

A2

NEW WEIRD

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

22. 6. 2016 ROČNÍK XII

ADVOJKA.CZ

CENA 39 Kč

13

**Ondřej Slačálek o Havlově Moci bezmocných
rozhovor s Jeffem VanderMeerem
animovaná popstar Hacune Miku
náhradní mateřství
nový román Klause Modicka**

**LETNÍ
LITERÁRNÍ
PŘÍLOHA**

13>
Ilustrace Martin Kubát, 2016
ISSN 1803-6635
9 771803 663006



Absence noci

PETR FISCHER

Noc má zvláštní přitažlivost. Je tajemná a nevyzpytatelná. Najdeme v ní hloubku, ale i jistou plochost. Z hegelovské *noci světa* vystupuje naše subjektivita, aby se k ní jako k *daimoni*u neustále vracela a jednou se do ní opět naplno zanořila a splynula s kontinuitou bytí, s mnohostí univerza. Snad i pro tuto mnohovrstevnatou magickou moc noci se v posledních letech do noci vydáváme za kulturou, kterou během dne zřejmě nejsme schopni tolik vnímat. Noc se stává specifickým marketingovým tahákem kdečeho: máme Noc literatury, Noc kostelů, Noc muzeí, Noc divadel a nejnověji i Noc filozofie.

Umění, ale už i filozofie, zdá se, potřebují ozvláštnění noci, abychom je vůbec začali naplno vnímat. Jinakost atmosféry, zvláštnost okamžiku tmění, noční sedočerné příkrývky, která dává nové odlesky, nové vidění, ale i zatmívání věcí. Den už nestačí k tomu, abychom se k umění či k filozofii dostali, protože je příliš všední, příliš se v něm všechno navzájem podobá: všude texty a obrazy, obrazy a texty, v mnohosti stejnost, jeden jako druhý. Potřebujeme vytržení na povel, abychom si uvědomili, že něco jako umění se nás dotýká, že něco jako filozofie k nám promlouvá, ba co víc, přímo námi hýbe? Není taková potřeba vymanit se z každodennosti do noci něčím perverzní, když přece hned vzápětí na mnoho stovek hodin zase splyneme s všedností dne, kde nic jiného než Den nevnímáme? Není utíkání do noci, nota bene marketingově rámované, jen náhražkou skutečné životní temnoty, onoho démonického, o němž píše v *Kacířských esejích* Jan Patočka a které básnicky probádali Mácha nebo Poe, náhražkou, kterou už nejsme schopni vnímat jinak než jako simulovanou výjimečnou Noc?

Každá Noc – literatury, kostelů, divadel, muzeí, filozofie – se snaží vytvořit umělou situaci setkávání s uměním a filozofií. Simuluje jiné setkání s něčím, s čím se buď běžně vůbec nesetkáváme, nebo s čím se setkat bojíme. I Noc filozofie měla za úkol především dostat filozofy do veřejného prostoru v otevřenějších situacích než obvykle, zkrátka tak, aby s nimi lidé mohli



Kresba Silvie Vavřinová

přímo mluvit, případně se účastnit diskuse. Je to tak neobvyklé? Přesněji řečeno: není něco divného na tom, že to jako neobvyklé a mimořádné vnímáme?

Podobně se očekává, že během noci se tajemství nebudou vrstvit, nýbrž odhalovat. Že se zkrátka s uměním a filozofií setkáme hlouběji a srozumitelněji. I sami pořadatelé Noci filozofie jako jednu z motivací k pořádání své extraordinární akce uvedli větší srozumitelnost filozofie pro veřejnost. Filozofii nerozumíme, a tak si prostě vyrazíme do noci, abychom konečně nějak porozuměli.

Celá marketingová strategie pořádání Nocí všeho druhu je pomýlená v tom, že se proměnou vnějšího rámce snaží změnit ten vnitřní. Změní-li se vnější fasáda do sebe zadumaných filozofických fakult v živou nástěnku mluvících a diskutujících filozofů-bavičů, může se zřejmě něco pohnout i v nás. A když se v Muzejní noci podíváme i do depozitáře, hned budeme mít k uchovávání archivních materiálů a vůbec všech stop dějin a Dějin jako takových jiný vztah.

Obecně by tedy mělo platit: pokud ten, s kým se máme setkat, ale z odporu k jeho denní prezentaci, k samotnému dni či každodennosti vůbec nesetkáváme, dostatečně vtipně promění svůj vnějšek, jsme nejenom ochotni se s ním potkat, ale dokonce takové setkávání pod tlakem reklamy i zkušenosti vyhledáváme.

Umělecký statek či filozofická myšlenka, filozofická disputace či hádka, potřebují v této době vlídný převlek, abychom je byli schopni vnímat. A protože proud všelijakých Nocí zdá se být skoro nekonečný, z mimořádné situace se znovu stává všednost, ovšem s tím rozdílem, že podobně vtipnou, zábavnou, okouzlující, magickou noční prezentaci umění a filozofie očekáváme vždy, i během dne. Neustále. Jinak už nechceme rozumět. Ozvláštněné a jiné se stává stejným – podobně jako když dostatečně dlouho vidíme sérii reklam, které mají nakonec stejnou estetiku, kód, interpretaci. Kierkegaardova vize nivelizované společnosti...

Noc filozofie – ale i marketingová Noc čehokoli *in principio* – je tak ze všeho nejvíce důkazem neochoty rozumět. Neochoty vyjít ze sebe, *překládat pro sebe jiné*, ale zároveň *přeložit sebe k jinému*, protože zdánlivá mimořádnost „noční situace“ se stává nivelizovanou stejností společnosti zábavy a potěšení. Jsme ochotni přijmout umění i filozofii, ale stále častěji jen jako zábavnou, adrenalinovou vložku denního života. A protože tak bereme celý život, nezbyvá pro skutečnou Noc a její tajemství žádné místo.

V nadbytku Nocí (ale i obrazů, slasti, textů atd.) se největším problémem veřejného diskursu paradoxně stává absence noci. Absence démonična, kterým se necháváme okouzlit a nést, ačkoli víme, že je nebezpečné a že mu úplně nerozumíme. Umožňuje nám ale přenést se jinam, než kde pevně stojíme, do míst, kde můžeme zažít otřes inspirace. Ostatně do „noci světa“ se ani jinak nevstupuje, buď v ní najdeme novou tvůrčí sílu, nebo v ní zemřeme. V těch našich Nocích plných kultury máme k zanikání možná mnohem blíž, než se nám může z rozjásaných a šťastných tváří účastníků zdát.

Autor je komentátor Hospodářských novin.

editorial

Sci-fi, fantastika, horor, surreálné postupy či prvky magického realismu. To vše může být znakem žánru New Weird, který do původně rigidních pravidel sci-fi a fantastiky přináší dosud nevídanou lehkost, s níž lze jednotlivé způsoby psaní kombinovat, a narušovat tak žánrové rámce. „Některí spisovatelé fantasy jsou zasmušilí realisté, kteří prostě přidávají do svých děl draky,“ tvrdí americký spisovatel a editor Jeff VanderMeer. Ten si na prostupném žánru New Weird cení mimo jiné toho, že je schopen „zkoumat realitu a objevovat nadpřirozený a záračný svět, který ale často existuje mimo vědu a náboženství“. Britský spisovatel China Miéville sice vytváří fantastické fikční světy, zároveň se v nich ale úzce vztahuje k politickému uspořádání současného světa a glosuje ho z radikálně levicových pozic. K Miévilleovu profilu připojujeme krátký esej o jeho vztahu ke sci-fi a socialisticky smýšlejícím mimozemšťanům. Ačkoli by se s bytostmi z jiných světů setkal rád, nechtěl by, aby to bylo nyní, „protože být předveden před vyšší formu života, zatímco se svět zmítá v odporném, potupném chaosu kapitalismu, by bylo prostě příliš trapné“. Z letní literární přílohy, kterou sestavil editor Martin Šust, je zřejmé, že příběhy weird fiction se nemusí nutně odehrávat v pokřivené realitě či v paralelních realitách – k tomu, aby se podivno vylouplo na povrch, stačí historky o kartografech mapujících Antarktidu nebo sled náhod a karmických událostí na thajském venkově.

Karel Kouba

z obsahu

- 4 Jakub Deml na cestě za bezprostředností. První tři svazky autorových Sebraných spisů / Matouš Jaluška
- 6 Jazyk fantastiky, politika jazyka. Permanentní literární revoluce Chiny Miévillea / Matouš Hrdina
- 8 Nad Rilkovými dopisy jsem se smál. S Klausem Modickem o jeho posledním románu / Tomáš Dimter
- 12 Kutilský stroj. Hardcore Henry – akce v první osobě / Antonín Tesař
- 15 Dotek budoucnosti. Virtuální popstar Hacune Miku / Karel Veselý
- 20 Bořit kategorie, rušit meze. S Jeffem VanderMeerem o realismu, fantastice a ekologii / Antonín Tesař
- 26 Pravda není negací lži. Poznámky k Moci bezmocných Václava Havla / Ondřej Slačálek
- 30 Je prales jen dřevo? K čemu vůbec potřebujeme divočinu / Jiří Malík

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE ČTVRTEK
7. ČERVENCE 2016

Darek Foks

UTRPENÍ A EXTÁZĚ

Skličení obrovským zájmem,
s jakým se ve Spojených státech a Kanadě
setkává haiku („Literatura na světě“,
1991, č. 1, s. 210–273), přemýšlím,
jestli je ještě něco, co mě může
tak strašně skličít. Musím přiznat,

že neexistuje nic více skličujícího
než obrovský zájem,
s jakým se ve Spojených státech a Kanadě
setkává haiku („Literatura na světě“,
1991, č. 1, s. 210–273). Naštěstí
máš dneska hodinu náboženství,

ze které se uliješ. Ulej se
a pojd sem ke mně, protože jsem skličení
obrovským zájmem,
s jakým se ve Spojených státech a Kanadě
setkává haiku („Literatura na světě“,
1991, č. 1, s. 210–273). Řekni mi,

že mě miluješ nebo něco v tom smyslu,
protože jsem se vzdal cigaret,
abych se cítil špatně,
až uslyším o obrovském zájmu,
s jakým se ve Spojených státech a Kanadě
setkává haiku („Literatura na světě“,

1991, č. 1, cena 9 000 zř). Vezmi cigarety,
jestli mě miluješ, protože jsem skličení
obrovským zájmem, s jakým se v Polsku
setkává obrovský zájem,
s jakým se ve Spojených státech a Kanadě
setkává haiku („Literatura na světě“,

1991, č. 1, náklad 15 000 ks).

Báseň v překladu Jana Fabera vybral Petr
Borkovec

V labyrintech ornamentu

Román, při němž líp utíká čas



Heinrich Vogeler: Letní večer (Koncert), 1905

Román Klausa Modicka *Koncert bez básníka* vypráví o vzniku jednoho z nejslavnějších obrazů německé secese. Oceňovaného německého spisovatele nezajímá ani tak to, co je na obrazu přítomné, ale co chybí. Příběh prázdného místa, na něž měl usednout mezi dvě milované ženy R. M. Rilke, se proměňuje v básnivý esej o síle i selhávání umění.

BLANKA ČINÁTLOVÁ

Klaus Modick (nar. 1951) během návštěvy pražského Světa knihy řekl, že může psát jen o tom, co mu rozbuší srdce. A přitom prozradil, že na námět svého nejnovějšího a jediného do češtiny přeloženého románu *Koncert bez básníka* (Konzert ohne Dichter, 2015; česky 2016), přišel při vyplňování daňového přiznání. Je to jen jeden z mnoha zdánlivých paradoxů tohoto románu. To, co začalo zjišťováním původu secesního domu Modickových prarodičů (v případě, že by dohledal, že zděděná nemovitost je na seznamu kulturních památek, mohl by být osvobozen od daně), pokračovalo fascinací známým secesním obrazem a vedlo k románovému ornamentu, v němž se pátrání po příčině prázdného místa na tomto slavném plátně proplétá s korekturou Rilkeova sebestředného eseje o umělecké skupině Worpswede, elegii za jedním přátelstvím a mnoha láskami či s otázkami po povaze a smyslu umělecké tvorby.

Et in Arcadia ego

Umělecká kolonie Worpswede, pojmenovaná podle stejnojmenného městečka nedaleko Brém, byla založena roku 1889. Krajina vřesovišť a bažin inspirovala řadu secesních, impresionistických a expresionistických děl. Mezi umělce, kteří se tu usadili, patřil i Heinrich Vogeler. Malíř, grafik, architekt, designér a spisovatel, jenž se stane duchem skupiny, projde neuvěřitelnou proměnou ze středostavovského pohádkového rytíře, kouzelníka secesních linií v anarchistu a socialistu. Nejříve promění slavný Březový dům, výsledek secesního Gesamtkunstwerku (sám navrhl jeho představbu, kompletní vybavení, včetně šatů pro manželku), ve školu práce, na začátku třicátých let pak odjede do sovětského Ruska, aby se jako autor avantgardních propagandistických montáží dal do služeb revoluce a dokumentoval zrod nového člověka.

Román zastihuje Vogelera během tří červnových dnů roku 1905. V této době je absolutní hvězdou worpswedské komunity. Má řadu mecenášů, navrhuje a realizuje radniční sítě i nádražní budovy, pracuje na knižních ilustracích i velkých plátnech. A právě si jede převzít Zlatou medaili za umění a vědu, kterou dostane za celoživotní dílo, jehož ztělesnění pro všechny jeho obdivovatele představuje po pěti letech dokončený obraz *Koncert (Letní večer)*. Má zachycovat jeden z worpswedských podvečerních koncertů, pokouší se

zaznamenat jedinečnost okamžiku; do plátna, barev a tahů štětce zafixovat hudbu i náladu vytržení z každodenní banality. V předzahradě Březového domu se v jemných liniích delikátní architektury, růžových keřů, pečlivě komponované zahrady setkávají všichni klíčoví malíři a sochaři z komunity. Uprostřed coby strážkyně vchodu stojí Vogelerova tehdejší manželka Martha. Stejně jako barzoj, elegantně složený u jejích nohou v jakémsi transu, v gestu, které z tohoto nokturna činí téměř utopii, naslouchá hře a spolu s ní trojice žen v levé části plátna. Vogeler sám se namaloval jako violista.

