím. Environmentální problematikou se zabývájí mnohem víc než my, protože stojí v prvních řadách, a je zajímavé jim naslouchat. Samozřejmě to neznámá, že jejich způsob bytí ve světě přeneseme sem – nejedná se o stejná měřítka ani stejná prostředí. Musíme ale mezi těmito světy obnovit dialog, připustit, že existuje pluralita. Spousta lidí si jasně uvědomuje, že se v důsledku hegemonie, kterou vytváří modernita, řítíme do katastrofy. Zmíněný dialog tak už probíhá

v řadě občanských kolektivů. Mám na mysli zejména aktivisty a aktivistky hnutí ZAD, kteří mimochodem hodně čtou antropologické práce jako inspiraci pro svou snahu vynalézat nové světy. Zdá se mi, že úkolem dnešní antropologie je vzdorovat uniformitě. A říkal to už Claude Lévi-Strauss.

Takže úlohou antropologie je ukazovat pluralitu světů a bytí ve světě?

Ano, antropologie by měla ukazovat různé způsoby vztahování se ke světu. Od dob Lévi-Strausse se změnila situace: zatímco on mluvil o rozmanitosti kultur rozvíjejících se nad základnou tvořenou jednotnou přírodou, dnes mluvíme o pluralitě eko-lidských světů, o tom, jak se jednotlivé ekosystémy organizují, jak se konfrontují a jak na sebe reagují. A tím se všechno mění, protože se do centra pozornosti dostávají vztahy mezi lidmi a ostatními bytostmi.

Jak domorodí obyvatelé navazují vztahy s ne-lidskými bytostmi? Ve své knize Věřit v šelmy mluvíte o snech a mýtech. Jak navazování vztahů vypadá v praxi?

Jak to dělají, je těžké vysvětlit, to se musí zažít. Sen se nedá pochopit bez porozumění mýtům a příběhům, které si lidé mezi sebou vyprávějí a v nichž je dialog mezi bytostmi různých druhů ještě možný. Možnost takového dialogu ale existuje jenom v mytickém čase – v okamžiku speciace získá každý druh určité tělesné dispozice, které způsobí třeba to, že mám lidský hlas a nevyju jako vlk nebo že už nerozumím kamzíkovi či rybě, nemůžu se pohybovat ve vodě jako ona a podobně. Každý získá vlastní dispozice a v tu chvíli si bytosti přestanou rozumět. Proto se neustále vracíme k mytickému času. Ale zároveň se v něm člověk nesmí zdržovat moc dlouho, protože je to nebezpečné, vládne tam chaos a hrozí tam smrt. A přesto se tam musíme vydávat pro něco, co nám pomáhá orientovat se v běžném každodenním životě.

Jak se k takovému dialogu s ne-lidskými bytostmi můžeme vrátit?

Existuje několik způsobů, zejména lovecké praktiky. V Divokých duších píšu o tom, jak se lidé potírají zvířecí močí nebo oblékají zvířecí oděv, aby smazali hranice mezi sebou a zvířetem, aby vstoupili do jeho světa, nebo je naopak vlákali do toho svého. Takové setkání musí skončit smrtí jedné nebo druhé strany, což oběma umožní se vrátit a zase se odlišit. A druhým okamžikem, kdy se čas mýtu skutečně zpřítomňuje, je sen. Obě skupiny, se kterými jsem pracovala, Gwich'inové i Evenové, se k tomu vyjadřují podobně: říkají, že ve spánku může duše opustit tělo a setkat se s jinými dušemi, které v tu chvíli také sní.

Sní tedy spolu...

Ano, ale takový sen je vzácný. Je to něco, o co se musíte snažit, není to hned. Doma je takový sen hodně vzácný. Je to složité, musíte se vzdálit, překročit hranici domova. Darja z Kamčatky říká: „Za sny chodím do jiného loveckého tábora.“ A Clarence z Aljašky: „Beru si stan a odcházím snít dál do lesa.“ Proto mám na Kamčatce tolik snů a proto se mi tam zdá o medvědovi... Každopádně vysvětlení místních lidí dávají vážně smysl, stalo se mi totiž přesně to, co říkali – nebyla jsem doma, byla jsem oslabená nejen fyzicky, ale i duševně a duchovně. Opravdu důležité je si po probuzení vyprávět, co se ve snech odehrálo, protože to někdy umožní orientovat se v celém dni, měsíci nebo i roce! Může jít klidně o něco úplně jednoduchého – probudíte se a víte, kde budou zvířata, která chcete lovit, nebo ryby, které chcete chytat. Nebo to může být něco úplně jiného...

Oni to rozluští jako vzkaz?

Ne jako vzkaz, spíš jako dialog, důvěrné setkání. Animistický svět je světem performativní řeči: jestliže něco řeknu, tak to je. Někdy, když na určitém místě nebo v přítomnosti určité lidské nebo ne-lidské osoby řekneš něco hlasitěji, než bys měla, ostatní se na tebe budou dívat velmi zle, protože si myslí, že naše myšlenky, a ještě spíš slova, někdo poslouchá... Takže si musíš dávat pozor, protože to, co vylovíš, se vždycky vrátí jako flashback. A se sny je to víceméně stejné – nevím, jestli to lze brát jako předtuchu, ale ti lidé si myslí, že slova ani obrazy nepřicházejí náhodou. Že přicházejí proto, že máme něčemu porozumět. Velký rozdíl oproti západnímu způsobu prožívání snů spočívá v tom, že pro ně sny nejsou produktem našeho nevědomí, ale produktem setkání několika nevědomí nebo několika myslí. My, se svým způsobem vidění věcí, se ve snech naopak pořád k něčemu vracíme...

Jde tedy o setkání s nevědomím druhého?

Existuje i tento druh snu a právě o něj se snažíme, protože je nejbohatší, neuvízne v něm ve vlastním nitru a může se do něj dostat něco z jinakosti druhého. Po takové zkušenosti je pro mě někdy skoro nesnesitelné, že už tyto projekční sny nemám. Abych je měla, musím odejít do hor, na hřeben, aby k něčemu došlo... Ale je to hodně vzácné.

Freud spojoval animismus s všemocností myšlení, s magií myšlenek. Věřilo se, že se jedná o nejprimitivnější formu myšlení, zpravidla přisuzovanou dětem...

To je velká debata mezi psychoanalýzou a antropologií, Freudem a Lévi-Straussem. Animistické diskursy byly často vykládány tímhle způsobem. Ale já tomu nikdy nevěřila. Pokud nasloucháte animistickým společnostem, magie myšlenek vůbec nemá podobu: „Chci, aby se to a to stalo...“ Jde o to uznat, že bytosti kolem nás můžou naslouchat. Jistě, animistické myšlení tu je od počátků lidstva a najdeme ho i u dětí, nesmíme ale propadnout sociálnímu evolucionismu, podle kterého směřujeme od primitivního myšlení k polyteismu, od monoteismu k vědě. Freud a Lévi-Strauss se v tomhle ohledu často neshodují. A Lévi-Strauss je politicky angažovaný, když se snaží ukázat, že lidé, kterými se antropologie zabývá, nejsou dětstvím lidstva, jak tvrdí psychoanalýza, ale že jsou to kultury moderní, nebo přinejmenším současné, a že jsou stejně komplexní a civilizované jako my, jen jiným způsobem. Sama se považují za součást tohoto proudu, který je v důsledku politický. Na druhou stranu se nedá popřít, že jsme v Evropě kdysi byli lovci a sběrači, tedy že jsme byli animisté, a že malé děti jsou jimi úplně – pro ně je samozřejmě přisuzovat subjektivitu všem bytostem okolo!

Může se člověk stát animistou nebo se k animismu vrátit? Například Evenové, které studujete, se znovu stali animisty po pádu komunismu, když se rozhodli vrátit do lesa.

Já jsem dobrým příkladem toho, že to jde, že se můžete stát animistkou! Neopouštím pozici antropoložky, ale v okamžiku, kdy mě něco úplně přesáhne, kdy se některá část světa, který jsem studovala, najednou stane hmatatelnou v mém těle, část mého já splyne s tímto světem.

Ale vy se můžete rozhodnout, že tento svět zase opustíte, kdežto místní lidé ne.

Ano, můžete udělat krok stranou a vrátit se. Tady nejsme přímo závislí na zvířatech a lesích nebo na řekách, ty vztahy jsou strašně slabé. Když mám hlad, můžu si dojit něco koupit do krámu. Naproti tomu v lese jsme

S Nastassjou Martin o úkolech současné antropologie



Ilustrace Bety Suchanová

pořád ve vztahu se živly: abychom se mohli napít vody, musíme si pro ni dojít k řece, abychom se ohřáli, musíme nařezat dřevo, abychom se najedli, musíme ulovit zvěř. A tím se mění všechno! Animismus je tedy každodenní praxe, není to náboženství ani spiritualita. Když se vrátím sem, jednoduše už nejsem v konkrétních a každodenních vztazích s ostatními bytostmi. Dnes je trendem neošamanismus v podobě určité new age spirituality – můžete se spojit se svým totemovým zvířetem a tak dále. Ale v terénu je to mnohem syrovější, drsnější, je to dokonce násilné: musíte udržovat dialog se zvířaty, protože se musíte najíst a přežít v lese. Takže když ti řeknou: „Nemluv moc nahlas, protože nás poslouchá to či ono zvíře a mohlo by utéct“, vůbec nejde o víru nebo magické myšlení, ale o něco velmi konkrétního a velmi tělesného.

Je zkršené tvrdit, že původní národy napodobují nějaké zvíře nebo si oblékají jeho kůži prostě proto, aby je zabily a snědly?
Ne, to není zkršené. Jasně, líbilo by se nám něco trochu posvátnějšího. I když jsou tu příběhy a sny, které si vyprávějí, stejně jde o to základní: potřebujeme jíst, abychom mohli žít. A jíst zvířata mimochodem hodně stojí – v psychickém i duchovním smyslu. Když lidé přešli od rostlinných plodů k masu, došlo k zásadní změně v symbolickém myšlení. Víme, že první jeskynní malby vytvořili lidé, kteří se živili masem, a nikoli plody: zabít losa nebo jiného savce znamená vystavit se blízkosti, kterou člověk nezažije při trhání ovoce nebo sbírání

zeleniny! Dneska máme střelné zbraně, můžeme zabíjet na dálku, ale musíte si představit lovce s oštěpy nebo luky a šípy. Je to neuvěřitelný boj nablízko, při němž přítomnost zvířete nabývá svého plného významu. I když vám někteří lidé budou říkat, že ovoce a zelenina také představují aktivní síly, je to jiné.

Freud v knize Totem a tabu představil hypotézu, že animismus může vycházet ze zakoušení skutečnosti smrti. Například skrze sny, stíny nebo zrcadlení. Oslovuje vás to?
To je hodně moderní způsob myšlení. Je to typické pro pocit absolutní moci lidstva nad zbytkem světa – tedy pro režim, kdy jsme před bytostmi kolem nás hermeticky uzavřeni a není nic, co by přesahovalo vědu, která řekla, že taková nebo onaká bytost existuje. Zvířata jsou biologické stroje a ledovce jsou velké neživé masy... Ale to je hrozné ochuzení! Pro mě má animismus naopak víc společného se životem než se smrtí. Animismus spočívá v uznání všeho, co žije v nás i mimo nás a s čím případně můžeme navázat dialog. Lévi-Strauss v reakci na Freuda řekl něco hodně výstižného: domorodé populace, promlouvající k jiným bytostem, nemohly být tisíce let úplně vedle. Za animismem je nějaký důvod, nějaká ontologie, nějaký způsob bytí ve světě, který je stejně solidní jako ten náš. Prostě jsme se vydali různými cestami.

A čím si to vysvětlujete?
To je historická otázka a existuje na ni víc odpovědí, protože existuje víc historických

momentů, které se k tomu vážou. Podle některých tento rozchod sahá až do období přechodu mezi paleolitem a neolitem. Podle jiných se odehrál na samém počátku urbanizace a výstavby měst... Otázky datace jsou vždycky hodně složité. Okamžik, kdy se modernita stává tím, čím je dnes, lze vysledovat hluboko v minulosti.

Darja, o níž jste mluvila, vám prý řekla: „Když zmizela elektřina, vrátil se svět duchů.“
Když to řekla, uvědomila jsem si, v jak nejistém světě žijeme! Věříme, že se nacházíme v dokonale zabezpečených bublinách, kde se nemůže nic stát. A přitom se lusknutím prstu zhroutí politický nebo ekonomický systém, všechno se zastaví, světlo zhasne a „za dva dny“ se vrátí duchové! Evenové byli deportováni a tak žili asi třicet let. Děti byly posílány na internátní školy, aby se odnaučily svůj jazyk, začaly mluvit rusky, naučily se ruskou historii a šly pracovat do kolchozů. Vznikly ale i pokrokové kolchozy, kde se dál pracovalo v lese se soby – to byl případ Darjiny rodiny. Usnadnilo jí to návrat do lesa, když jí bylo kolem třiceti a systém se zhroutil.

Lidí, kteří se rozhodli k návratu do lesa, bylo jen málo. Nepůsobí jako odpadlíci nebo odpůrci našeho kolabujícího systému?
Jejich vlastní komunita, která zůstala ve vesnici, se k nim opravdu nestaví vstřícně. Jsou to skuteční odpadlíci! Je to volba svobody a aspoň trochu větší autonomie – i když jsou

stále v šedé zóně, všechno je to pytláctví. Je opravdu zajímavé sledovat, jak se jejich svět rozpadá a znovu skládá nebo jak komunikuje s modernitou. Ty kolektivy nejsou ani folklórní, ani politicky vyhraněné. Jejich příslušníci svou životní volbou dělají politická rozhodnutí, aniž by o tom takhle mluvili. Proto jsem se tam vydala. Zajímají mě hlasy lidí, kteří jsou úplně neslyšní, a přitom žijí tím nejpodvratnějším možným způsobem ve vztahu k tomu, co se od nich očekává – tedy k vládnímu příkazu, aby byli dobrými domorodci.

Vlastně jste jejich mluvčí. Trochu jako spisovatel Jim Harrison pro americké Indiány...
Děkuju! V každém případě, pokud jde o umění a vědu, rozdělení na literaturu a společenskou vědu, které začalo v 19. století a zesílilo v padesátých a šedesátých letech minulého století, dnes nedává vůbec smysl. Za války ještě existovala oboustranná komunikace. Mám na mysli Collège de sociologie a Michela Leiris, který byl naprosto geniální. Ale pak se všechno sešněrovalo a přestalo být možné někomu propůjčit svůj hlas, nějak působit na ostatní. Pokud na společnost nějak působíš, znamená to, že nejsi skutečná vědkyně, ale spisovatelka... Jenomže jak potom zaujmout lidi? Společenské vědy jsou veřejné, měli bychom se obracet k občanské společnosti, ke světu, a ne jenom k okruhu lidí, kteří se navzájem v něčem utvrzují. A právě to se děje v současnosti. Přitom k objevům dochází hlavně na pomezí oborů. Bohužel v humanitních vědách lze pozorovat jakési vysychání, a to na všech úrovních včetně intelektuální a finanční.