Nechť promlouvají šťávy

Klaus Modick se ptá, proč to, co má vypadat jako idyla, působí tak strnule, neživotně, dokonce znudně, a proč je místo mezi malířkou Paulou Modersohn-Beckerovou a sochařkou Clarou Westhoffovou, kde měl původně sedět básník Rainer Maria Rilke, prázdné. Román sice skládá mozaiku intrik, ambicí, osobních i uměleckých křivd, míjení a omylů, žárlivosti, ale Rilkeovo milostné eskamotérství ani rozplétání osobních vztahů všech zúčastněných odpovědi neposkytují. Vyprávění otvírá obraz náhodného setkání Vogelera a Rilke: „Teď je tomu sedm let, podobně jako v pohádce, sedm let, během nichž se až příliš rychle vyhlášené duchovní spříznění vypařilo a zbyla jen toporná zdvořilost. A tohoto letního rána tedy stojí proti sobě, jeden v kolébajícím se člunu, avšak úspěšný, zatímco druhý na pevném břehu, ale věčně bez peněz. Usmívají se na sebe a oba vědí, že jejich protějšek neříká pravdu nebo něco zamlčuje a že toto mlčení znamená zlato.“ Na člunu se kolébající Vogeler, jehož perspektivu Modick konstruuje, si velmi dobře uvědomuje vratkost své existence. S blížícím se oceněním mu téměř s jistotou dochází, „že nestvořil prázdný ostrov harmonie a krásy, nýbrž živými i jinými ploty, zídkami a březovým mřížovým obehnané vězení“. Vlastní umění se mu jeví ploché a jalové, ví, že prodává vzdušné zámky a honosné cetky, že éterická a zasněná múza namalovaná na obraze ve skutečnosti „zeselkovatěla“ třetím těhotenstvím. Ve vzpomínkách se vrací do uplynulých sedmi let, aby pochopil, jak a proč se pohádka proměnila ve frašku a kam se vytratilo jedno přátelství.

Modick staví zdánlivě do protikladu dva tvůrčí typy. Dokonalého a úspěšného řemeslníka

Vogelera a Rilke, nedoceněného génia hledajícího hlubinu, pro něhož má tvorba sakrální význam a který se živí zeleninou, aby byl blíže prostému životu, a vyhýbá se vínu, aby „promlouvaly a šuměly jen jeho šťávy“. Jeden si myslí, že opravdový umělec najde dostatek látky pro celý svůj život do pěti mil od svého domu, druhý si okázale pěstuje své bezdomovectví. Masku nosí však oba – Vogeler hraje „biedermeierskou maškarádu“, Rilke si pěstuje „snobské umělecké šlechtictví“, kostým kulaka z čítanky, a jak ironicky poznamenává Vogeler, „vyrážel by ze sebe rýmy i na latríně a popisoval by jimi papír, který by tam našel, básně tékající mezi kýčem a hloubkou“. Setkávají se snad nakonec v kýči oba? V čem spočívá síla a pravda umění a může vůbec umění sdělit cokoli trvalého nebo alespoň autentického?

Mezera v ornamentu

Způsob, jakým tento příběh Modick vypráví, připomíná práci grafika – větý fungují jako arabesky a ornamenty, a to nejen při popisu tapiserií. Zde je třeba vyzdvihnout práci překladatele Tomáše Dimtera, kterému se podařilo vytvořit a udržet skutečně filigránský křehký jazyk. Tušíme svit lamp, odstíny barev, slyšíme zvuky kameninového nádobí, cítíme vůni volských ok, smažících se na pánvi namalované na Paulině zátiší, rašelinový dým, parfémy, pach kožešin, které se dotýkají nahých ramen, koketní přetvářku i zajímavé křivdy. Do impresionistického líčení krajiny najednou ve vší trapnosti močí Rilke, aniž atmosféra jednoho ruší druhé. Díky překladu můžeme zcela rozumět následující charakteristice: „V tomto jazyce muselo být, podobně jako ve Vogeleryových kresbách, něco bujně ornamentálního, kypivě florálního, oproštěného od otročiny, věčně případného, smysuplného, nebo dokonce veskrze užitečného.“ Sám Vogeler mluví o šlahounech a rostlinných ornamentech sebe samého, o tom, že bloudí „v labyrintech ornamentu, kde nebylo místo pro přestávky nebo mezery – a z pouhého nadbytku nikde žádný východ“.

Při vší fascinaci se však nejedná o apoteózu secese či vzkříšení Loosem kriminalizovaného ornamentu. Vogelerovi se totiž podaří z labyrintu vymotat. Ve chvílích, kdy si uvědomuje, že oceněný obraz je jeho uměleckým i osobním krachem, neboť neukazuje kouzlo, ale smutek z jeho ztráty, se ptá: „Kdy se krása rozpadá v dekoraci a postrkování kulisami, kdy se stává lži? Kdy florální motivy přerostou v houští, tak neproniknutelné, že v něm není možné nalézt cestu? Kdy se romantika venkovských uměleckých kolonií, jako je ta v Barbizonu nebo ve Worpswede, odkryje jako aranžovaná umělost, jako výnosná maškaráda pro finančně zajištěnou veřejnost, která prahne po přirozenosti a pravdě venkovského života, ale sama přebývá ve městech?“

Vogeler vidí, že uprostřed jím stvořeného světa se vine trhlina. A to z něj činí pomyslného vítěze nad geniálním básníkem, jehož básně po přečtení tohoto románu už asi nikdo nebude chtít číst. Zatímco zdědí vážný a do „práce“ ponořený Rilke nerozumí lidem, místnímu nářečí, Vogelerovu neklidu, malířům, o nichž píše (a možná ani vlastním básním, jak kousavě poznamenává vypravěč), a ve společnosti „darmošlapů a anemických, k poetice náchylných hypochondrických žen ovidiálně prospívá“, hledí Vogeler do mezery mezi maskou a tvář. Trhlina v ornamentu je oním prázdným místem, neboť „jakmile dojde na podstatu, nalezne každý jenom sám sebe a toho druhého ztrácí“. Pochopí, že „v podstatě se nedá namalovat nic, co je skutečné“ a že „umění se dělá, protože chce být člověk milován, je to zábava a líp utíká čas“.

Klaus Modick: *Koncert bez básníka*. Přeložil Tomáš Dimter. Host, Brno 2016, 240 stran.

Jakub Deml na cestě za bezprostředností

Vydávání sebraných spisů Jakuba Demla pod vedením Martina C. Putny zahájilo nakladatelství Academia roku 2013 – tempem jednoho svazku ročně. Co nám o svérázném katolickém autorovi prozrazují první tři díly? A nakolik bude jeho obraz napříště poznamenán Putnovou editorskou metodou?

MATOUŠ JALUŠKA

Demlovy předválečné *Prvotiny*, *Mystické překlady* a *Moji přátelé a smrt* neboli *Texty prvního expresionismu* z druhé dekády 20. století jsou seřazeny podle svůdně jednoduché zásady hlavního editora Martina C. Putny, tedy podle chronologické posloupnosti, a navíc jsou seskupeny do určitých „hnízd“. Putna předvádí čtenářům Demla již vydaného (ineditní texty mají tvořit hlavní náplň posledního svazku, a vyjdou tedy někdy za deset let). Deml tu zveřejňuje sám sebe a tváří se přitom, jako kdyby se odhaloval bez závoje a bez cenzury; sděluje čtenářům své lidské i spisovatelské problémy, opakovaně je klade na stůl a obrací k nim pozornost. Putna na různých místech připomíná, že právě této aktuálně působící autorské masce vděčí Demlovo dílo za vlny čtenářského zájmu v šedesátých a devadesátých letech.

Papežský klíč

Stále nové odpovědi na otázku „Jak psát sebe, abych to byl pořád já?“ vnášejí do *Sebraných spisů* dynamiku. Po prvním svazku *Prvotin*, ve kterých se Demlův „samopisný“ projekt dosud rodí, přicházejí na řadu mnohem sebevědomější překlady. Ty mohou ukázat, s kým Deml jakožto literát vstupuje

do dialogu, kým si dodává autoritu. Zřetelnost a směr tohoto vyprávění ovšem i v Putnově „vanilkové“ edici silně ovlivňují některé, na první pohled nenápadné editorské volby. K takovým patří i rozhodnutí neřadit texty v rámci jednotlivých svazků přísně chronologicky, ale postavit do popředí knižně vydané texty a ty časopisecké shromáždit do „epilegomen“ v závěru každého dílu. Jen díky tomu se totiž v čele *Mystických překladů* namísto všedního převodu několika básní polského parnasisty Zenona Przesmyckého (vydáno 1902) ocitají velmi výrazná *Ustanovení Svatého stolce* (1910) na podporu každodenního přijímání svátosti oltářní. Zrovna tento text, připravený v době Demlova staroříšského působení a ve spolupráci s Antonínem Střížem, je přitom co do jistoty spojení s vydávaným autorem sporný. Editori v poznámce uvádějí, že se stoprocentním Demlovým podílem na překladu lze počítat jen u jednoho textu ze šesti.

Z hlediska čtenáře (novopečeného demlisty) se nicméně *Ustanovení* nacházejí na tom pravém, totiž předním místě. Problém nároku věřících na co nejčastější požívání Kristova těla, a to dokonce bez nutnosti zpovědi, se totiž v prvním triptychu Demlových spisů neustále vrací, a to na různých úrovních zobecnění. Příklad takového gesta nalézáme hned na začátku *Mých přátel a smrti*, v závěru prózy *V Zabalkalí*, ve které Deml poprvé vypráví příběh, k němuž se pak bude mnohokrát vracet – příběh své rodiny a faráře zloducha.

Ostentativní autenticita

V Zabalkalí otevírá třetí svazek *Spisů* a sledujeme v něm, jak Deml postupně činí ze sebe sama své nosné téma. Zdá se, že by se rád ukrýval za cizí tváří, ale není mu to přáno: šifrování kroniky vlastního rodu do podoby rukopisu nalezeného kdesi na ruském Dálném východě se hned od počátku rozpadá. Z masky leze koudel a vykukuje zpod ní autor sám. Mohl by šibalsky pomrkvát, on ale spíš nadává na nejrůznější síly, které se stavějí mezi něj a bližní – těmi myslí čtenáře a abonenty svých textů, Krista ze zmíněných papežských výnosů, ale také všechny ty podivné entity, které ve třetím svazku

defilují: polní kvítí, hvězdy, smrt, tajemné zasvěcenice a proroky.

Deml chce komunikovat (neboli tvořit *communio*, svaté obecenství) co nejčastěji. Rád by se každému zpovídal a dosahoval tak smíření, i těla různých tvorů by jaksi chtěl užívat a požívat (anebo alespoň ukazovat to své). Zcela v souladu s vůlí papežů k tomu odmítá přibírat prostředníky, neboť jeho svědomí je čisté. A kdyby nebylo, rád na sebe všechno poví. Tato sebevýpověď dosáhne vrcholu v sérii *Šlépějí*, jejichž předejru první tři díly *Sebraných spisů* tvoří. Tam teprve naplno vykveté ostentativní autenticita, jejíž kořeny a růst zde sledujeme. Editorové vyprávění o vyprávění prostřednictvím prosté juxtapozice textů tedy zatím dává smysl, generuje napětí (jakkak asi autor sám se sebou naloží příště?) a nechává vysvětlat děj.

S ohledem na výše uvedené lze snad říct, že samo rozhodnutí M. C. Putny vydat Demla co nejbezprostředněji (stejně jako velmi bezprostřední obhajobu tohoto rozhodnutí) lze číst takřikajíc demlovsky. Výtky vůči Putnově vydavatelské metodě jsou patrně namíště (shrnl je například Dominik Melichar v magazínu *Lógr*), výhody však zřetelně převažují. Čtenář může díky tomuto podniku nalézt dosud porůznu rozeseté položky Demlovy bibliografie pospolu a spojitě a s radostí se do nich začíst. Příběh je tu, jako štafetový kolík přechází od svazku ke svazku a zatím nebyl upuštěn.

Autor je komparatista.

Jakub Deml: Sebrané spisy I–III: Prvotiny; Mystické překlady; Moji přátelé a smrt aneb Texty prvního expresionismu. K vydání připravili Martin C. Putna, Závist Šuman a Jakub Vaníček. Academia, Praha 2013–2015, 912, 792 a 570 stran.

Propsat se k dospělosti

Německý spisovatel a pražský rodák Maxim Biller je v útlé próze Židovský blues věrný svému strohému, sarkastickému stylu. Příběh o hledání a nalézání sebe sama v Německu osmdesátých let se točí okolo dvou centrálních bodů: vědomě zvolené židovské identity a snahy stát se spisovatelem.

EVA MARKOVÁ

Maxim Biller se narodil roku 1960 v Praze žijícím ruským rodičům, kteří se o deset let později rozhodli emigrovat do Německa. Novela *Židovský blues* (2009, česky 2015) je jeho čtvrtou knihou přeloženou do češtiny. Zvolený český název nabízí jeden z možných klíčů k příběhu, který popisuje cestu mladého židovského spisovatele k sobě samému – je to zkrátka posmutnělé vyprávění v ich-formě (podtitul ostatně hlásá, že se jedná o autoportrét). Původní, německý název ovšem navádí k jinému výkladu – kniha se totiž jmenuje *Der gebrauchte Jude*, což Jana Zoubková překládá buď jako „Žid k použití“, anebo „využitý [rozuměj zneužitý] Žid“.

Svět, o němž kniha vypráví, působí velmi autenticky. Tohoto efektu autor dosahuje zasazením příběhu do reálného časoprostoru (především Mnichov, Hamburk a Izrael počátku osmdesátých let). Nezdržuje se popisy míst či charakteristikami postav, umně však využívá obrazotvorné síly detailů a sebereflexivních komentářů, v nichž vypravěč z pozice dospělého muže hodnotí své někdejší chování. V textu se navíc objevuje enormní množství jmen německy píšících Židů – není nutné nechat si jejich neznalost kazit dojem z četby, nicméně schopnost zařadit je na mapu německé kultury čtenářský zážitek

prohlubuje. Pro samotnou konstrukci příběhu má největší význam literární kritik Marcel Reich-Ranicki. Nemůžeme si ověřit, jaký vztah k sobě oba muži ve skutečnosti měli; důležitější je, že si Biller vybírá Reicha-Ranického za svého „náhradního literárního otce“ a své představy o literatuře a židovství konfrontuje s těmi kritikovými – ať už reálnými či domnělými.