Je stejná situace i ve Spojených státech a Kanadě?
Zdá se mi, že tam je prostředí otevřenější. Mám na mysli výzkumníky, jako je profesorka antropologie na Kalifornské univerzitě Anna Tsing. Inspirovala jsem se její prací, když jsem psala svou disertaci Divoké duše, a pak jsem se s ní setkala u Bruna Latoura. Když mě později požádali o předmluvu k její knize Friction (Tření), přečetla jsem si ji znovu a pochopila jsem, o co se Tsing vlastně pokouší, když kombinuje vyprávění a analýzu a tříští etnografie – už nepracuje jen s tou či onou populací, ale etnografie zmnožuje. Tuhle pracovní metodu jsem znovu objevila v posledních třech nebo čtyřech letech a připadá mi opravdu relevantní. Ale ve francouzských institucích neustále narážím, když se pokouším svobodně dělat to, co dělat chci – stavět se na pomezí oborů, pracovat v náročných terénech a být ženou.

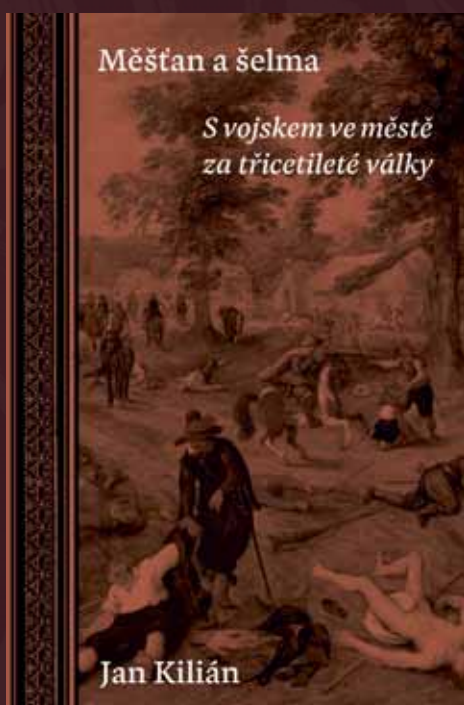
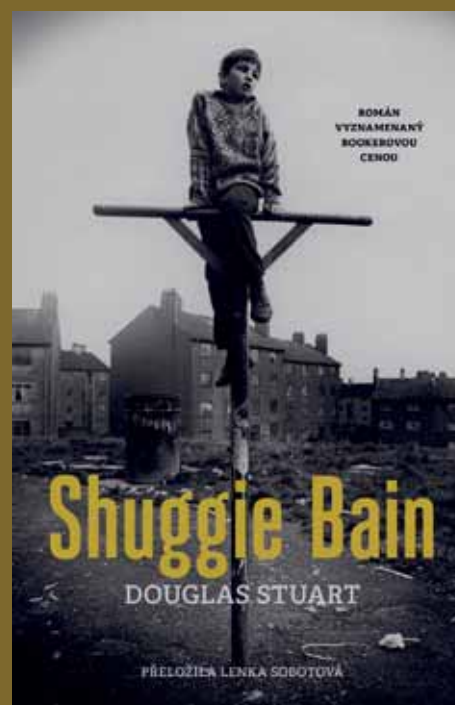
Z francouzského originálu **Entretien avec Nastassja Martin, anthropologue**, publikovaného na webu Chroniques Plurielles, přeložila **Jana Bednářová**.

Nastassja Martin (nar. 1986) je francouzská antropoložka a spisovatelka. Své zkušenosti z terénního etnografického výzkumu v prostředí aljašských Gwich'inů popsala v knize Les Âmes sauvages (Divoké duše, 2016). V srpnu 2015 se věnovala antropologickému výzkumu mezi Eveny na Kamčatce a byla tam napadena a těžce zraněna medvědem. Z této zkušenosti čerpala inspiraci pro svou práci Věřit v šelmy (2019, česky 2022 v nakladatelství Neklid). Letos vydala knihu À l'Est des rêves (Na východ od snů), v níž představila svůj pohled na antropologii.

DOUGLAS STUART

Shuggie Bain

Román, který získal Man Bookerovu cenu, je naléhavým obrazem dělnické rodiny. Shuggie vyrůstá v 80. letech ve zchátralých obecních bytech v Glasgow. Poté, co jeho otec opustí rodinu, matka nachází útěchu v alkoholu. Osamělý Shuggie se snaží být obyčejným klukem, jenže zjišťuje, že je všechno, jen ne „normální“.



JAN KILIÁN

Měšťan a šelma

*S vojskem ve městě
za třicetileté války*

Vojsko v branách města znamená ničení, vraždění a znásilňování. Vojáci však ve městech také obchodovali a navazovali přátelské či příbuzenské vztahy. Soužití městského a vojenského živlu zkoumá kniha na příkladu třicetileté války v českomoravském a německém prostoru.

SALMAN RUSHDIE

Quijote

Odvážné převyprávění Cervantesovy klasiky i svérázná reflexe televizní kultury. Tak by se dal charakterizovat nový Rushdieho román, jenž byl nominován na prestižní Man Bookerovu cenu. V jeho barvitém kaleidoskopu ožívají témata, jako jsou rasismus, závislost na opiátech či dvousečné působení popkultury.



Nelegální migrant Dracula

Úvod do sociologie vampyrismu

Upír jako metafora kapitálu se objevil už u Karla Marxe. I proto by se dalo očekávat, že bude na pomyslné ose třídního boje stát spíš na pravici. Ani ti nejmocnější zástupci krvelačných monster se však nemusí dostat na vrchol potravního řetězce – a snadno se mohou zmýlit i při rozhodování, koho vysávat.

MATĚJ METELEC

„Čokoládový krém je pravicový, salát levicová úchylka a antijídlo,“ nechal se kdysi slyšet Václav Klaus. S podobným despektem se vyjádřil o snowboardu coby „levičáckém dopravním prostředku“, a levicový je podle Klause rovněž kuřecí řízek, voda v plastové lahvi nebo batoh. Můžeme to přičíst na vrub lehce bizarnímu tunelovému vidění člověka, který zcela vážně pronesl větu: „Já v žádném případě netvrdím, že jsem bůh.“ Na druhou stranu některé věci jsou nebo byly jednoznačnými atributy buďto pravice, nebo levice: cylindr versus bekovka, koňak versus lahvová desítka, ježdění po městě „esúvéčkem“, nebo naopak na kole – to všechno do nemalé míry souvisí s politickými preferencemi. A protože si v tomto čísle připomínáme výročí hned tří kanonických upířských děl, nabízí se otázka, jak je to s upíry: jsou pravicoví, nebo levicoví?

Politika, nebo sociologie

Mohlo by se zdát, že upíři, jejichž neživot je spojen s vysáváním druhých, jsou předurčeni k tomu, aby byli až karikurně pravicoví nebo, řekněme, spíše kapitalističtí. A upír byl skutečně od 19. století coby metafora kapitalismu zhusta používán. „Kapitál je mrtvá práce, která ožívá jako upír jen tehdy, když saje živou práci, a žije tím více, čím více se živé práce naloká,“ zní bezpochyby nejslavnější výrok na téma kapitalismu a upírství, pocházející z prvního dílu Marxova *Kapitálu* (1867, česky 1953). Ale proslulá je rovněž rytina anglického ilustrátora a malíře Waltera Cranea *Kapitalistický upír* z roku 1885 a další příklady bychom mohli sledovat až ke knize Paula Kennedyho *Vampire Capitalism* (Upíří kapitalismus) z roku 2017.

Literární i filmoví upíři jsou však zpravidla nad zápletky lidské politiky povzneseni, a pokud jde o jejich vlastní politické zápasy, ty jsou zase cizí lidem. Spolehlivějším vodítkem než politická upírologie se tak při našem pátrání stane sociologie vampyrismu, již lze vymezit tázáním, zda je upír spíše aristokratický, nebo demokratický, případně buržoazní, či proletářský.

K první skupině by patřila řada sexuálně vyzývavých filmových upírů, od aristokraticky sebestředného Lestata z *Interview s upírem* (1994) přes oduševněle bledého Edwarda ze série *Stmívání* (2008–2012) až k lascivním upírům ze seriálu *True Blood* (Pravá krev, 2008–2014). Na druhé straně stojí upíři kanonů z filmu *Od soumraku do úsvitu* (1996), zástupy vidláckých vampýrů s charakteristicky znetvořeným nosem ze seriálu *Buffy, přemožitelka upírů* (1997–2003) a v neposlední řadě také Murnaův upír *Nosferatu* (1922), nevzhledný chudák, jehož vizáž je stejně děsivá jako groteskní, každopádně bez šance vyvolat byt jen náznak sexuálního dusna, které se váže k upírům aristokratickým. Nejvýznamnějším představitelem „proletářského“ upíra je však – snad trochu nečekaně – sám hrabě Dracula.

Zázračná moc peněz

Stokerův Dracula není nejstarším literárním upírem, stal se ale tím nejslavnějším, archetypálním. K tomu jej předurčují už jeho – i na upíři poměry působivé – schopnosti. Kromě nadlidské síly totiž „v dosahu své moci ovládá živly: bouři, mlhu, hrom; také poroučí menším živočichům – krysám, sovám, netopýřům, mŕmám, liškám a vlkům. Dokáže se zvětšit nebo zmenšit a mizí i nepozorovaně přichází podle svých potřeb.“ Výčet Draculových schopností, jak jej podává odborník na boj s vampyrismem, profesor Abraham Van Helsing, připomene Marxovo líčení „kouzelné“ moci peněz v *Ekonomicko-filosofických rukopisech* (1844, česky 1978): „Jsem chromý, ale peníze mi opatří čtyřladvacet nohou; nejsem tedy chromý; jsem špatný, nečestný, nesvědomitý bezduchý člověk, ale peníze jsou v účtě, je tedy v účtě i jejich majitel. (...) což já, který pomocí peněz dokážu



Walter Crane: Kapitalistický upír, 1885

všechno, po čem lidské srdce prahne, nevlastním všechny lidské schopnosti?“ Tato podobnost nás může snadno splést, zvláště když víme, že „hrabě může vlastnit mnoho domů. O nich bude mít kupní smlouvy, klíče a leccos jiného. Bude mít dopisní papíry, na které píše, bude mít šekové knížky.“

Dracula je sice zámožný, chybí mu však další nepostradatelné atributy vyšších tříd, totiž kulturní a sociální kapitál. Jonathan Harker si už v Transylvánii všimne, že hrabě na svém sídle musí zastat i ty nejpodřadnější domácí práce. Ovládání drobného zvířectva je snad efektivní, z lidí však patří mezi Draculovy loajální služebníky pouze společenští vydědenci: „cikáni“ v Transylvánii a pacient ústavu pro choromyslné a požírač much Renfield v Anglii. Přes všechny své nadpřirozené schopnosti nedokáže hrabě vzdorovat zcela prozaickému postupu advokáta Harkera, jemuž se bez větší námahy podaří hraběte vystopovat, když sleduje tok peněz a vlastnictví.

Draculovým plánům se nakonec stanou stejně osudnými Van Helsingovy znalosti vampyrismu jako Harkerova obeznámenost s taji advokátního řemesla a v neposlední řadě peníze a vliv, kterými disponuje snoubenec nebohé Lucy Westenrové, lord Godalming. Jak pregnantně napíše Mina Harkerová: „A zároveň jsem si uvědomila zázračnou moc peněz! Co všechno peníze dokáží, jestli se jich vhodně použije; a co by mohly natropit, jestli se vynaloží na podlé účely. Jsem velmi ráda, že je lord Godalming bohatý a že on i pan Morris, který také má spoustu peněz, jsou ochotni je tak velkoryse vydávat.“

Staleté dítě

Van Helsing zdůrazňuje, že Dracula je jako dítě, které se teprve učí. Vzhledem k tomu,

že o něm zároveň prohlašuje, že je starý několik stovek let, je to trochu zvláštní představa. Smysl dává patrně jen s ohledem na to, že Dracula je sice stovky let starý, nadlidskými silami nadaný aristokrat, ale z pohledu západoevropských gentlemanů zůstává v podstatě jen nevzdělaným migrantem z evropské periferie, který se v srdci britského impéria neorientuje. Jeho nadpřirozené schopnosti jsou působivé, ale proti schopnostem kapitálu selhávají a Dracula se záhy po roky plánovaném přesunu do Londýna musí dát na potupný útěk do vlasti, který končí jeho smrtí.

Dracula neselhává jako upír, ale jako přistěhovalec. Přestože by měl teoreticky disponovat lstivostí získanou během prožitých staletí, skutečnost, že je strávil za hranicemi „civilizovaného“ světa – jako rázovitý kolorit se na stránkách Stokerova románu objevují mimo jiné „skupiny venkovanů, Čechů s bílými, Slováků s obarvenými ovčími kožichy“ –, z něj dělá pouhé dítě. (Mimoходом, na zaostalosti východoevropských upírů staví i po stopěťadvaceti letech americký mockumentární sitcom *Co děláme v temnotách*, 2019–2022.)

Hrabě však nedoplatil jen na odhodlání skupiny Angličanů zbavit se nežádoucího imigranta (což v Anglii nelze brát na lehkou váhu, vždyť právě to do velké míry ovlivnilo výsledek hlasování o brexitu) a spojení síly finančního a sociálního kapitálu. Dracula udělal osudnou chybu, když se v Anglii zaměřil na snoubenky advokátů a lordů. Lucy Westenrová, jeho první a jediný upíří potomek na ostrovech, byla jako domorodka prozíravější a své špičáky zatínala do dětí chudiny, o jejichž osud se nikdo nestaral. Kdyby si hrabě počínal podobně, mohl postupně zapadnout mezi místní smetánku a nakonec si v Anglii koupit třeba fotbalový klub.

Protesty bez naděje

Čínská revoluce prázdných papírů



Protestující v Číně mluví o „revoluci prázdného papíru“. Foto Latakia Hill (CC BY-SA 4.0)

V Číně sice dochází k nevídaným protestům, které překonávají ty z roku 1989, ale naděje na systémovou změnu jsou mizivé. Čínskému disentu přitom nepomáhá ani postoj západních zemí, které s východní velmocí úzce spolupracují především na obchodní úrovni.

FILIP JIROUŠ

V Čínské lidové republice na konci listopadu vzplál bezprecedentní protest proti vládním opatřením. Zažehl jej požár věžového domu v Ůrümči, hlavním městě Ujgurské autonomní oblasti Sin-ťiang, při kterém uhořelo deset lidí, což je dáváno za vinu covidovým restrikcím. Co do míry kritiky nejvyššího vedení nemají nedávné protesty v takzvané Nové Číně, založené roku 1949, obdoby. Spontánní projev odporu bez jasného vedení sice nemá v konfrontaci se silou orgánů veřejné bezpečnosti velkou šanci něčeho dosáhnout, i tak se ovšem jedná o zásadní ránu pro image generálního tajemníka Si Ťin-pchinga a protestující Číňané si za svou statečnost zaslouží podporu a solidaritu.