Proč jsem Žid?

Charakter ústřední postavy se vyjevuje jednak ve vnitřních monolozích, jednak v dialozích s ostatními postavami, které reprezentují nejrůznější světonázory. Na malé ploše se tak daří konstruovat myšlenkově velmi zahuštěný intelektuální prostor, k jehož centrálním motivům patří židovství, sekundární reflexe holocaustu (respektive jeho dopadu na současnou německou společnost), ale také relativizace domnělých dějinných pravd a hledání vlastní identity v moderní společnosti.

„Jsem Žid, protože nechci být Rus, Čech nebo Němec. Jsem Žid, protože jsem už ve dvaceti vykládal židovské anekdoty, protože se víc bojím nachlazení než války a sex považuju za důležitější než literaturu,“ říká o sobě na začátku knihy Billerovo alter ego – a postupně svůj výrok precizuje. Jde vlastně o klasický bildungsroman, v němž sledujeme útrapy doprovázející hrdinovo dospívání a hledání sebe sama. Když se úplně normální, trochu arogantní, sebestředný a ambiciózní kluk chce stát spisovatelem, není to nic neobvyklého. Ale co když je to mladý Žid žijící v osmdesátých letech v Německu, který navíc pochází z Ruska a německy se naučil pořádně jen kvůli tomu, aby si nemusel připadat jako outsider?

Billerův text ukazuje, že všichni potřebujeme mít ve společnosti nějakou nálepku, přestože příslušnost ke skupině člověka mnohdy umlčuje a automaticky mu přisuzuje určité vlastnosti – identita se tak stává společenským stigmatem. Arogance, nenávisť a sarkasmus tu pak fungují jako ochranný štít, bránící jinak křehkého a vnitřně nejistého hrdinu před světem, který se stejně jako on musí vyrovnávat s dědictvím minulosti. Ostatně tato s nadsledem přiznaná mladická nesmělost a naivita až blbost je jedním z důvodů, proč *Židovský blues* stojí za přečtení.

Třaskavé banality

Vědomě zvolená identita však umožňuje ještě jednu věc: vyslovit nahlas to, o čem se jinak spíš mlčí, ačkoli to občas může vést k nepochopení a následnému překroucení řečeného. Biller navíc platí za enfant terrible německé literatury, takže si může dovolit uvažovat nad tím, zda jsou Němci Hitlerovými oběťmi a jak moc je smíme ještě dnes soudit za šoa – zdánlivě banální otázky totiž mohou v Německu ještě dnes působit jako konverzační rozbušky. Neustále přítomným tématem je také izraelsko-palestinský konflikt a úvahy nad tím, jaké druhy labelingu se v jeho reflexích projevují. „Věděli by beze mě, kdo jsou?“ ptá se spisovatel a soudě podle recenzí z německého tisku jsou kritici spíše rádi, že Biller společnosti tohle zrcadlo nastavuje. Stává se oním „Židem k použití“, skrze nějž je možné nahlédnout svou vlastní identitu.

Židovský blues vyžaduje citlivého čtenáře s drsným smyslem pro humor a odhodláním Billera skutečně číst a chtít mu porozumět. Kratičké kapitoly bez výraznějších dějových zvratů, psané poměrně strohým jazykem a přesycené množstvím jmen, v nichž ukňouraný čtyřiařvacetiletý kluk vypráví o tom, že se sice rozhodl být Židem a spisovatelem, ale že je to složité, mohou snad působit jako terapeutický výron stárnoucího spisovatele, jenž vzpomíná na své mládí. Jsou to však jen spisovatelské mimičky, neboť jak ke konci knihy poznává sám autor, „věty bez souvislosti často vyjeví svůj smysl až mnohem později“. Nenechá-li se čtenář odradit mírně kýčovitým závěrem, může se tímhle příběhem pročitat klidně několikrát.

Autorka je komparatistka.

Maxim Biller: Židovský blues. Přeložila Jana Zoubková. Labyrinth, Praha 2015, 168 stran.



Josef Váchal: Sv. Terezie, 1913

Podivno, které není divné

Antologie finské fantastiky Lesní lišky

Lesy plné podivných lišek a pomstychtivých vlkodlaků, děti mluvící s delfíny, lidé měnící se v motýly a ptáky, neurčitá úzkost z budoucnosti. To jsou věci, které se prohánějí podvědomím autorů současné finské fantastické literatury. Alespoň by se tak mohlo zdát na základě povídkové antologie Lesní lišky.

MATOUŠ HRDINA

Při čtení povídkové antologie *Lesní lišky*, shromažďující autory současné finské literární fantastiky, je třeba si nejprve položit otázku, co to vlastně fantastická literatura je. Vybrané povídky sedmi současných finských autorů mají ilustrovat žánr Finnish Weird, tedy „finského podivna“. Ten byl definován finskou spisovatelkou Johannou Sinisalo a má spočívat především v rozvolnění znaků klasické tvrdé sci-fi či fantasy a posunu ke spekulativním formám nebo magickému realismu. Samotný název této autorské školy pak navozuje asociaci s mnohem známějším žánrem New Weird, jehož typickými představiteli jsou například China Miéville či Jeff VanderMeer. Jejich podivno zosobněné radikálními dekonstrukcemi žánru, hypnotickými fikčními světy a košatými lovecraftovskými děsy ovšem ve Finsku nalezneme jen stěží. Povídky zastoupené v antologii se drží relativně konvenčních rámců fantastické literatury, jaké bychom v Česku našli například v dílech Michala Ajvaze či Jáchyma Topola.

Esoterika, dystopie a hon na lišku

Sama Johanna Sinisalo ve své povídce *Transit* zachycuje tragické setkání opilého zlodějíčka se záhadnou autistickou dívkou, o generaci starší Leena Krohnová zase existenciální meditaci stárnoucí ženy posedlé esoterikou a okultními vědami. Asi nejlepším vystižením oné finské podivnosti je pak titulní povídka *Lesní lišky* od Maarita Verronena, vyprávějící o postupujícím šílenství vesnických outsiderů posedlých lovem bájně černé lišky. S výjimkou klasické dystopické sci-fi v povídce Pasiho Ilmariho Jääskeläinena a folklorní balady Anne Leinonenové jsou všechny zastoupené texty celkem přímočarými metaforami existenciálních úzkostí, samoty a vykořenění, které lze s trochou zjednodušení a stereotypizace spojit s tamními společenskými fenomény a finskou kulturou jako takovou.

Verronenovi lovci utíkají do lesů před nepochopením a nudou malé vesnice, hrdina povídky Jyrkiho Vainonena je zase tajemným motýlem vězněným ve skleněném pokoji v bytě šíleného sběratele. Lidé často nacházejí zrcadlo svého utrpení a zmatení mezi zvířaty, ať už to jsou ptáci, motýli, delfíni či děsivé bytosti narozené v močálech. Jen málokdy však autoři sáhnou až na dřeň hororu

či spekulativní fikce a většinou se drží v mantinelech jednoduchých kafkovských zamyšlení.

Znepokojivé překlady

Lesní lišky jsou zajímavým průřezem finskou fantastikou od začátku devadesátých let 20. století až do současnosti, ale skladbou vybraných povídek se drží velmi uniformního stylového rámce. Znatelnou vadou jinak kvalitních a originálních textů je velmi kolísavá a rozpačitá úroveň překladu, jenž některé povídky stahuje na stylistickou úroveň fanouškovské tvorby. Na vině je pravděpodobně fakt, že antologie vznikla v rámci překladatelského semináře studentů finštiny na UK, a je tudíž nutné ji chápat v pozitivním slova smyslu jako popularizační projekt, iniciovaný nadšenci pro věc. To se jí skutečně

daří a může sloužit mimo jiné i jako podnět pro diskusi o možném českém vydání ucelejších textů zastoupených autorů, které by si čeští čtenáři jistě zasloužili.

Lesní lišky mohou být ale i skvělou inspirací pro hledání paralel mezi finskou a českou fantastikou, kterých bychom ve všech povídkách našli víc než dost. Lišky ostatně obcházejí i šumavské vesnice a k nejasnému posunu od skutečnosti ke snu často dojde v nočních parcích Helsinek i Prahy.

Autor je doktorand na FSV UK.

Lesní lišky a další znepokojivé příběhy.

Přeložili Martina Bendová, Kateřina Janoušková, Anna Jirásková, Laura Kauppinenová, Tomáš Pavelka, Soňa Wojnarová a Eliška Zoubková. Pistorius & Olšanská, Praha 2016, 128 stran.



Titulní povídka od Maarita Verronena vypráví o postupujícím šílenství vesnických outsiderů, posedlých lovem bájně černé lišky. Foto 3Bp.com

literární zápisník

Otroctví jako konec levné práce

ROMAN ROPS-TŮMA

Návrh na legalizaci otroctví v Evropě řeší problematiku překérných výdělků, ekonomickou konkurenceschopnost eurozóny, dává vztahům fungujícím dlouhá léta de facto zakotvení de iure a znamená skutečný konec levné práce. Není pochyb, že přitom představuje revoluci v dosavadním zaostale formálním pojetí lidských práv.

Masivní příliv pracovních sil do Evropy, právně podchycený zatím vágně nebo vůbec, vytváří unikátní situaci, příhodnou pro velký skok kupředu v emancipaci evropské pracovní síly. Podle údajů britské charitativní společnosti Save The Children žije po Evropě nejméně 26 tisíc bezprizorných dětí, které na kontinent přišly v průběhu roku 2015. Čím se ty děti živí? Poctivou prací asi těžko. Podle Mezinárodní organizace práce se na celém světě nachází

v pozici moderních otroků celkem 21 milionů lidí, přičemž jednu třetinu tvoří děti. Takzvané moderní otroctví ročně generuje zisky kolem 150 miliard dolarů (více než 3,5 bilionu korun). Zdůrazněme, že tyto zisky jsou dosud nezdaněné a vinou byrokratické liknavosti v pojetí otroctví též nezdanitelné. Kolik nemocnic, kolik škol by mohlo být postaveno za daně vybrané na dětském otroctví?

Bezprizorné děti jsou nuceně nasazeny v pěstírnách marihuany, zneužívány pro dětskou pornografii či přímo prostituci. Ilegalita takového zacházení zvyšuje pašerákům náklady na utajení, což jsou prostředky, které „svým“ dětem prakticky odtřhují od úst. Stávají se právní úprava otroctví tedy postavení dětských otroků v Evropě objektivně zhoršuje. Jak nás potom mají zaostalé země, do nichž vyvážíme evropské hodnoty, brát vážně? Pro lidi, kteří z těchto zemí utíkají – jak vypovídají pro západní média – mimo jiné „před kulturou sexuálního násilí“, by otroctví postavené na jasné legální základy bylo důležitou transparentní jistotou při rozhodování, jestli riskantní cestu do Evropy vůbec podniknout.

Legalizace otroctví by nepřinesla jen právní status dosud nadivoko zneužívaných dětským běžencům, ale zejména by podchytila široké vrstvy evropských starousedlíků. Pro nezaměstnané a nezaměstnatelné Evropany,

zatím nedůstojně nazývané jako pracující chudoba, by status otroka přinesl mnohá práva. Například jasné vymezení, co si vůči nim ještě může nelegální zaměstnavatel, exekutor či policie dovolit, ale i historicky tradiční stavovské pojmenování. Výzkumy dokazují, že se cítíme podle toho, jak hezky o sobě smýšlíme. Jaké sebevědomí může mít prostý pracující, který není schopen pojmenovat ani vlastní právní subjektivitu, který neví, kým je? Ale otrok – to zní aspoň trochu hrdě.

Jsou to právě pověstní „naši lidé“, na něž jako by se někdy v samé péči o uprchlíky zapomínalo, ale kteří by přitom ze zavedení otroctví těžili ještě více. Otroctví by znamenalo konec nejistoty plynoucí z řetězení pracovních smluv na dobu určitou, konec arogantního „když se ti něco nelíbí, můžeš jít“ a řadě překérně pracujících by přineslo jistý sociální vzestup. Pán za svůj majetek-otroka pochopitelně nese elementární odpovědnost, která se týká nejen kontroly chrupu a celkové základní údržby, ale i výživy a přístřešku.

Vymahatelná odpovědnost za soukromé vlastnictví je evropskou hodnotou, která by transformací pracovního práva v Čechách – ale ještě spíš třeba na severní Moravě – jedine posílila. V podmínkách skutečně funkčního otroctví by Zdeněk Bakala se svými dělníky a nájemníky tak snadno nevyjebal.

Je načase být k sobě upřímní: otroctví je základní lidské právo. Napoprvé může taková myšlenka vypadat odvážně, snad dokonce bláznivě. Ale vypadá pořád bláznivě vedle takových návrhů na rozdávání peněz každému a bez práce – tedy vedle návrhů, s nimiž se již začalo v praxi experimentovat? Otroctví je přitom osvědčené, tradiční, bytostně evropské, a především vychází vstříc moderním podmínkám na trhu práce. Z tribuny klasicky pravice konzervativní strany by takový návrh lidé asi instinktivně odmítli, ale kdyby ho předložila a patřičně vysvětlila některá z moderních západních sociálních demokracií...

Nicméně argumenty pro legalizaci otroctví nejsou jen levicové. Reforma by výrazně zjednodušila byrokracii. De facto by ji zredukovala na vydávání příslušného glejtu, který by se vešel na jeden list formátu A4, a následný servis vlastnicko-klientských práv. Dále by legalizace snížila náklady dosavadních otrokářů na ochranu před zákonem, což by zlevnilo řadu komodit na světových trzích: ropou počínaje a tričky či elektronikou z osvobozených sweatshopů nekonče. A konkurenceschopnost evropských ekonomik například vzhledem k Číně by naopak prudce vzrostla. Humanistickými frázemi jejich ekonomiku neporazíme.

Autor je spisovatel.

Jazyk fantastiky, politika jazyka

Permanentní literární revoluce Chiny Miévillea

Britský spisovatel China Miéville je synonymem současného hnutí New Weird, či obecněji Weird Fiction. Ve svém díle dokazuje, že ohrazení striktními žánrovými mantinely už dnes nedává smysl, a rovněž úspěšně spojuje fantastické konstrukce fikčních světů s radikálně levicovými politickými východisky.