S internacionálou na rtech

Po celé Číně vyšly do ulic velkých měst davy lidí nespokojených s vládní politikou „nulové tolerance vůči covidu“. Došlo k tomu po zmíněném požáru 24. listopadu, kdy přišlo o život deset osob, které by nejspíše mohly před plameny utéct, kdyby ovšem úřady v rámci tvrdé proticovidové politiky nezatarasily únikové cesty. Jde už o několikáté hromadné úmrtí spojované s opatřeními, jež zahrnují i nucené přesuny do covidových táborů nebo zatloukání nakažených v jejich bytech. Tři roky trvající série přísných lockdownů, včetně omezování přístupu k lékařské péči nebo potravinám, radikalizovaly část čínské společnosti do míry přesahující masové celonárodní protesty z roku 1989. Ačkoliv letošní protesty nejsou homogenní a většinově se vymezují hlavně proti covidovým

opatřením, některé skupiny volají po odstoupení generálního tajemníka a vlády komunistické strany jako takové. To si v ČLR za 73 let její existence nedovolil téměř nikdo, a už vůbec ne někdo bez vlivu a v ulicích plných kamerových systémů a policie. Ironií osudu protesty proti čínské státostraně vyvolala právě tragédie v Sin-ťiang, kde úřady v posledních sedmi letech páchají genocidu na turkických menšinách, aniž by to vyvolalo známky odporu většinového čínského etnika Chan.

Radikální odsouzení současného čínského režimu však nutně neznamená, že je vedeno z pravicových nebo antikomunistických pozic. Ačkoliv čínské úřady – a také někteří západní levičáci na sociálních sítích – odsoudili lidový odpor za ilegální shromažďování „zahraničních sil“ (agentů Západu), mnohá videa zabírají mladé lidi zpívající Internacionálu. Studenti v Pekingu se nařčení vysmáli s tím, že nemají přístup k jinému než čínskému internetu, takže „zahraniční síly“ nemohou ani kontaktovat, a položili řečnickou otázku, zda zmíněnými silami není myšlen Marx, Engels nebo Lenin se Stalinem. V minulých letech navíc především na prestižních univerzitách východní Číny proběhlo několik zátahů na příliš levicové marxistické studentské skupiny. Požadavek na odstoupení komunistické strany od moci tak může být i voláním po skutečně socialistické vládě.

Zatímco úřady označily protesty za novou barevnou revoluci, před nimiž v posledních letech státostrana varuje, samotní protestující a jejich podporovatelé mluví o „revoluci prázdného papíru“. Místo transparentů se totiž na shromážděních v Číně, Hongkongu, ale také v zahraničí (včetně Prahy) objevují prázdné listy A4. Zřejmě jde především o kritiku omezení svobody slova a zároveň o snahu vyhnout se tvrdším trestům za protirežimní hesla. Tresty totiž na nespokojence stejně dopadnou, ať už v podobě vězení, internace na protidrogových nebo psychiatrických léčebnách nebo v podobě fyzického a psychického násilí ze strany veřejné bezpečnosti. Perzekuce navíc nejspíše postihnou i rodiny účastníků demonstrací. Lidé v čínských ulicích čelí silnému a krutému protivníkovu a svým bojem za svobodu

podstupují riziko, které si jen těžko dokážeme představit.

Tlakové hrnce

Si Ťin-pching v roce 2012 nastupoval do vedení země mimo jiné proto, aby podobným protestům zabránil. Jako krizový manažer měl zlikvidovat dissent ve straně a dostat pod kontrolu lidskoprávní hnutí a občanské skupiny mobilizující se přes sociální sítě a další internetové platformy. To se mu v prvních pěti letech dařilo – dnes je čínský veřejný (online i offline) prostor pod kontrolou státních a stranických orgánů. Bezprecedentní protesty ovšem ukazují, že ani tato kontrola nestačí. Fakt, že přes všechny překážky do ulic vyrazilo nejvíce lidí za poslední dvě dekády, zároveň svědčí o vysoké míře frustrace. Jak velká část populace ale politiku současného režimu neschvaluje, není možné zjistit. U silně represivních diktatur nelze míru nespokojenosti změřit, což znamená, že se pád takové diktatury jeví jako nemožný až do okamžiku jejího zhroucení.

Podpora diktatur či závislost na nich tedy není jen neetická, ale i nestrategická, ať už jde o Čínu, Rusko, Saúdskou Arábii nebo Írán. Podobné systémy jsou jako tlakové hrnce a jejich obvyklou reakcí na zvýšení tlaku jsou jen další represe, což může pouze zhoršit konečný výbuch. Čím brutálnější čínské vedení likviduje zbytky opozice, tím menší je šance na pád režimu, jenž by se obešel bez krve a násilí. Nezbyvá než doufat, že se společenství západních zemí poučí a znovu začne podmiňovat své obchodní vazby dodržováním lidských práv. Takové rozhodnutí by oslabilo samotné diktatury, ale také by posílilo naši bezpečnost. Bohužel korporátní svět nic takového nepřipustí a bude s vidinou krátkodobého zisku dál zvyšovat dlouhodobá rizika.

Současné protesty v diktaturách po celém světě ukazují, že touha po svobodě je univerzální, a zároveň že západní peníze i technologie pomáhají autoritářským režimům povstání potlačovat. Naděje na skutečnou změnu zespoda jsou tudíž nevelké a ze současného čínského protestního hnutí zůstanou nejspíše jen modřiny a cáry prázdného papíru.

Autor je sinolog.

ULTIMÁTUM

Trochu spravedlnosti, hodně beznaděje

RADEK KUBALA

V polovině listopadu skončila v egyptském Šarm aš-Šajchu klimatická konference COP27. Autoritářský režim v Egyptě nepovolil žádné demonstrace ani jiné projevy občanské společnosti, tudíž se setkání obešlo bez obvyklých pouličních protestů. Jako každý rok i letos konference přinesla několik pozitivních posunů, ale také hodně beznaděje. Žádný ze států nepřišel s přelomovou politikou snižování emisí a ve výsledném dokumentu není ani zmínka o nutnosti vymanit se ze závislosti na fosilních palivech. Vlastně tam fosilní paliva nejsou zmíněna vůbec, uvádí se pouze přechod na „nízkoemisní zdroje“, což je označení, které korporace používají pro ospravedlnění rozvoje plynové infrastruktury.

Těžko to ovšem mohlo dopadnout jinak. COP27 letos navštívilo rekordních 636 fosilních lobbistů, kteří tak po zástupcích zúčastněných států tvořili druhou nejpočetnější delegaci. Fosilní průmysl nadále drží pevně v rukou jednání na půdě OSN a nehodlá připustit, že by fosilní paliva mohla být označena za hlavního viníka klimatické krize. Příští rok se přitom konference OSN pro změnu klimatu odehraje na území ropné velmoci Spojených arabských emirátů, takže ani od ní nelze čekat zásadní posun. Pokud někdo po posledním setkání v Glasgow doufal, že nás zachrání velký byznys, šeredně se mýlil. Mnoho klimatických iniciativ vedených investičními společnostmi, jako je korporace BlackRock, selhalo už po jediném roce, jelikož investoři si od vypuknutí války na Ukrajině brousí zuby na rozvoj nové fosilní infrastruktury.

Největší posun přinesl COP27 v otázce spravedlnosti, protože bohaté státy po více než třiceti letech přistoupily na zřízení fondu ztrát a škod, jenž bude zemím nejvíce postiženým změnami klimatu sloužit k získávání peněz na rekonstrukci zasažených oblastí. Státy globálního Jihu o tento fond usilovaly desítky let, a jedná se tedy především o jejich úspěch. Není sice zatím jasné, jak se fond bude naplňovat, ani kdo z něj bude moci čerpat, ale už jeho schválení je významným krokem vpřed v otázce globální spravedlnosti.

Srdce delegátů a delegátek si v Šarm aš-Šajchu získal hlavně nový brazilský prezident Lula Da Silva, který deklaroval cíl zastavit do roku 2030 kácení amazonského pralesa a přislíbil návrat Brazílie mezi země aktivně snižující emise a chránící klima. Státy jako Indonésie si pak dokázaly vyjednat miliardy na urychlení odchodu od uhlí. Tím však výčet pozitiv končí – a ta zmíněná pro záchranu planety nestačí.

Každým rokem je jasnější, že jednání OSN o klimatu postupují pomalu a nevedou k potřebné změně. V nejvyšších politických patrech probíhá „obvyklý byznys“ včetně lobbingu fosilních korporací, zatímco planeta nadále směřuje ke klimatickému rozvratu. Jediným způsobem, jak mu zabránit, je tedy posilovat sociálně-ekologické hnutí. Jen to nám může pomoci vybrat zatáčku těsně předtím, než plnou rychlostí nabouráme do zdi.

AZLARM

čtete online komentářový deník

a2larm.cz



Fantasmagoriana

Přeložily Lucy Topolská a Ingeborg Fialová-Fürstová
Protimluv 2021, 246 s.

Po nesourodé a kvalitativně nevyvážené antologii ostravských krváků Fialoví dábli se hororový fanoušek Martin Jiroušek vydal do dob, kdy se rodil žánr. S podtitulem „Kniha, která zrodila Frankensteinu“ vychází první český překlad souboru kratších textů, původně vydaného na počátku 19. století. Odkaz na Frankensteinu se vztahuje k legendárnímu setkání ve vile Diodati, kde se Mary Shelleyová, Percy Bysshe Shelley, lord Byron a doktor Polidori roku 1816 seznámili se souborem lidového čtení Fantasmagoriana. Ten je prý následně podnítil k tvorbě zakladatelských hororových příběhů, jakými jsou Shelleyové Frankenstein (1818) nebo Polidoriho Upír (1819). Ačkoliv Jiroušek jakožto mistr přebujelé interpretace v předmluvě slibuje odhalení klíčového zdroje evropského hororu a na obálce čteme o „nestárnoucí svěžesti“ a „jedinečném významu“ textů, za pozornost stojí asi jen úvodní Čarostřelec, což je klasický příběh o lásce, kvůli níž hrdinové překračují zákazy a propadají peklu. Kromě zápletky, kterou známe ze stejnojmenné romantické opery, se však současný čtenář musí prokousávat dvěma těžko čitelnými manýristickými pohádkami (Ideál a Král páv) a několika tuctovými duchařinami, které se po přečtení vypaří z paměti stejně rychle jako noční můra po probuzení do nového dne. Pokud máte touhu bát se u něčeho starého, trochu bizarního a hodně zamotaného, sáhněte raději po Otrantském zámku Horace Walpola, Sicilském románu Ann Radclifové, Mnichovi Matthewa Gregoryho Lewise nebo po Rukopisu nalezeném v Zaragoze od hraběte Potockého. **Karel Kouba**



Josef Kučera Hranostaj snídá dívku

Host 2022, 68 s.

Doprovodné texty – motta, věnování, citáty, dobrozdání – obvykle čtenáře blíž k básním nepřivedou. Zmatou je a vyvolají očekávání, jež básně ve stínu vypůjčených slov velikánů nenaplní. Je to protivná macha, přizdobit si knížku průpovědí klasika, nadepsat ji heslem. Josef Kučera svoji třetí básnickou sbírku uvedl povědomým imperativem „jen očima vidoucího/ vidět již viděné“. A co si předsevzal, nakonec splnil, pokud tenhle velkorysý předpoklad vztáhneme na revokaci minulých okamžiků. Oči jsou tu stejně důležité jako prostředkování slovy. Naopak citáty z Nietzscheho nebo Heideggera akorát překážejí. Autor zdůrazňuje prostor mezi textem a skutečností, jehož svébytnost poznal každý, kdo se pokusil vyjádřit obsahy myslí rozkročené mezi představivostí a přiblížností. V tomhle meziprostoru Kučera prodlévá, tady jej svádí „nekonečný příslib řádků“, které nebyly napsány. Je pro něj snazší psát o tom, co se slovy dělá, by udělal nebo udělá, než slovy něco opravdu udělat. Většinou buď píše o tom, jak bude psát, nebo vzpomíná na to, jak se co stalo. Zdržuje se ve slovech jako v předsíni skutečnosti, kam se pomalu chystá, nebo se slovy dobírá toho, co bylo, co se ztrácí a proměňuje v blednoucích vzpomínkách. V prvním, projekčním způsobu psaní nemá dostatek důvěry ve slova, která něco znamenají. Ve způsobu druhém, retrospektivním, jej dohání lítost nad obrazy někdejších událostí. Zvláštní rezervovanost vůči přítomnosti u básníka, který se pro nejeden neotřelý obraz inspiroval „tam venku“, před jazykem. Klasický případ, kdy radost z vyjadřování nakonec nepřehluší melancholickou tiseň nad plynoucím časem. **Martin Lukáš**



Luís Fróis Evropané & Japonci. Stručné pojednání o protikladech a rozdílech

Přeložili Vlasta Dufková a Karel Staněk
Triáda 2022, 152 s.

V 16. století měly portugalské misie cíle kontakty v Japonsku. Do země mířila řada jezuitů a Luís Fróis chtěl svou knihou z roku 1585 zmírnit kulturní šok, k čemuž využil metodu opozic. Teprve roku 1955 spisek znovu objevil jezuita Josef Franz Schütte a postaral se o jeho vydání. Autor své pojednání rozdělil do čtrnácti kapitol – například o mužích, ženách, náboženství, stravování nebo zbroji. Na popis zevnějšku dbal i proto, že jezuita, pokud chtěl v Japonsku uspět, musel v odívání přistoupit na tamní módu. U japonských mužů si Fróis hodně všímá pojetí cti i toho, jak zacházejí se zbraněmi. Ženský svět prozkoumal jen povrchně, zarážela ho ale emancipovanost Japonek, která dle něj přechází až k jisté prostopášnosti. Je zřejmé, že často nestaví Japonce do opozice k evropské realitě, ale k evropskému ideálu – třeba když tvrdí, že Evropané v boji nejsou schopni zrady, kdežto Japonci se jí dopouštějí bez výčitek svědomí. Japonský mnich se zase prý jen opíjí a hromadí majetek. Celkově je ale z řádek cítit, že autor má k Japonsku respekt – přece jen se setkává s vyspělou, sebevědomou kulturou. Řadu fenoménů Fróis bohužel nemá potřebu vysvětlit. Třeba to, že si muž-aristokrat nechává narůst neprakticky dlouhé nehty, uvádí jen jako podivnost; šlechtic ale tímto gestem dává najevo, že nemusí fyzicky pracovat. Právě v absenci vysvětlení vidím určitý nedostatek Fróisova spisu, který našťěstí tu a tam napravil Karel Staněk ve skvělém doslovu. Knize by nicméně prospěl i dovětek erudovaného japanologa. **Petr Šmíd**



Karolína Zoe Meixnerová Průvodce literární hysterií 19. století

CooBoo 2022, 184 s.