MATOUŠ HRDINA

Do městečka přibíhá vyděšený malý chlapec, který žije s rodiči na samotě na nedalekém kopci. Jeho otec se už delší dobu chová podivně a možná zabil jeho matku. Jenže dětská paměť je útržkovitá a nespolehlivá, okolnosti nejasné. Jen málokdo má jméno a vše se odehrává v neurčitěm stavu mimo konkrétní dobu a místo. Tak začíná nová novela *This Census-Taker* (Sčítání, 2016) od Chiny Miévillea, legendy spekulativního žánru New Weird. A stejně jako v jeho ostatních knihách i z ní už na prvních stranách padne na čtenáře pocit, že ve vyprávěném příběhu je cosi jinak, než by podle očekávání mělo být. Pocit neutuchajícího znepokojení už nezmizí a ani konec nepřináší katarzi, ale jen další otázky.

Sci-fi, surrealismus, brak a socialismus

Miéville má ve svých třiačtyřiceti letech za sebou devět románů, několik krátkých novel, komiksů a povídkových souborů, sbírku nejprestižnějších sci-fi a fantasy cen a kariéru, ke které se mnoho jiných autorů dostane až na sklonku života. I tak ale zůstává trochu záhadnou a kontroverzní postavou, jejíž zásluhy na rozvoji a transformaci fantastické literatury nejsou stále dostatečně doceněny. Možná je to způsobeno i tím, že mainstreamová fantastika se i půlstoletí po vydání *Pána prstenů* jen obtížně vymaňuje ze žánrových klišé, eskapismu a hluboce konzervativního náhledu na svět – současná popularita seriálu *Hra o trůny* a fantasy ság George R. R. Martina je toho ostatně smutným důkazem. To Miéville svůj vpád do světa fantasy už před lety avizoval konstatováním, že Tolkien je vředem na zadku žánru, a od té doby jeho reformátorský zápal jen nabírá na síle. Říká, že nejvýznamnější vliv na jeho tvorbu měl socialismus a sci-fi, a za nejlepší spisovatelskou tradici označuje průsečík surrealismu a brakových rodokapsů. Postupem času se však zcela vymanil ze sféry žánrových definic

a jeho poslední romány neotřelou formou zkoumají, jak tenká může být hranice mezi žánrovou a „klasickou“ literaturou.

Miéville v románové prvotině *Král krysa* (1998, česky 2006) a následné trilogii z fikčního světa Bas-Lag, již tvoří *Nádraží Perdido* (2000, česky 2003), *Jizva* (2002, česky 2004) a *Železná rada* (2004, česky 2005), rozvinul svůj typický originální mix sci-fi, steampunku a fantasy, hypnotickou a makabrozní imaginační tématy, která si bere za vlastní jakožto bývalý akademik a radikální levicový politik – dynamiku rasové diskriminace a xenofobie, třídní kořeny fašismu, toxický charakter kulturních stereotypů i možnost znovunalezení lepšího člověka prostřednictvím introspekce vlastního vědomí. Své subverzivní ideje však čtenáři nepodsouvá ve formě orwellovských bajek, nýbrž jako přísně logické a přirozené následky fungování jeho fikčních světů a jednání jejich obyvatel.

Reálnější než realita

Je zvláštní, jak rozporuplné reakce vyvolaly u čtenářů romány *Město a Město* (2009, česky 2009) a *Ambasadov* (2011, česky 2012). Možná je to tím, že jejich žánrové fasády noirové detektivky a tvrdé sci-fi za sebou ukrývají brilantní polemiku s tím, co lze vlastně označit za klasickou literaturu, a v neposlední řadě mohou fungovat i jako netradiční učebnice sociální antropologie a mezinárodního práva – oborů, které Miéville-akademik dokázal skvěle využít jako Miéville-spisovatel. V nejistě východoevropských realitách *Města a Města* se zasmušilý detektiv snaží vyřešit vraždu, která nabourala odvěký řád dvou měst existujících v totožném geografickém prostoru. Jejich domy i obyvatelé stojí a žijí vedle sebe, ale pevně dbají na kafkovská pravidla své společnosti a za žádnou cenu nesmějí existenci svého protějšku připustit, nebo se s ním dokonce dostat do kontaktu. V *Ambasadově*

se zase skupinka lidských kolonistů zapadlé planety snaží o soužití a komunikaci s mimozemšťany, kteří nechápou sémantický rozdíl mezi slovem a označovanou věcí, a nedokážou proto lhát. Paralely se sociálními rozdíly, kolonialismem a kulturními střety našeho světa jsou nabílední, ale Miéville je dokáže do děje вплést tak, že je chápeme jako naprostou samozřejmost. Takzvaná klasická literatura (fiction) má stejné žánrové limity a klišé jako literatura „žánrová“, komentuje svůj konceptuální přístup, a s výsměchem se tak osvobozuje od jakýchkoli očekávání, která by čtenáři ve vztahu ke sci-fi a fantasy mohli mít. Jen skrze přiznání všech existujících stereotypů a mantinelů lze opětovně dosáhnout skutečného realismu a reflexe současného světa.

Krátký rozsah nejnovější novely *This Census-Taker* Miévilleovi umožňuje ještě zjednodušit a zpřehlednit principy nastíněné v předchozích románech. Příběh chlapce sbírajícího síly k útěku od záhadného a postupně stále pomatenějšího otce lze číst přímočaře jako melancholickou fantasy povídku, ale i jako metaforu obtížného dospívání či zamyšlení nad výrazovými možnostmi dětského jazyka a myslí. Fantastické prvky jsou v ní už zastoupeny jen symbolicky a některé pasáže se spíše blíží syrovým westernům Cormaka McCarthyho. Miéville ani na okamžik neopouští nastavenou logiku, a čtenář tak nikdy nedospěje k prozření a jistotě o tom, co vlastně zachycené události znamenaly, jak důvěryhodná je titulní postava a s jakým záměrem mu svůj příběh vypráví. Naprostá absence dobového, kulturního či geografického pozadí vytváří hluboce znepokojivý dojem a dává vyniknout práci s jazykem, který v některých pasážích zcela překračuje svou literární formu a spojuje myšlenky čtenáře i postav v napjatý celek.

Knihomol, geek a agitátor

Při pohledu na Miévilleovu tvorbu za posledních osmnáct let před námi postupně vynikne šířka jeho talentu a spisovatelského záběru. Jen těžko lze autora zařadit do nějaké předem dané žánrové či tematické kategorie. Po trilogii ze světa Bas-Lag už do značné míry opustil hranice tzv. New Weird či Weird Fiction s jejím důrazem na barokní podivno, fyzický horor a hru s brakovými formami, ale ani nálepka seriózního spisovatele a politického agitátora se na něm dlouho neudrží. Jeho tvorba se rozbíhá do nekonečného množství směrů, od knih pro děti (*Un Lun Dun*, 2007) přes potouchlé komediální báchorky (*Kraken*, 2010) až po fanouškovské žánrové pastišky a formální hříčky (*Kolejmoří*, 2012). Jako příznaný knihomol a geek v rozhovorech cituje nepřehledné množství literárních inspirací a vzorů, mezi které zdaleka nepatří jen klasici fantastiky jako Ursula Le Guinová či M. John Harrison, ale i Iain Sinclair, J. G. Ballard či zimbabwský buřič Dambudzo Marechera. Ukazuje, že samotný koncept žánru v současnosti ztrácí smysl a odvádí pozornost od podstaty literárního díla, kterým by měla být jeho společensky transgresivní role a podnětný dialog se čtenářem.

Na začátku srpna Miéville vydá další novelu pod názvem *The Last Days of New Paris* (Poslední dny nové Paříže), která by měla být zasazena do prostředí nacisty okupované francouzské metropole, stržené do víru surrealistického povstání a nočních můr. Zdá se, že jeho hledání unikátního autorského hlasu stále pokračuje a může vést k ještě pozoruhodnějším výsledkům, než jaké čtenáři dosud viděli. Spokojené stání na jednom místě není vhodná taktika umělecké tvorby ani života obecně a Miéville ukazuje, jakou sílu může dát fantastické literatuře nadšená a bouřlivá permanentní revoluce.

Autor je doktorand na FSV UK.



China Miéville. Foto Subterranean Press

Za mezigalaktický socialismus

Přijde konec kapitalismu z hvězdného prostoru?

Ti, kteří mají za to, že socialismus by nejlépe zařídil nějaký osvícený vládce shora, nepočítají s možností, že „shora“ by mohlo znamenat z vesmíru. Podle britského spisovatele Chiny Miévillea by však bylo lepší, kdybychom si pavučiny z vlastního domu vymetli před návštěvou vesmírných hostů sami.

CHINA MIÉVILLE



Socialistický názor na mimozemskou návštěvu zní: všichni jsme pro, ale teď ještě ne. Foto alphacoders.com

Touha setkat se s „vyššími formami života“ je jen dalším projevem nadšení pro socialismus, který přijde shora – v tomto případě skutečně shora.

Vesmírný závod je zpátky a Británie je připravena zaujmout mezi hvězdami místo, které jí právem náleží. Půlstoletí poté, co vláda zastavila Blue Streak [Modrý záblesk, „streak“ ovšem znamená třeba i běhat nahý na veřejnosti – pozn. překl.], skutečně takto absurdně nazvaný raketový program, Britské národní vesmírné centrum – něco na způsob NASA s větším množstvím čaje a méně peněz – ohlásilo sérii jednání s cílem znovu prověřit možnost vyslat Brita do vesmíru. Ministr pro vědu Malcolm Wicks popsal vesmírné mise jako „velkolepé dobrodružství milénia“.

Britové na Venuši

Možná si říkáte, že to není mnoho, ale po desítkách let nezájmu jde o učiněnou revoluci. Určitě to potrvá jen chvíli, než se Union Jack hrdě a oprávněně zatřepotá na chladné šedi měsíce, na rudých pláních Marsu, na vroucích, vetřelci zamořených bažinách Venuše. Jak je teď už jasné, každá diskuse o britském vesmírném programu se nutně zvrhne ve šprťouchlata. My a v mrazu vakua? Británii vyřadí z provozu lehký poprašek sněhu.

Díky privatizaci představuje cesta vlakem z Londýna do Birminghamu tak spletitou houštinu vzájemně se vylučujících pravidel, výluk a výhodných nabídek, že je snazší jít pěšky. Údržba metra je přenechána firmě Metronet, jejíž výsledky jsou tak bídné, že i úřední arbitr přes „soukromo-veřejné vztahy“ dostává záchvaty vzteku. Takovou „vizi dopravy“ má vláda a její korporátní kamarádi, kteří si teď vzali do hlavy, že dostanou raketu mezi hvězdy. Nevěřil bych jim ani to, že dotlačí kolečko do kůlny.

Levice k vesmírným programům tradičně přistupovala jako k militaristickému plýtvání peněz. Nejnaléhavějšího vrcholu v tomto ohledu dosahuje píseň z roku 1969

s názvem Whitey on the Moon, původně od The Last Poets, slavně přezpívaná Gilem Scott-Heronem: „Jak to, že já nemám žádný prachy,/ když je běloch na Měsíci?/ Víš, mám právě tak akorát/ bělocha na Měsíci./ Myslím, že pošlu účty od doktora/ letecky expresně bělochovi na Měsíc.“

I v těchto hubených letech, kdy raketoplány létají na bezvýznamné výlety, činí roční vyúčtování NASA nějakých patnáct miliard dolarů, přičemž není těžké vymyslet pro takový objem peněz lepší využití. Ale musím se k něčemu přiznat. Ani přes to všechno se nemůžu donutit k tomu, abych byl proti výzkumu vesmíru.

Ve skutečnosti sice vláda spustí nějaký program tak snadno korumpovatelný, že se stane katastrofou. To ale není důvod bránit se vesmírným programům z principu, ale naopak usilovat, aby se dělaly správně. A při všem obdivu, který chovám k The Last Poets, válečné náklady zastiňují v měřítku řádů jakékoli náklady vesmírného výzkumu. Pokud už se tedy pouštíme do přehodnocování priorit, problémem není běloch na Měsíci, ale Amík v Iráku.

Levicoví scifisté

Nemůžu si pomoci: jsem fanoušek vědecké fantastiky. Skutečnost, že chceme objevovat vesmír, vypovídá o lidských bytostech něco vzrušujícího. Mám za to, že na vesmírných lodích je cosi úžasného. A navíc si myslím, že na mimozemšťanech je něco nevýslovně superskvělého, a byl bych nesmírně nadšený, kdybych se s nimi potkal.

Někdy levičáci zacházejí ještě dál. Přibližně v době, kdy byl složen Whitey on the Moon, vydal Juan Posadas, vlivný argentinský trockista, svůj pamflet *Flying Saucers* (Létající talíře, 1968). Podle něj existence UFO dokázala, že technicky, a tedy i sociálně rozvinutější společnosti, které mohou být samozřejmě pouze společnostmi socialistickými, tam někde existují. „Musíme vyzvat bytosti z jiných planet, aby zasáhly a spojily se s obyvateli Země v úsilí o překonání bídy.“

Zbytek levice počastoval Posadas hlasitým výsměchem. Nicméně, jelikož mezi soudruhy není dost fanoušků sci-fi, neporozuměli, v čem se Posadas mylí. Problém nespočívá v tom, že věřil v existenci mimozemšťanů, ba ani že je považoval za vůči nám nadřazené. Problém tkví v tom, že dospěl k chybným politickým závěrům.

Návštěvníci, ještě počkejte

Americký marxista Hal Draper slavně popsal „dvě duše“ socialismu – jednak demokratickou tradici socialismu zdola, jednak elitistickou koncepci socialismu shora. Jak dokládá citace výše, Posadas nejen že návštěvníky z létajících talířů vítal, ale dokonce požadoval jejich zásah ve prospěch utlačovaných mas na Zemi. Co je to ale jiného než socialismus seslaný shora? Z pořádně vzdáleného shora?

A můžeme zajít ještě dále. My socialističtí fandové sci-fi se nemůžeme přinutit k tomu, abychom se postavili proti vesmírným programům, ale na rozdíl od Posadas – a to je ve sci-fi komunitě výjimečné – zcela jistě nechceme, aby nás mimozemšťané navštívili. Protože být předveden před vyšší formu života, zatímco se svět zmitá v odporném, potupném chaosu kapitalismu, by bylo prostě příliš trapné. Jako když se neočekávaní hosté zničehonic zastaví na skleničku právě ve chvíli, kdy je dům vzhůru nohama.