Karolína Zoe Meixnerová alias @cojezoe_, která se ve své instagramové a tiktokové tvorbě zabývá životními osudy českých spisovatelů a spisovatelek 19. století, počátkem letošního školního roku vydala plody svého snažení knižně. Celkový důvtip knihy o devíti kapitolách předznamenává obálka, na níž má Božena Němcová přimalovaný knírek s bradkou a Jan Neruda tykadla. Autorka, vloni nominovaná na Křišťálovou lupu v kategorii One (wo)man show, v rozhovorech často tvrdí, že popularizuje českou literaturu. Při čtení její knihy se ale jako příhodnější jeví formulace, že českou literaturu „debilizuje“. Z čítankových klasiků dělá různě vyšínuté blběčky nebo hromádky neštěstí, zpravidla sužované neopětovanou či „zakázanou“ láskou. O jejich literární tvorbu přitom vůbec nejde, důležitější je, kdo, kde a s kým. V unylých, stylisticky rozkolísaných výkladech, v nichž autorka neúspěšně lavíruje mezi rádobý seriózním a rádobý neformálním jazykem, aranžuje své hrdiny a jejich okolí do úmorně se opakujících vztahových šablon kýčovitého melodramatu. O Nerudových rodičích se například dočítáme: „Oba bezdětní vdovci hledali svou poslední šanci na rodinné štěstí (...) Není divu, že byl malý Honzík vymodlené miminko, na které padla veškerá pozornost.“ Publikace je údajně určena především středoškolákům. Že by v ní našli zdroj relevantních informací o české literatuře, je zhruba stejně myslitelné, jako že by tiktokové video Richarda Krajčá prdícího do hrnce šlo využít při hudební výchově. **Martin Šplíchal**



Pekelná díra (Ostatnia wieczera)

Reżie Bartosz M. Kowalski, Polsko 2022, 88 min.
Premiéra v ČR 26. 10. 2022 (Netflix)

Režisér Bartosz M. Kowalski debutoval v roce 2016 snímkem Dětské hřiště, bezúspěšným procedurálním dramatem o šikaně. Od roku 2020 ale natáčí horory pro Netflix. Zatím vytvořil dvoudílný projekt Dnes v noci v lese nikdo nespí, v němž přesadil do Polska žánr gore filmů o zdegenerovaných lesních rodinkách s vražednými choutkami. Oba díly jsou spíš strhující než skutečně dobré. Pohánějí je vtipně přestřelené detaily, svižné tempo a ostré žánrové řezy, díky nimž můžeme snadněji přehlédnout, že příliš nedrží pohromadě. Kowalského novinka Pekelná díra rozhodně není o nic sofistikovanější. Na rozdíl od předchozích filmů se v ní ale režisér nesnažil představit příliš mnoho motivů a žánrových poloh, ale naopak na jednoduché zápletky o policistovi, který přišel do mužského kláštera vyšetřovat případ záhadných zmizení žen z okolních vesnic, vystavěl delirickou brakovou přehlídku extrémních výjevů. Snímek plný stupňujícího se hnusu, špíny, temnoty a démonických zjevení je zároveň možné chápat jako jízlivý obraz katolické církve, která je zde zobrazena jako prohnílá, vražedná a apokalyptická – to všechno v nejdoslovnějším představitelném smyslu. Kowalski šel přímo proti trendům současného sociologického „elevated“ hororu a natočil přímočarou, ale vůbec ne hloupou variaci na evropské klášterní horory ze sedmdesátých let. A přitom se nebál dovést všechna žánrová klíče až na radostně odpudivou hranu. **Antonín Tesář**



Tvary, barvy, pohodlí. Nábytek Jitona

Wortnerův dům, Alšova jihočeská galerie, České Budějovice, 17. 6. 2022 – 1. 1. 2023

Vnímání nábytkářské produkce socialistického Československa se během posledních desetiletí zásadně proměnilo. Z dříve opovrhované veteše se stává cenný artikl a souběžně s tím se této části dějin tuzemského užitého designu také častěji věnují výstavy. Aktuálně kurátor Ladislav Zikmund-Lender v českobudějovickém Wortnerově domě představuje produkci „nábytkového impéria“ Jitona z let 1959 až 1989. V mnoha domácnostech jsou některé z exponátů prezentovaných na výstavě Tvary, barvy, pohodlí dosud běžně používány nebo si návštěvník vybaví, kde se s nimi setkal, a tak expozice snadno vyvolá osobní vzpomínky – u mě třeba na výhodný nákup křesla ze soupravy U-300 (jak se později ukázalo, plného molů) nebo na pohodlná, propadlá křesla před televizí v babiččině obýváku. Přesto se výstava neutápí v nostalgii a ukazuje Jitonu především jako úspěšný podnik s kvalitními designéry. Kromě známějších modelů jsou zde k vidění i zcela unikátní, extravagantní kusy, například černá křesla s působivými koženými prvky z vládní vily v Sezimově Ústí a z interiéru dnes již zbořeného hotelu Praha. Část expozice umožňuje nahlédnout do procesu vzniku nových prototypů, z nichž vynikají zejména futuristické návrhy sedacích souprav z konce osmdesátých let. Kromě nefungujících videoprojekcí lze výstavě vytknout jedině, a to absenci křesla určeného návštěvníkům k posezení, aby mohl každý na vlastní kůži posoudit, jakékoliv dobře odváděl svou práci podnik, který své výrobky exportoval i do nábytkářské velmoci Švédska. **Jan Sůsa**



Jan Mocek Krajina s bažantem, zajícem a srnkou

Divadlo Alfred ve dvoře, premiéra 28. 11. 2022

Živé obrazy doplněné hudební složkou provázely evropský romantismus i naši národní obrozeneckou lepší společnost. Pro dnešní dobu tento formát oprášil v Alfredu ve dvoře režisér Jan Mocek. Rozpohybovaný výjev Krajina s bažantem, zajícem a srnkou je v přehlcené současnosti především extrémním fyzickým zážitkem. Píseň Matouše Hekely, jejíž text o vztahu člověka a přírody je jediným slovním doprovodem představení, nemůžu už týden dostat z hlavy, stejně jako malbu Alberta Bierstadta z druhé poloviny 19. století reprodukovanou včetně soustředných prasklin barvy na plátně, protože času na to si obraz důkladně prohlédnout dostalo publikum vrchovatě. Ale nevdá mi to. A nezáčastněné přenášení kamenů zleva doprava a zprava doleva jako metafora našeho slavného „boje“ s klimatickou změnou? Celý kus je vlastně učebnicovou ilustrací fetišizace přírody a naší apatie ve vztahu k ní, naší neschopnosti přistoupit k činu. Teď už jde stejně tak maximálně zabořit hlavu do kamení, chvíli pozorovat, jak se jezero napouští z kohoutku kanystru, jak ohýnek z pevného podpalovače osvětluje tváře a jak umělé trávy za polystyrenovým kamenem vypadají v dýmu mlhostroje skoro jako opravdové. „Miluji společnost tak moc, že ji musím nechat za sebou.“ Říká kdo? Příroda? Když se – zpomalení tempem představení – ocitneme na ulici, za mnou se tváří v tvář každodennosti velkoměstské katastrofy ozve: „Mám pocit, že nemá smysl ani hýbat nohama.“ Přesto se ale všichni po chvíli rozběhneme za svými každodenními úkoly. **Martin Zajíček**



The Vampires of Dartmoore Dracula's Music Cabinet

LP, Finders Keepers Records 2022

„Sranda musí bejt, i kdyby na chleba nebylo,“ běží mi hlavou známé pořekadlo, když poslouchám desku Dracula's Music Cabinet. Originální varianta této legrace, LP vydané na značce Metronome v roce 1969, se prodává průměrně za dvě stě eur. Reedice z roku 2009 a letošní reedice reedice přispěly k tomu, že je dnes dílo německých skladatelů Heriberta Thuseka a Horsta Ackermanna výrazně přístupnější. Kolekce melodií k fiktivním filmům – s názvy jako Crime and Horror, Eine Handvoll Nitro, Dr. Caligaris Gruselkabinett nebo Mord im Ohio Express – překypuje popkulturními odkazy a současně posluchače ponouká k recepci s mnohaúrovňovým nadhledem. Otázka je, jestli label Finders Keepers, specializující se na vydávání zapomenutých nahrávek, podněcuje, nebo naopak tlumí sběratelské vášně. Nejspíš obojí zároveň: u dogmatických sběratelů mohou reedice ještě zesílit touhu vlastnit původní nosiče; mnozí milovníci a milovnice hudebních obskurit zase ocení nejen levnější a dostupnější produkty, ale i to, že si díky Finders Keepers mohou nahrávky poslechnout online. Mně samotnému je tato vydavatelská strategie sympatická – honba za sběratelskými raritami je finančně i časově náročná, a proto si radši počkám. Tak jako homosexuální vampýr při pronásledování ústředního hrdiny Polaňského komedie Ples upírů (1967), jíž se Vampires of Dartmoore nepochybně inspirovali: když prchající Alfred vběhl na ochoz atria, upír se zastavil a setrval na místě, dokud mu protagonista neustále otáčející hlavu dozadu nepřiběhl po ochozu přímo pod čelist. **Jan Klamm**

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDA 2022

Zatopte svým blízkým Ádvojkou!