Až nás mimozemšťané navštíví, půjde o převratnou událost a my na ni chceme být připraveni. Dát všechno do pořádku, vymést pavučiny historie z pokojů, nachystat jednohubky, načechrat polštáře sociální spravedlnosti, abychom mohli nabídnout skutečnou pohostinnost a působit pořádkumilovně.

Socialistický postoj vůči mimozemské návštěvě se podobá postoji svatého Augustina k čistotě a zdrženlivosti: všichni jsme pro, ale teď ještě ne.

Autor je spisovatel.

Z anglického originálu, publikovaného pod názvem *The Struggle for Intergalactic Socialism v Socialist Review* (č. 313/2007), přeložila Marta Martinová.

Nad Rilkovými dopisy jsem se smál

S německým spisovatelem a překladatelem jsme u příležitosti českého vydání jeho posledního románu *Koncert bez básníka* (viz recenzi na straně 3) mluvili nejen o slepých skvrnách a nedorečených liniích textu, ale i o roli uměleckých komun či o tom, zda se dílo může zrodit z charakterového deficitu jeho autora.

TOMÁŠ DIMTER

Kdy vznikl nápad na psaní románu *Koncert bez básníka*? S lehkou nadsázkou řečeno, při vyplňování daňového přiznání. Pocházím z Oldenburgu, kde se román odehrává. Dům mých rodičů, respektive prarodičů je secesní a já jsem se doslechl, že určité památkově chráněné budovy mohou získat daňovou úlevu. K tomu ale bylo třeba zjistit architekta, který náš dům stavěl. Při té příležitosti jsem se začal zabývat secesní architekturou rodného města. A když to děláte, okamžitě narážíte na Heinricha Vogelera a jeho nejznámější obraz.

Objevil jste ve Vogelerově obraze jakési zapomenuté umělecké dílo?

Reprodukce obrazu se objevila na poštovních známkách a umělcovo jméno na vás okamžitě vyskočí z každé sebestručnější knihy o německých dějinách umění. Tenhle obraz zná v Německu každý, i když většina lidí pravděpodobně netuší, co se na něm odehrává. Obvykle se tvrdí, že jde o obraz zachycující idylu a přátelské setkání, na obraze má jít o výraz harmonie, lásky, umění a posezení s přáteli. Ale člověk nemusí nad obrazem dlouze dumat, aby mu došlo, že to není pravda.

A jak čtete tento obraz vy?

Lidé na obraze vypadají pochmurně, trpce, zklamaně, našťvaně, nemají si co říct, všichni koukají směrem z obrazu. Divné. Okamžitě mi také došlo, že na obraze jsou dvě skupiny, přičemž ta rozhodující jsou umělci z Worpswede. A právě zde někdo chybí, přímo uprostřed této skupiny je namalované prázdné místo. To je přece divné. Kdo namaluje takhle detailní a precizní obraz, na němž je zachycena každá střešní taška, každý list stromu, a na místě, kde se má odehrávat to hlavní, nenamaluje nic, jen prázdnou židli? To je demonstrativní odkaz na to, že tam někdo chybí.

A kdo tam chybí?

Básník Rainer Maria Rilke. Otázka ale zní: Proč tam chybí? Proč odkazuje tímto chyběním na danou osobu? Proč je centrum této skupiny prázdné? Hvězdy září svou nepřítomností, že? A i Rilke takřikajíc září skrze svou nepřítomnost. A touto otevřenou otázkou jsem získal impuls pro tuto knihu. Najednou mě zajímala pozoruhodnost prázdnoty na obraze.

Román zachycuje život v umělecké kolonii nedaleko Brém, ve Worpswede. Před pár lety oslavila tato kolonie 125. výročí existence. Proč tahle vesnice, skoro by se chtělo říct „díra“, přitahovala tolik umělců (pokud vím, i z Čech)?

Na přelomu století existovala v Evropě celá řada uměleckých kolonií a reformních hnutí, které zasahovaly do všech oblastí života, tedy nejenom do umění, ale také do stravování, vegetariánství, nudismu. Zkrátka něco, čemu se dnes říká v Německu alternativní způsob života. Lidé se v nich snažili osvobodit od akademismu, akademického umění, od nudného napodobování antiky. Heslo znělo: ven do přírody, pryč z ateliéru. A objevovat úplně nové formy umění. Podobné to bylo i ve Worpswede. Navíc worpswedská skupina byla díky shodě šťastných okolností velmi slavná a úspěšná. To přitahovalo umělce, kteří si chtěli z této slávy urvat svůj díl. Přitahovalo to nejen umělce, ale také šarlatány. Mělo to v sobě cosi utopického. Ale v podstatě to byl pokus vytvořit skupinu, v níž jsou lidé zajedno v otázkách umění, ale také života. Šlo o utopický projekt reformy života, takové totální umělecké dílo.

A do této idylly – nebo zdánlivé idylly – vstupuje Rilke. Co se stalo?

Rilke byl pozitivně řečeno katalyzátor, určité věci pročistil, byť poněkud nepřívětivým způsobem, ale v zásadě to byl člověk, který danou situaci takřikajíc rozštípl. Rilke a Vogeler se poznali náhodou ve Florencii roku 1898 a zcela spontánně k sobě našli cestu, ve znamení pozdní romantiky a secese. Byli, na stejné vlnové délce. Když čteme Rilkovy rané básně, které mimochodem téměř všechny pokládám za mizerné, a analogickou tvorbu Vogelerovu v dané době, okamžitě pochopíme, proč si ti dva tak rozuměli. A pak se Rilke dostává do Worpswede a velmi rychle se ukazuje, že představy o uměleckém programu, pokud je tehdy někdo vůbec formuloval, se začaly velmi záhy zásadně rozcházet a mezi Vogelerem a Rilkem přestaly existovat shody v estetickém pojetí uměleckého díla.

Ale rozpory estetického druhu zřejmě nebyly jediné...

Rilke svým, abych tak řekl, sukničkářstvím rozvrátil relativně stabilní pletivo vztahů ve Worpswede. V podstatě udržoval milenecký čtyřúhelník, jehož vrcholy zprvu tvořily zneuznaná a po své smrti světoznámá malířka Paula Modersohn-Beckerová, Clara Westhoffová, s níž se později oženil a opět rozvedl, a v Berlíně usazená Lou Andreas-Salomé...

Jakou roli hrála Rilкова monografie, nazvaná Worpswede?

Rilke se touto knihou stal v podstatě vrchním ideologem celé umělecké kolonie, ale pozoruhodné na tom je, že se v celém textu neobjeví žádná žena, dokonce ani jeho vlastní žena, která byla také umělkyní, a pokud čteme pozorně, zjistíme, že kniha pojednává pouze o jedné jediné osobě, a tou je pan Rilke. A to je ten problém. Když se Rilke dostane do Worpswede, je daná skupina na umělecké scéně etablovaná a má úspěch. Vogeler každopádně, ale i ostatní. A Rilke přijel, protože to samozřejmě věděl, a stal se příživníkem na cizí slávě. Byl to tehdy pouze zkrachovalý student z Prahy, který napsal hodně – i špatných – básní, a snažil se vetřít do Vogelerovy přízně, což se mu také podařilo.

Vinu na zániku významné umělecké kolonie můžeme připisovat Rilkovi?

To by bylo zřejmě nespravedlivé. Třeba takový Mackensen, jeden ze zakladatelů kolonie a skutečný „objevitel“ přitažlivosti krajiny Worpswede, se později stal nacistou, a to poměrně zarytým. A nejen on, totéž platí i Modersohnovi. Když se na jejich obrazy podíváme dnes, zjistíme, že šlo o díla, která mohla konvenovat a konvenovala i nacistům s jejich ideologií krve a půdy: na realistických, zčásti idylických obrazech byli obyčejní lidé a krajina, kterou si museli místní obyvatelé podmanit. Konfliktních linií bylo ve Worpswede několik, ale Rilke měl katalytický, zničující vliv.

Chtěl byste mít Vogelerův obraz doma?

Ne. Na to je pro mě až příliš umělý či umělecký.

A když se podíváme na výtvarné počiny umělců z Worpswede, je nějaká umělkyně či umělec, jejíž či jehož obraz byste doma měl rád?

Je několik menších, skromnějších Vogeleryových obrazů, které se mi velice líbí, například jeden, který visí v oldenburském muzeu: obraz papouška, kterého Vogeler vlastnil – úzký obdélníkový formát, metr a půl vysoký. To je nádherný obraz, který bych si hned pověsil nad pohovku. Také mám rád několik malých, velmi pěkných olejů od Otty Modersohna z raných let. Ale *Koncert*? Ten se snad

ani nedá do bytu pověsit. Je to totiž obraz demonstrativně namalovaný kvůli výstavě.

Při čtení románu je evidentní, kdo ze dvou hlavních hrdinů je vám sympatičtější. Jakou roli hraje při vzniku velkého díla charakter?

Obě pozice, které jsem rozvrhl, by se daly charakterizovat jako pozice génia a řemeslníka. Vogeler, i když se sám inscenoval jako umělec, protože věděl, co se od umělce očekává, vnímal sám sebe především jako řemeslníka. Rilke se naopak pokládal za génia, k čemuž přispívá i afektovanost jeho řeči. Všechny ty komické a prapodivné věty v románu, jež pronáší Rilke, a které často nedávají smysl, jsou citáty. Při veřejných vystoupeních se občas objeví pár zklamaných Rilkových příznivců, většinou jde o ženské publikum, které zuřivě brání svého básníka. A pak říkám jen společně s Karlem Krausem, to nejhorší, co vám mohu udělat, je, že vás budu citovat. Lidé bývají nadšeni z Rilkových velkých básní, ale pak z toho chybně usuzují, že člověk, který píše takové básně, musí být dobrý, nebo přinejmenším nemůže být špatný. Vznikají díla z charakterového deficitu, anebo jemu navzdory? Na tuto otázku neumím odpovědět.

Jak dlouhé bylo hledání formy a stylu?

Nechtěl jsem psát jako na konci 19. století, to by bylo trapné, tak jsem zvolil mírnou ironii, kterou ale bylo třeba často krotit, protože už jen originální Rilkovy citáty působí komicí, až absurdně. Ovšem podotýkám, že tehdy byly vnímány zcela vážně. Když jsem si procházel Rilkovy dopisy, občas jsem se musel smát, až jsem se za břicho propadal. Neskutěčný zážitek.

Koncert bez básníka není vašim jediným dílem, v němž se vyskytují umělci z Worpswede, podobně jako nejde o jedinou knihu, ve které se věnujete malbě a obrazům. Myslíte si, že v případě vašeho posledního románu jste dovedl malířský a hudební princip k dokonalosti?

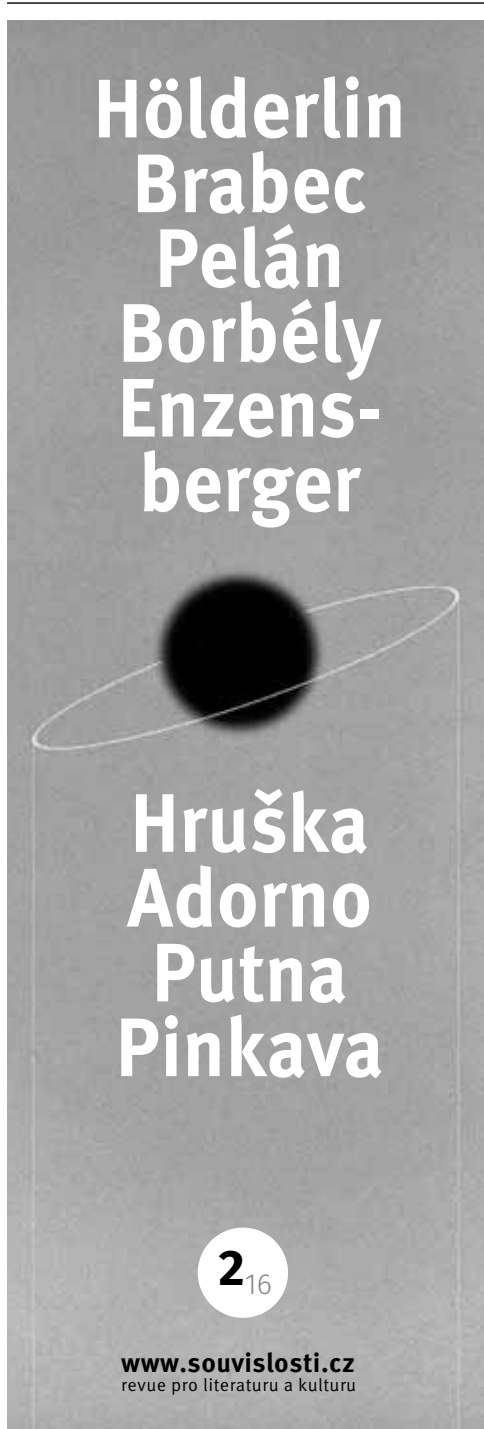
V jistém smyslu ano, protože *Koncert* ukazuje obraz. Existují tu dvě umělecká vyjádření, která nejsou založená na řečové povaze, a o nich, jako takové třetí výrazové možnosti, román pojednává. Toho jsem si ve chvíli, kdy jsem román psal, nebyl vědom, vyvstalo to teprve v průběhu psaní. Proto je zcela správně, když říkáte, že hudba a obrazy hrají v mém díle velkou roli, a možná to skutečně v tomto románu tak nějak kulminuje, skrze tento obraz.

Závidíte malířům?

V jistém smyslu ano, i když vznik obrazu není otázka chvíle. Například na obraze *Letní poledne* pracoval Heinrich Vogeler pět let. A to nesouvisí jenom s formátem, ale také s proměnou skupiny a nechutí na obraze pracovat. Ano, závidím výtvarnému umění v tom smyslu, že obrazy vyprávějí příběhy okamžitě, v danou chvíli. Literární vyprávění závisí na čase. Je třeba vyprávět postupně. Ovšem s jednou výjimkou... a tou je lyrika. A proto někdo jako Rilke měl velmi dobrý cit pro malířství, od Rilka existuje mnoho citlivých a velmi přesných a neakademických analýz obrazů, ve kterých se divíme, jak přesný dokáže tento básník být, aniž by jeho výklad působil kunsthistoricky.

Autor románu (vypravěč?) popisuje obraz, o kterém se domnívá, že je dobrý. Co si ale myslíte vy?

Myslím, že není příliš povedený – je neskutečně prkný. Pokud obraz vypráví příběh, příběh, který jsem vylíčil v románu *Koncert bez básníka*, je to dobrý obraz, protože neukazuje



S Klausem Modickem o jeho posledním románu



Klaus Modick. Foto Martin Mařák © Goethe-Institut

idyly, ale zničenou idylu. Avšak čistě umělecky, z hlediska uměleckého výrazu nejde o kvalitní obraz. Podle mě je příliš chtěný, ztuhlý a neživotný.

Psal jste o obrazu a prázdném místě na něm, skrze které můžeme celý obraz pochopit. Má i vaše kniha takovou slepou skvrnu, místo, které jste nechal prázdné jako interpretační klíč?
Rilke v knize říká, že mnohé, ne-li většina nebyla namalována, a podobně i v souvislosti s románem lze říct, že existují linie, které jsou mimořádně zajímavé, ale přesto zůstaly mimo jeho rámec, jako třeba Rilkův i Vogelerův pozdější život. To jsem ale mohl jen naznačit, například když v jedné z posledních vět románu píšu, že Vogeler odchází po červené cestičce pryč z areálu výstaviště. Tato rudá cesta zastupuje něco, co nabízí ještě velký příběh. Ale to nebylo téma mé knihy, i když nepřímo vlastně bylo. Doba před rokem 1914 byla pro Vogelera i Rilka velmi plodná, ale po ní následovala tragédie. To zůstalo nenapsané. Pokud se podíváme podrobněji, spatříme drobné trhlinky, jakési krakeláže, podobně jako na obraze. Velmi dobře víte, že v literární tvorbě zůstává

mnohé nevyřčeno a že to nemusí znamenat pro literární dílo deficit. Otevřený konec poskytuje interpretační svobodu.

Ona věta o Vogelerovi krácejícím po červené cestě do neznáma je tedy nárazkou na jeho pozdější příklon ke komunismu?
Přesně tak, i když stalinistou se člověk nestává ze dne na den. Pro Vogelera se secese v určité době stává pouze přítěží, dekorací. Uctíváný malíř a ikona secese Vogeler je povolán do války, ze které se vrací zcela zbavený iluzí, a připojí se k roku 1918 k Republice rad, protože se nadchl pro ideu socialismu, což mělo strašlivé následky pro jeho život.

Jak to myslíte?
Vogeler se plně oddal idejím socialismu, jež v sobě měly cosi utopického. V knize popisuji nádheru jím stvořeného domova, vily Barkenhoff, jistého ideálu secese, a on se rozhodl proměnit svůj krásný dům v jakousi zemědělskou komunu, což muselo být strašné... Tam, kde dříve rostly nádherné růže, se nyní pěstovaly brambory, už se nemuzicírovalo, ale spíš se pronášely projevy a rezoluce. Existují očitá

svědectví toho, co se v domě těsně po válce dělo, a člověku z toho vstávají vlasy hrůzou na hlavě, protože to je přesný opak toho, oč Vogeler usiloval. A nakonec Barkenhoff prodal společnosti Rote Hilfe za jeden tolar. Rote Hilfe byla komunistická – a chvályhodná – organizace, která se starala o válečné sirotky.

Ale pokud vím, ještě vymaloval stěny svého domu...
Naprosto příšernými obrazy, ze kterých se ale nic – až na pár černobílých fotografií – nedochovalo. Všechno bylo zničeno a přemalováno.

Jeho další život je poněkud zastřený, ví se, že zamířil do Ruska...
Vogeler se nedlouho po největším úspěchu, tedy medaili za obraz Letní podvečer, seznámil s jistou komunistkou. Byla to Polka Zofie Marchlewská, jejíž otec byl kamarád či spolupracovník Lenina. Po jistých peripetiích se Vogeler rozvedl a odstěhoval do Moskvy, a to ještě před nástupem Hitlera k moci. Hodně lidí si myslí, že to byl emigrant, ale nikoli – dal se do služeb komunistického Sovětského svazu a maloval obrazy plné rolníků, dělníků a traktoristů, být se formálně nejednalo o socialistický realismus, spíš šlo o komplexní díla v duchu pozdního expresionismu.
V zimě roku 1940 panovalo nebezpečí, že postupující německá vojska dosáhnou Moskvy, a protože existovaly seznamy německých obyvatel, kteří toho času žili v Rusku a kterým reálně hrozilo, že budou okamžitě zatčeni a popraveni, nařídila sovětská vláda něco mezi deportací a evakuací. Němečtí přistěhovalci, mezi nimi i Vogeler, byli posláni do Kazachstánu, do nějakého kolchozu na konci světa. A tam doslova zemřel hladu. V Moskvě dostával poměrně značnou rentu z Německa, která mu stačila na pohodlný život, ale po přestěhování se peníze k němu už nedostaly, a kolchozníci mu prostě řekli, že když nebude za jídlo platit, žádné nedostane. Vogeler byl pohádkový princ secese a zemřel hladem v podstatě jako bezdomovec.

A co se stalo s Rilkem?
Rilke strávil konec života v Itálii a pozoruhodné je, že krátce před smrtí se ve své korespondenci projevil jako plamenný obhájce Benita Mussoliniho. Zvláštní, Vogeler se přihlásí ke Stalinovi, Rilke k Mussolinimu...

A jak to vlastně dopadlo s vaším domem?
Měl jsem smůlu. Dům postavil někdo mnohem méně významný než Vogeler, takže památkáři mu ochranu neudělili. Ovšem pozitivní ohlas románu nepřiznanou daňovou úlevu rozhodně mnohonásobně předčil.

Klaus Modick (nar. 1951) je německý spisovatel a překladatel. Vystudoval germanistiku, pedagogiku a historii. Za svou rozsáhlou literární práci získal řadu ocenění, například Cenu Nicolase Borna a Cenu Bettiny von Arnim. Mezi jeho nejúspěšnější romány patří Sunset (2011), Der kretische Gast (Krétský host, 2003), Vierundzwanzig Türen (Čtyřadvacaterý dveře, 2000) a nejnovější Koncert bez básníka (2015).

ANTIKVÁRNÍ REPRODUKCE

Konzum šedi

JAKUB VANÍČEK
„Přejte si víc,“ nabádá M. M. krásnou Soničku, Soničku rozštěpenou věčnými útrapami do několika rozdílných osobností – a my tušíme, kolik právě uhořdilo. Náš pohled se zaostřuje, za okny „malícké elegantní restaurace Gastronom“ právě probíhá společenský organizační proces, jemuž se říká tvrdá normalizace, a M. M., stejně jako jiní lidé v tomto románu, si užívají daleko více, než by měli. Košile z vybraných látek, výlety do Darjeelingu, lahve „prvotřídního uherského sektu Fortuna“ a ospalá rána v hotelech se snídání a vzkazem s květinou na podnose.
Kde že to jsme? V Liberci? V Praze? A kdy? Sedmdesátá léta? – Těžko říct, velkolepá přehlídka toho nejlepšího, co doba nabízí, by klidně snesla kulisy současného světa. Nebýt zastaralých bouráků a nezvykle vycepovaných hotelových poslíčků, jen stěží bychom mohli rozlišit, zda se nám tu náhodou nepředkládá výjev ze života velkoměstské smetánky dnešních dob. A nepomohou ani jiná dobová znamení: svět luxusu neznal disidenty tehdy a nezná je ani teď, inženýrská mentalita, ohromená technickými možnostmi civilizačního vývoje, je pořád tak trochu stejná a svět konzumu nezná počátku ani konce. Snad jen namísto apokalyptických vizí si musíme vystačit s obyčejnými erotickými fantaziemi: Soňa „klečící v dětské dlouhé noční košili, pohled odzadu, celkem jen několik vteřin“ dráždila tehdy a dráždí i dnes, tak trochu navzdory hysterickým dokumentům o největším zborcení nejvyšších mrakodrapů.
Odkud že k nám přichází Profesionální žena? Realita velkého světa úspěšných dobyvatelů se vykrivuje do jakéhosi paralelního časového pásma; do horského hotýlku manželů Volrábových, do sálu, v němž je Soňa znásilňována tak trochu nad rámec skutečného; srovnané položky na nákupním lístku a dobře fungující technika nás vrací do světa, v němž je vše předem promyšleno a ukotveno přesnými manuály, světa, který se cyklicky rozvrací pod náporý nezvládnutého chťiče.
Kdosi mi nedávno v antikvární oficíně tvrdil, že Páral byl jen takovým Vieweghem své doby. Dobrá, i Viewegh uměl napsat svoji Kláru, rovnat ho však s autorem Profesionální ženy je vůči tomu druhému vskutku nespravedlivé. Už jen proto, že chce-li Viewegh napsat něco o současnosti, otevře si živnost s žánrovkami; Páral naproti tomu s jistou zvláštní, odzbrojující lehkostí načrtne archaický lokál s lesníkem a štípaným polibkem, aby jej vzápětí kontrastoval velkoměstskou životní rutinou těch, co mají fakt dost nadržáno. Směšnými figurami jsou najednou všichni, co ale po nich zůstává, je nikoli běžný pocit čtenáře, který najednou stojí před zkonzumovanými stoly a upomíná se na hojnost, k níž ho už nejspíš nikdo znovu nepustí. Že by snad opulentním tabulím jednou provědý odzvonilo? Kde je neúčelná marnost, vyjádřená tak trochu obrazem, v němž je Ing. Lani-mír Sápál přistižen „v důvěrnostech se sličnou učednicí v tlakovém vyvářkovém kotli na tuně hebkých přaden egyptské bavlny mako“? Je snad bezuzdný konzum spektakularizován a odhmotněn fotografiemi Bakalovy vily na břehu Ladožského jezera? Kam se vytratil, kdo ho zachytí v rozverných scénkách s bičiky ve skřínkách a lehkým mučením mladé panny?
Nechcete-li se trápit otázkami, čtěte Párala jako nemravnou literaturu z doby normalizace. Vždyť jsme tehdy přece hodně trpěli, mánička navykla policejní brutalitě a Donát Šajner tepal veršiky, nad nimiž se vám udělá špatně ještě dnes. Neřešte, jestli byla Profesionální žena nástrojem k udržení falešného vědomí, neptejte se, jak jednotvárná musela být skutečnost, když její ztvárnění neustále téká mezi šatníkem zbohatlíka Zikiho a hnusnou proletářskou kuchyní, v níž se Volrábová snaží zachránit pokažené maso a nacpat je pravidelným hostům horského hotýlku. Nudná a jednotvárná doba laciného hříchu a každodenní šedi. O ničem jiném tato kniha svědčit prostě nemůže.

Vladimír Páral: Profesionální žena. Československý spisovatel, Praha 1971.

Fragmenty kosmického Slova

Kniha o André Bretonovi

Knihu André Breton a základy surrealismu od francouzského spisovatele Michela Carrougese lze i po šedesáti letech od jejího prvního vydání chápat nejen jako úvod do francouzského surrealismu, ale také jako zdroj přiléhavých i překvapivých interpretací Bretonova díla.

ONDŘEJ KROCHMALNÝ

V nakladatelství Malvern vyšla monografie Michela Carrougese s názvem *André Breton a základy surrealismu* (André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, 1950). Ta zůstává navzdory tomu, že nás od jejího původního vydání dělí již více než šedesát let, jedním z nejčtenějších textů věnovaných Bretonovu dílu.

Může se jevit jako paradoxní, že právě takovýto text doposud chyběl v zemi, v níž díky pokračujícím aktivitám Skupiny českých a slovenských surrealistů (v celosvětovém kontextu v podstatě ojedinele) přežívá impuls vzešlý z Bretonem iniciovaného hnutí. Poté, co jsme se v druhé polovině devadesátých let dočkali v návaznosti na nesnadno dostupné meziválečné překlady vydání jádra Bretonových esejistických textů, vycházejí v letech následujících také *Rozhovory 1913–1952* (2003) a dále klíčové *Manifesty surrealismu* (2005) a *Antologie černého humoru* (2006). Do světa Bretonovy poezie pak českému čtenáři umožnil nahlédnout výbor *Otevřte, to jsem já* (2009) a dále paradigmatická *Magnetická pole* (2014). Teprve nyní se setkáváme s monografií, jež podává celistvý náhled na určující charakteristiky Bretonova myšlení. Navzdory autorovu nezpochybnitelnému vhledu do tématu však právě přimknutí k tomuto celostnímu náhledu vyvolává mnohé otázky.

Prolamování hradeb

Michel Carrouges byl André Bretonovi i surrealismu dostatečně blízký i vzdálený na to, aby text vzbuzoval oprávněnou zvědavost. Vedle surrealismu bylo totiž jedním z Carrougesových hlavních inspiračních zdrojů také křesťanství a v pozdějším období se zajímal o jeho průniky s buddhistickými a islámskými formami spirituality. Po Bretonově návratu ze severoamerického exilu se Carrouges na sklonku čtyřicátých let krátce účastní aktivit znovuoobnovené surrealistické skupiny. Toto protnutí však nemá dlouhého trvání. Na počátku padesátých let se Breton kvůli protestům mladších surrealistů, kteří striktně odmítají Carrougesovu angažovanost v církevních strukturách, po jistém váhání rozhodne rozvázat s ním veškerou spolupráci. Tato podvojná orientovanost se v textu projevuje například tím, že autor se vedle komentáře základních pilířů surrealistického myšlení a tvorby věnuje i jejich méně samozřejmým aspektům.

Carrouges tak knihu otevírá otázkou po vztahu surrealismu a filosofie. Surrealismus podle něj není filosofickým systémem „ve školském slova smyslu“, avšak je možné ho označit za filosofii „v nejširším smyslu tohoto slova, neboť vyjadřuje novou koncepci světa a chce se zmocnit tajemství vesmíru“. Takto postavené východisko je ve zdejším prostředí, kde bývají surrealistické aktivity s těžko pochopitelnou umíněností redukovány na své „umělecké“ aspekty, dvojnásob osvěžující. V návaznosti na to je pak zdůrazněna dvojí povaha surrealistických aktivit: „[Surrealismus] je zároveň činnost i rozjímání nad prostředky a cíli této činnosti.“ Právě akcentování specifických forem reflexe vlastních tvůrčích projevů totiž v surrealismu představuje jednu z jeho nesporných konstant. Důraz na interpretaci se vedle vlastních teoretických textů projevuje také v mnohých surrealistických hrách či jiných formách kolektivní aktivity.