Darujte svým blízkým pod stromeček poukaz na 26 čísel A2 kulturního čtrnáctideníku, ať mají po celý rok čím zatápnout pod kotlem svého kulturního kapitálu a kritického myšlení. Součástí předplatného je přístup do elektronického archivu A2 a jako dárek vám pošleme knihu od některého ze sprátelených nakladatelství.

Pokud byste chtěli obdarovat také Ádvojkou, podpořte nás ročním férovým předplatným, které zahrnuje všechny náklady spojené s výrobou jednoho výtisku A2. Bez věrných čtenářů a čtenářek se neobejdeme!

**Roční předplatné – 999 Kč
Roční férové předplatné – 1765 Kč**

Objednávejte na adrese distribuce@advojka.cz. Více informací i seznam knih, které můžete získat, najdete na www.advojka.cz v sekci předplatné.

eskalátor

Vánoce a pošta – to vždycky patřilo k sobě. I když pohlednice s motivy smrkových větvíček, perníčků a svíček už vyšly z módy, nostalgické, která po nich zůstala, pořád působí. Je sice hezké, když se písma tvoří logo Googlu dočasně změni v barevná světýlka, ale k obrázku postilioná dujícího do poštovské trubky uprostřed zasněžené návsi to má pořád daleko. Ostatně přesvědčte se sami. Stačí zajít na poštu a podívat se na obal soupravy k lití olova od firmy Betlemia za 169 korun: pošťák troubí a děti se sbíhají pro nadílku. Vedle je papírový betlém v ladovském stylu, nálepky do koupelny, omalovánky, magické fixky a barvy na obličej, o něco níž bestseller Kateřiny Tučkové, model historického vozu Škoda 706 RO, voskovi andělíci a balónky. A všude kolem stovky dalších překvapení – jako v tombole. Jenom ty vánoční pohledy nikde nevidím. Místnost je malá a věcí na prodej je tu tolik, že zabírají celou plochu skleněných přepážek i vitrín na protější zdi. Pobočka se nachází na sídlišti z konce šedesátých let, přes poledne má pauzu, a když sem přijdete po jedné, uvnitř jsou jenom důchodkyně. Pracovnice působí vyčerpaně, ale zřejmě nemají na výběr: žerem i domlouvou se každou z nich pokusí přimět k nákupu některého z mnoha stíracích losů. Kromě Rentiéra, Pokladu, Černé perly,

Zlaté šupiny a Čokoládového snu – losu s vůní čokolády – jsou tu i sváteční edice nazvané Adventní kalendář, Vánoční přání nebo Šťastný a veselý. Zatímco se stařenka přede mnou nechává dlouze přemlouvat k hazardu, zírám na Karla Gotta s kominickou štětkou pod paží, jak se usmívá z obálky Životopisného kalendáře pro štěstí. Sám mám ale smůlu. Jen co se dostanu na řadu, systém zamrzne. Paní rezignovaně kliká gelovými nehty a stres zajídá hrstí brambůrek. Že by nedávno ohlášený záměr České pošty nabízet na pobočkách nově i občerstvení – „sušenky, bonbony a podobné“ – měl přece jen něco do sebe? Ale možná by bylo jednodušší vzít to za druhý konec a přesunout Czech Point do večerky naproti.

B. Shake jr.

Když senátorka Adéla Šípová před pár měsíci napsala na twitteru, že v ranním autobusu z Kladenska do Prahy jedou skoro samé ženy, zatímco o veřejné dopravě rozhodují především muži, dočkala se hlavně posměchu – kdo to kdy slyšel, že by veřejná doprava měla kromě ekologického i „genderový rozměr“? Ostatně naprostou většinu českého twitteru tvoří také muži. Veřejnou dopravu přitom skutečně využívají převážně ženy, ta oproti mužům hůř placená část společnosti. Pojďme se tedy podívat, jaká rozhodnutí v poslední době muži přijali. Už na jaře vláda dokázala obratem zlevnit benzín, veřejná doprava se naopak podpory nedočkala. Jednou z priorit

ministra dopravy Martina Kupky bylo snížení slev na jízdném pro studenty a důchodce – ve skutečnosti ovšem v první řadě pro studentky a důchodkyně, protože v obou skupinách opět převažují ženy. Ano, „babišovské“ slevy mohly být nekonceptní – ale jaká koncepce stojí za vládním plánem na další demontáž slev, navíc během současné inflace? Možná by se tedy cestujícím dalo ulevit aspoň nezvyšováním jízdného. Místo toho ale v prosinci zdrazují jak železniční dopravci, tak „jednotné jízdenky“ se státním tarifem, a to o 15 procent. A zatímco Německo chystá od jara měsíční jízdenku za 49 eur, u nás se dočkáme síťové jízdenky za 868 korun – ovšem na jediný den, takže se vyplatí jen někomu, kdo zrovna jede na otočku přes celou republiku a zpět. Většina velkých měst mezitím zdrazuje MHD a kdoví, jak s novou magistrátní koalicí dopadne levná roční jízdenka v Praze. Ve Středočeském kraji zase prosadil zvýšení jízdného radní Petr Borecký, na nejkratších trasách dokonce o víc než třetinu. Cesta mezi dvěma sousedními vesnicemi tak už i jednoho člověka vyjde levněji autem. A jakkoli je to k nevíře, auty jezdí zase spíš muži...

M. Špína

Sterilní podzemní chodbu osvětluje ostré světlo poblíkávajících zářivek a zvuk mých kroků se odráží od chladných stěn. Konečně spatřím výtah, ten mě ale vyveze jen do takřka totožné chodby, kde náhle potkávám jiného chodce s podobně nervózním pohledem,

jakým se určitě dívám i já. Další výtah a nejistota, které tlačítko zmáčknout – do kolikátého patra vlastně jedu? Konečně se ocitám na zemském povrchu. Jsem na povědomém místě u velké křižovatky, kterou jsem přecházela snad tisíckrát, tentokrát ale stojím v zapadlé boční uličce, do níž mě nikdy nenapadlo zavítat. Jako kdyby se moje město najednou ocitlo v paralelním vesmíru – je zdánlivě stejné, ale vidím je z nové, neznámé perspektivy. Je to vlastně vzrušující a dost mě to baví, vždyť konečně zažívám dobrodružství v tajemných velkoměstských zákoutích, o kterém jsem snila celé dětství na nudném maloměstě! Musím si tak pokaždé rychle připomenout, že takhle by to přece vypadat nemělo – matka s kočárkem, člověk na vozičku nebo kdokoli, kdo zrovna potřebuje bezbariérový vstup do metra, by neměl být vyobcován kamsi daleko, mimo oči a trasy běžných pražských cestujících. V přívětivém městě pro všechny by se doprava, a podoba veřejného prostoru vůbec, snad měla přizpůsobovat nejzranitelnějším členům společnosti, a ne naopak. I tady totiž platí, že kvalita společnosti se pozná podle toho, jak se chová ke svým „nejslabším“ článkům. Ani v tomto případě na tom nejsme v Česku zrovna valně. Já si během těch pár zbývajících měsíců s kočárkem liminální prostory ještě s radostí užiju, ale dalším generacím bych přece jen přála, aby na dobrodružné výpravy vyrážely dobrovolně a s radostí, a nikoli z nutnosti.

A. Medková