Souhlasit lze s autorem také tehdy, když definuje obecnou podobu pole, na němž se Bretonovo myšlení pohybuje. Ta je, jak píše, dána jednak zavedením vztahu mezi automatismem snu a básnickými projevy a dále objevem přirozeného spojení mezi osobním subjektivním automatismem a automatismem univerzálním. Snahu o prolomení hradeb, které byly za jeho života mezi tyto oblasti projektovány, lze skutečně chápat jako základní charakteristiku Bretonova úsilí.



Man Ray: André Breton, třicátá léta 20. století

Carrouges se dále v textu zabývá jednotlivými aspekty Bretonova myšlení, od vztahu k esoterismu nebo vědě až po fenomény, jako je automatismus nebo objektivní náhoda. Jeho komentáře a shrnutí jsou podepřeny důkladnou obeznámeností s věcí, a celá kniha tak může sloužit jako spolehlivý úvod do studia prvních desetiletí francouzského surrealismu.

Skutečný bod

Jako sporný se však Carrougesův text jeví tam, kde se autor pouští do interpretací některých motivů Bretonova myšlení. To platí především o jeho pojetí výše zmíněného univerzálního rozměru a způsobu, jakým se k němu surrealismus vztahuje. Uvedme příklad. Jedním z nejvýznamnějších fragmentů Bretonových textů je pasáž z *Druhého manifestu surrealismu*, která se týká hypotézy „nejvyššího bodu“. Za cíl surrealistické činnosti je zde označeno úsilí určit takovýto bod, z jehož perspektivy by patrně bylo možno nahlédnout opozice mezi životem a smrtí, skutečným imaginárním nebo minulostí a budoucností nekontradiktorním způsobem. Tato pasáž byla předmětem mnoha, často disparátních interpretací. Sám způsob, jímž ji Breton formuluje, pak pravděpodobně neumožňuje definitivně rozhodnout, zda se jedná o hypoteticky kladený orientační úběžník či o určitou formu (dialektické) substanciality. Carrouges se rozhodně přiklání k druhé variantě. Tu však rozvíjí do specifické a zdaleka ne samozřejmé podoby: jde podle něj o „skutečný bod, opravdu nadreálný a ústřední“, je to „nadlidské pole, které nezůstane navždy uzavřené lidskému zkoumání“. S oblastí nadreálného či nadlidského pole v ontologickém slova smyslu se v Bretonových textech skutečně setkáváme, avšak zde spíše představuje jeden z momentů, mezi nimiž jeho myšlení neustále osciluje, aniž by se však uchýlilo k natolik definitivnímu příklonu k jedné z variant, který ovšem evokuje Carrougesova interpretace.

Surrealismus u Platóna

Podobné rozpaky dále budí například fragment, kde Carrouges pojímá automatické psaní jako způsob, jímž ze sebe člověk „vydává fragment kosmického Slova“. Opět je pravda, že Breton, především v období čtyřicátých a padesátých let, často koketuje s jistými (para)kosmologickými hypotézami. Avšak nejen proto, že lze v jeho (především ranějších) textech nalézt množství fragmentů naznačujících pojetí odlišné, se zdá, že Carrougesův výklad tam, kde uplatňuje své celostní hledisko, poměrně značně vychází za rámec komentovaných textů, aniž by to přiznával.

Tato skutečnost však sama o sobě není natolik problematická. Navíc by neměla překrýt, že Carrouges v převážné části textu podává přiléhavé, věcně podložené a místy i v pozitivním slova smyslu překvapivé interpretace. To platí třeba tam, kde stopuje verbální automatismus až k jeho „prehistorickým“ fázím, nebo když odhaluje původ principů, z nichž vychází surrealistická koncepce poezie, již v Platónových dialogích. Na obecné úrovni však lze namítnout, že systematický náhled, který Carrouges – navzdory občasnému ujišťování o opaku – uplatňuje, do určité míry Bretonovo myšlení zplošťuje, když zastírá charakteristickou nejednoznačnost a mnohdy i rozpor-nost. Právě ty jsou totiž, jak se zdá, pro dnešek na Bretonově myšlení tím nejinspirativnějším.

Na závěr nelze nezmínit chabou úroveň odvedené redakční práce. Několik desetiletí starý překlad, který původně vznikl pro interní edici surrealistické skupiny, si rozhodně zasloužil výraznější péči. Její minimální formou mohla (a měla) být revize autorem citovaných fragmentů z textů, které v mezidobí v mnoha případech vyšly v českých překladech.

Autor je překladatel.

Michel Carrouges: André Breton a základy surrealismu. Přeložil Jan Vaněk. Malvern, Praha 2016, 272 stran.

Pohyb obrazů uvnitř galerie

Umělecké struktury pohybu v Domě umění města Brna

Brněnská výstava Movere se věnuje pohybovým a performativním tendencím v současném vizuálním umění napříč médii. Z hlediska kvality vybraných autorů a děl má přehlídka vysokou úroveň, snaha pokrýt téma z všemožných stran však znejasňuje celkovou výpověď výstavy.

ALŽBĚTA BAČÍKOVÁ

Performativní tendence využívající choreografického uchopení pohybu se v současném umění uplatňují už nějakou dobu. Napříč mezinárodní scénou autoři ohledávají přesahy performance k současnému tanci, rozvíjejí specifické pohybové jazyky nebo analyzují taneční či bojové styly jakožto kulturní fenomény. V našem prostředí se pohybem těla v současném vizuálním umění dlouhodobě zabývá kurátor Viktor Čech. Po pražské výstavě *Struktury pohybu*, pořádané letos v březnu v Galerii AMU, realizoval ve spolupráci s Lenkou Sýkorovou v Domě umění města Brna výstavu s názvem *Movere*.

Přehlídka se neomezuje na očekávatelné kombinace performancí a videa, ale chce se odrazit od vymezeného koncepčního základu a rozprostřít se přes různá média až ke kresbě a prostorové instalaci. Hlásí se k obecnému pojetí pohybu jako něčeho, co se dá s odstupem pozorovat v běhu života ve strukturovaných celcích, jejichž formu lze chápat jako estetickou. Tato perspektiva umožňuje z pozorovaného dění abstrahovat a nalézat, či naopak vytvářet nové pohybové struktury. Takto vytyčený pohyb můžeme zkoumat a nahlížet hledáčkem společenským, ekonomickým či politickým, jak kurátoři zmiňují v doprovodném textu, aniž by ovšem tyto aspekty zřetelněji akcentovali v samotné výstavě. Z pohledu diváka tak nakonec převažuje měřítko ryze estetické.

Důraz na vizualitu, opomíjení narace

V Domě umění města Brna se dostává velkého prostoru pohyblivému obrazu, stejně jako tomu bylo v pražské GAMU. V mnoha případech jde o videoperformance využívající jednoduché prostředky záznamu. Statická, jednopohledová kamera nebo série záběrů téže aktivity na různých místech se opakují například v dílech Petra Krátkého, Miry Gáberové či Ashley Bell Clarkové. Stejně tak zpracování několika záznamů živých akcí se jen v drobných odchylkách posouvá nad rámec standardní dokumentace.

Pohyb je ve většině děl reprezentován jako čistě vizuální forma, nikoli v rovině narace. Těžiště zůstává v zobrazených gestech, a ani v případě, že mají nějaký vztah k jiné lidské aktivitě zatěžkané významy, nedochází mimo hlavní obraz k jejímu dalšímu problematizování, třeba přidáním textové či zvukové složky. V *Taylorismu* Matěje Smetany například účastníci videa prázdnýma rukama opakuji sestavu automatizovaných pohybů, které jsou postprodukčně zvýrazněny kresebnými liniemi opsaného pohybu. Z tématu vědeckého zefektivňování pracovního procesu pomocí racionální organizace lidských pohybů je vytěžen pouze poukaz na pozoruhodnou choreografickou strukturu.

V podstatě jediným dílem, které pracuje s jasnou narací, je film *Pohyb přes hranici* Alice Mastersové o nepřekonané linii česko-bavorských hranic, udržované pamětí pohybu místní zvěře. Dokumentární poloha videa přesto není nijak strhující, jde spíš o věčně pojatý esej, využívající voiceoveru jako komentáře a průvodce ke sledu působivých obrazů. Právě propojení strategií filmového dokumentarismu a videoprodukce určené k prezentaci v galerii přitom v posledních letech přineslo mnohá brilantní a formálně inovativní díla. Z těch, která i tematicky zacházejí s pohybem, stojí jistě za zmínku *Liquidity Inc.* (2014) videoumělkyně a teoretičky Hito Steyerlové, v němž se pod metaforickým přístřeším motivu tekutosti rozkrývájí vztahy dnešní globální cirkulace digitálních obrazů, kapitálu i osob, přičemž vše se odvíjí od portréту bývalého finančního analytika věnujícího se bojovým uměním. Od téže autorky je možné v tomto kontextu zmínit i video *Guards*, v němž hlídači v prostředí

expozice v Art Institute of Chicago předvádějí choreografii ozbrojeného zásahu proti případnému útočníkovi na uměleckém artefaktu.

Není ovšem cílem pedantsky srovnávat mezinárodní hvězdu střední generace s produkcí převážně mladých autorů místní umělecké scény na výstavě *Movere*. V kontrastu s výše zmíněnými videi však ještě více vystoupí uzavřenost mnoha zastoupených děl vůči širšímu rejstříku formálních prostředků při zacházení s pohyblivým obrazem a také nízká míra ochoty hlouběji problematizovat témata, kterých se dotýkají.

Díla pracující s výstavním prostorem

S výraznější postprodukci videoperformance v rámci výstavy pracuje Johana Strážková, ojedinělé je v tomto ohledu rovněž video Aleše Čermáka s názvem *#WeCanHelpYou-GetAhead*. Jde o nastínění pohybu v širším smyslu existence ve světě, v němž se stírá hranice mezi fyzickými předměty a virtuálem a biologické procesy se mísí s technologií. Čermákovy výrazné video však ve spojení s instalací, o kterou je oproti výstavě *Struktury pohybu* rozšířeno, nabývá na materiální těžkopádnosti a vybočuje z konceptu výstavy.

V Domě umění je umístěno několik rozsáhlých instalací komunikujících přímo s prostorem galerie. Součástí některých z nich byly i performance při zahájení výstavy. Právě aktivní vztah k prostoru tvoří patrně nejsilnější stránku výstavy. Uplatnění zde našlo i médium kresby: instalace Adély Součkové expanduje po jedné z vysokých stěn prostoru, dílo Davida Böhma a Jiřího Franty (lano s obří tužkou a podstavcem určeným pro kresebný zásah na jedné straně a závažím na druhé konci) prochází napříč galerií a počítá s aktivním zapojením diváka. Stejně tak instalace Jana Pfeiffera nejprve sloužila k tanečně-pohybové performanci a na výstavě je možné skrze ni procházet. Pfeifferův prostorový diagram tří významných historických událostí 20. století se rozprostírá na podlaze společně s množstvím bílých objektů reprezentujících klíčové předměty či atributy, jež tyto události doprovázely. Akci, která měla rekonstruovat trajektorie provázející dějinné momenty, mohou diváci zhlédnout na videozáznamu. Necivilní, upjaté taneční jazyk performance však působí odtaziť, takže spíše než nový průnik nánosem zafixovaných dějinných obrazů je výsledkem poněkud vyprázdněná estetická struktura. Performance Adama Vačkáře a Terezy Hradílkové proběhla

také přímo v galerii a na výstavě z ní najdeme záznam na LCD monitoru. I Zuzana Žabková se účastnila programu vernisáže jako tanečnice-performerka, ve výběru pro expozici se však objevila pouze její dřívější videa.

Názorová neukotvenost

Právě vztah k místu prezentace by přitom možná mohl být základem pro konkrétní rozměr, který některým dílům na výstavě chybí. Na přehlídkách umění u nás i v blízkém zahraničí lze narazit na případy, kdy je z konzistentní praxe umělkyně čitelná určitá politická pozice nebo kritické pojetí souvislostí, v nichž se jejich performance odehrávají. Otázky, co dnes může znamenat tančení v galeriích, významných sbírkách, ale i dalších rozličných interiérech zatížených významy, se aktuálně dotýká například francouzská autorka Lily Reynaud-Dewarová. V performancích používá vlastní nahé tělo natřené barvou, jejíž identifikaci znejišťuje černobílou a barevnou inverzí. Dle místa a konkrétního projektu se její tvorba dá číst ve feministickém kontextu či jako institucionální kritika. Stejně tak můžeme zmínit díla Emily Roysdonové, pracující s hromadným pohybem zúčastněných osob identifikujících se jako queer nebo feministky/feministé, jejichž jádrem je zprostředkování či posílení určitého hlasu. Názorovou zakotvenost autorek a autorů zastoupených na výstavě *Movere* bohužel nelze identifikovat ani s pomocí doprovodných medailonů v přiložené brožůře.

Vzhledem k tomu, že kritické poznámky mají často tendenci zakrývat pozitiva, je potřeba na závěr zdůraznit, že se výstavě *Movere* přese všechno nedá upřít ojedinělá kvalita, která u sólových i skupinových přehlídek v Domě umění není samozřejmostí. Má potenciál vnést do českého uměleckého provozu diskusi o některých aktuálních tendencích na poli výtvarného umění. Přesto by její hypotetické následující verzi slušelo více soustředěnosti namísto snahy vyčerpat všemožné spojitosti s pohybem v rámci různých médií. Redukce autorů a důraz na představení jejich vlastního myšlenkového zázemí by mohly pomoci na úrovni výstavy formulovat kromě postřehů o uměleckých koncepcích i nějakou jasnější a kompaktnější výpověď.

Autorka je doktorandka na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně.

Movere. Dům umění města Brna, 18. 5. – 24. 7. 2016.



Pohled do výstavy Movere – vpředu instalace Jana Pfeiffera, vzadu kresby Adély Součkové. Foto Michaela Dvořáková

Kutilský stroj

Hardcore Henry – akce v první osobě

Rusko-americký snímek Ilji Najšullera Hardcore Henry je akční sci-fi natočená téměř kompletně pomocí malých kamer umístěných na hlavách herců. Nabízí proto velmi neobvyklé pojetí akčních scén.

ANTONÍN TESAŘ

Zpěvák moskevské indierockové kapely Biting Elbows Ilja Najšuller se vypravil do Itálie jezdit na snowboardu a koupil si pro tuto příležitost GoPro – digitální kameru velikosti malého fotoaparátu, která se dá snadno připevnit k tělu nebo k různým nástrojům, takže ji často používají provozatelé různých terénních sportů k zaznamenávání svých výkonů. Najšuller ale nebyl nijak oslnivý snowboardista, takže s videem, které na dovolené pořídil, nebyl příliš spokojený. Napadlo ho ale, že by mohl kameru využít k natočení videoklipu. V roce 2011 tak vyrobil dva na sebe navazující klipy k písním Biting Elbows *The Stampede* a *Bad Motherfucker*, které se staly virálními hity na YouTube. Video vyprávějí o krádeži futuristického teleportu, která se zvrtné v honičku s armádou tajných agentů. Akční sekvence kompletně snímané GoPro kamerou umístěnou na hlavě jednoho z protagonistů jsou plné dechberoucích kaskadérských a parkourových exhibicí, ale i nadsazené cynické brutality. Krátce po umístění videí na internet se Najšullerovi přes Facebook ozval slavný ruský producent a režisér Timur Bekmambetov s nabídkou, zda by hudebník nechtěl natočit celovečerní akční film. Výsledný snímek *Hardcore Henry*, jehož digitální postprodukce byla financována pomocí crowdfundingu, vlastně jen dovádí všechny aspekty Najšullerových klipů do extrému. Akční sci-fi o supervojákovi, který bojuje proti superzloduchovi s vizáží Kurta Cobaina a telekinetickými schopnostmi, je v podstatě řetězec okázalých akčních scén, podaných s nelítnostně černým humorem a požitkářsky nadsazenými goreovými efekty.

Východní přísliby

Pozadí vzniku *Hardcore Henryho* má svůj význam i proto, že se viditelně jedná o film bytostně spojený s internetem. To ostatně odpovídá i zaměření dalších Bekmambetovových produkcí. Filmař, který je známý hlavně jako režisér snímků *Noční hlídka* (Nočnoj dozor, 2004) nebo *Abraham Lincoln: Lovec upírů* (Abraham Lincoln: Vampire Hunter, 2012), se v posledních letech profiluje jako producent nízkorozpočtových filmů, které originálně pracují s médii samotnými. *Apollo 18* (2011) přenesl princip „found footage“ hororů (filmy stylizované jako videozáznamy pocházející z fikčního světa filmu) do kosmické stanice na Měsíci, skvělý horor *Odebrat z přátel* (Unfriended, 2015) se zase celý „odehrává“ na monitoru počítače, na němž je zapojeno několik sociálních sítí. *Hardcore Henry* do této linie patří hlavně tím, že se prezentuje jako „filmová událost“ a především jako divácká „zkušenost“ (experience). Jeho premisa je modelovaná tak, aby přitáhla pozornost přispěvatelů crowdfundingových kampaní, ale i sociálních sítí obecně. Má totiž podobu úkolu, který na sebe tvůrci vzali s určitým cílem. Tento úkol a cíl jsou jasně definované a zároveň podněcují zvědavost, zda a jak je tvůrci dokážou naplnit. V podstatě stejným způsobem, i když mnohem přímočařeji, fungují nejen *Abraham Lincoln: Lovec upírů* a *Odebrat z přátel*, ale také další, dosud nedokončený Bekmambetovův producentský projekt *Squirrels* (Veverky), což má být



Proti představě, že divák „splyne s hrdinou“, lze mít spoustu námitek. Foto bontonfilm.cz

film o zmutovaných lidožravých veverkách. Otázka podněcující zvědavost zní: Mohou lidožravé veverky fungovat jako hororová monstra?

V kampani *Hardcore Henryho* na serveru Indiegogo tvůrci konkrétně zdůrazňují dva aspekty svého produktu: za prvé výstřední řemeslný způsob, jímž byl film natočen, a za druhé skutečnost, že celý děj je zprostředkováván z prvního pohledu hlavního hrdiny, díky čemuž „jste umístěni do pozice protagonisty, takže se stanete jím a prožijete celou cestu společně velmi osobním způsobem“. První z obou příslibů dělá z filmu událost – můžeme pátrat po tom, jak přesně byly kamery GoPro ve filmu použity, jak se natáčely úchvatné parkourové a kaskadérské scény, co přesně bylo součástí natáčených scén a co vznikalo až v postprodukci. Druhý aspekt naopak slibuje filmový zážitek. Konkrétně nás navádí k pojmu imerze nebo-li ponoření, pohlcení vnímatele určitou (fikční) situací, který se v souvislosti s popkulturnou používá hlavně u videoher. *Hardcore Henry* bývá ostatně často intuitivně přirovnáván k first person videohram.

Otázka, do jaké míry je Najšullerův snímek doopravdy imerzní, je dost individuální, ale proti představě, že při sledování „splyneme s hrdinou“, lze mít spoustu námitek. Perspektiva, z níž film sledujeme, se totiž zásadně liší jak od videoher (nebo i od virtuální reality), tak od běžného vnímání. Jako filmoví diváci jsme vůči dění na plátně mnohem pasivnější než při hraní her nebo v běžných životních situacích. Podobně jako v dalších zdařilých „filmech v první osobě“, jako *Ruská archa* (Russkij kovčeg, 2002) nebo *Vejdi do prázdná* (Enter the Void, 2009), nakonec *Hardcore Henry* poutá především spektakulárními výjevy, a ne způsoby, jakými se snaží ztotožnit

divákův pohled s pohledem jednajícího hrdiny. Stejně jako u snowboardových videí natáčených na GoPro ani u *Henryho* nejde o zprostředkování jízdy na snowboardu. Sportovní GoPro videa jsou čirý spektakl, orgie extrémních perspektiv a extrémního pohybu. Vta-hující na nich je právě jen jejich nadměrně kinetický efekt, který zaměstnává divákovu pozornost daleko intenzivněji než mnohem statictější běžný filmový styl. *Hardcore Henry* je v nejlepším smyslu „sportovní“ film v tom, že nám ukazuje mimořádné fyzické výkony kaskadérů, které ovšem vidíme úplně jinak, než jak jsme zvyklí.

Lidské měřítko

To nás přivádí k prvnímu příslibu, tedy k technické stránce věci. *Hardcore Henry* je zřejmě teprve třetím celovečerním filmem natočeným převážně na GoPro kameru. Prvním byl dokument *Leviathan* (2012), vzniklý v Sensory Ethnography Lab (SEL) při Harvardově univerzitě, druhým americký nezávislý snímek *Worm* (Červ, 2013) Andrewa Bowsera. Všechny tři filmy přitom jako by zaujímaly úplně protichůdná hlediska. Audiovizuální meditace o rybaření *Leviathan* se díky nezvyklé práci s kamerou oproštuje od lidských měřítek a zobrazuje zdánlivou rutinu průmyslového rybolovu jako drastickou přehlídku zmračených rybích těl a živlů. Pro *Hardcore Henryho* a *Wormu* je naopak lidské měřítko absolutní. GoPro kamery měli všichni představitelé Henryho (kterých bylo nakonec více než deset) připevněné k hlavám pomocí speciální kovové masky zakrývající celý obličej. Scénu tedy vidíme z pohledu kamery umístěné přibližně před očima aktéra. Ve *Wormovi* se tato perspektiva úplně obrací. Představitel hlavní role tu má po celou dobu natáčení kameru napojenou pomocí dřevěné konstrukce k tělu tak,

aby přístroj mířil na jeho tvář. To znamená, že centrem obrazu je naopak obličej hrdiny, zatímco o tom, co se děje kolem něj, nemáme téměř žádné přímé obrazové informace. Tyto tři příklady jen ukazují, jak různorodými způsoby lze využívat kameru, jež umožňuje filmovému štábu velmi nestandardní zacházení.

Hardcore Henry je jediný z uvedených tří filmů, na němž se prováděla důkladná digitální postprodukce. Ta zahrnovala odstranění jisticích drátů na tělech kaskadérů i na různých předmětech, ale také dodělávání explozí, střelných ran nebo krvavých goreových prvků. Přesto mnoho scén působí velmi bezprostředně, bezmála jako nadšenecký, kutilský film, natáčený přímo v nijak neupravovaných lokacích. Tomu by odpovídala i cynicky přestřelená brutalita, vědomě absurdní zápletky a v podstatě rezignace na souvislejší vyprávění. Tato dravá energie a chuť překvapovat neustále novými a novými atrakcemi nakonec poutá divákovu pozornost mnohem intenzivněji než veškeré formální snahy o imerzní efekt. Podobně jako u *Odebrat z přátel* můžeme při sledování *Hardcore Henryho* prožívat zvláštní uspokojení z totálně bizarního formálního konceptu, který ale překvapivě soudržně a přesvědčivě „pracuje“ jako nějaký zdánlivě nesmyslný stroj, jehož funkce se před námi postupně odhalují. Největší údiv ale zažíváme ve chvílích, kdy pochopíme, že dokáže svá nastavení využít nečekanými způsoby.

Hardcore Henry. Rusko, USA, 2015, 96 minut. Režie a scénář Ilja Najšuller, kamera Sergej Valjaev, Andrej Dementěv, Paša Kapisov, Vsevolod Kaptur, Fedor Ljass, střih Steve Mirkovich, hudba Dasha Charusha, hraji Sharlto Copley, Danila Kozlovskij, Haley Bennet, Andrej Dementěv ad. Premiéra v ČR 21. 4. 2016.

All You Need Is Love

Tvůrce filmů Rodinná oslava a Hon Thomas Vinterberg natočil svůj nový snímek Komuna na základě svých vzpomínek na dospívání v komuně v sedmdesátých letech. Jádrem jeho díla je ale poměrně tuctový milostný trojúhelník.

ONDŘEJ PAVLÍK

Od Thomase Vinterberga jsme si zvykli vídat důmyslně vystavěné studie uzavřených komunit, v nichž osamocení jednotlivci čelí skupinové mentalitě většiny. Jeho *Rodinná oslava* (Festen, 1998) zkoumala, jak se úzký okruh příbuzných bolestivě vyrovnává s tím, když jeden z nich vynese na světlo nepříjemné, dlouho tutlané tajemství. Že lidská společenství mají tendenci přimykat se k falešným představám, ukazoval film *Hon* (Jagten, 2012), ve kterém je hrdina svými sousedy nespravedlivě obviněn ze znásilnění. Vinterbergův poslední snímek *Komuna* o hromadném soužití více než desítky spárovaných i nespárovaných mužů, žen a dětí se však z tohoto pohledu jeví jako zklamání. Dánského režiséra hlavně zajímá vcelku tuctový milostný trojúhelník, zatímco komplexní dynamika titulní samosprávné jednotky je tentokrát tím, co se poněkud nešťastně ocitá na okraji.

Expozice přitom vzbuzuje očekávání, že skladba filmu bude podléhat rozmanitému složení nájemníků, srážkám neslučitelných perspektiv a názorovým třenicím. Když se učitel architektury Erik, televizní moderátorka Anna a jejich dospívající dcera Freja nastěhují do prostorného rodinného sídla, brzy zjišťují, že poplatky je vyjdou příliš drahé. Annu proto napadne přizvat do domu pár známých, načež z původně váhavé ideje společného bydlení záhy vznikne plnohodnotná komuna. Během konkursu na nové spolubydlíci snímek zdůrazňuje odlišnosti jednotlivých nájemníků: Ole má image nezvladatelného bohéma, Mona je pohodová volnomyšlenkářka. Zvláště zdařilé je představení malého Johannese, jehož srdeční vada funguje s ohledem na další vývoj jako časovaná bomba. Tuto počáteční, hrubě načrtnutou charakteristiku postav ovšem scénář dále nerozvíjí. Chudý imigrant Allon je až do konce pouze ten, kdo se při jakémkoli náznaku agrese rozpláče. Ole má zase bůhvíproč ve zvyku házet do ohně veškeré volně se povalující věci. Místo osobností, jež by postupně získávaly na plasticitě, tak sledujeme stále tytéž figurky, které při pravidelných domovních poradách účinkují jako monotónní chór.

Zamlžená vzpomínka na dětství

Dramatickým vývojem naopak prochází manželství ústřední dvojice, do něž se vklíní mladá atraktivní Emma. Milenecký poměr se studentkou nejprve Erik tají, ale pak se Anně přizná. Ta se navzdory evidentnímu zklamání zachová vstřícně a manželovi povolí přivést si Emmu do komuny. Potenciálně výbušné téma by se na jedné straně nabízelo provokativně rozvést do polyamorického vztahu, případně na straně druhé alespoň vykreslit dopad této změny na zaběhnutou komunitní domácnost. Ani jednoho se však ve Vinterbergově snímku nedočkáme. Místo toho film volí takřka alibistické řešení: zbylí nájemníci dají od problému ruce pryč, takže i v tomto zcela zásadním konfliktu splynou do bezbarvého pozadí. Totéž se dá prohlásit o všech oblastech veřejné sféry, v nichž se hrdinové pohybují. Škola je pro Erika jen útočištěm před partnerskými starostmi, na Annu zapůsobí stresové prostředí televizního studia jako katalyzátor dosud úspěšně potlačovaných emocí. Není to tedy tak, že by zde osobní vztahy zapadaly do širšího společenského kontextu, ale tento kontext se naopak přísně podržuje několika osobním vztahům. Přestože se film záměrně odehrává v sedmdesátých letech a pyšně se ucházející dobovou výpravou, nakonec jde v podstatě

o arbitrární volbu, kterou ospravedlňuje snad jen fakt, že v tomto čase a v podobné komunitě sám Vinterberg vyrůstal.

Důležitost režisérovy soukromé investice potvrzuje také to, že roli Emmy ztvárnila jeho druhá manželka, která po jeho boku, stejně jako v Erikově případě, „vystřídala“ o více než dvacet let starší choť. Velkou péčí tak snímek věnuje tomu, aby upoutal na zjevné paralely mezi oběma ženami, jejichž platinové blond vlasy a nápadně podobné obličejové rysy z nich opravdu dělají téměř dvojnice. Vinterberg ale bohužel nenatočil uhrančivý remake *Persony* (1966), nýbrž jakousi zamlženou vzpomínku na své dětství, z níž navzdory mnoha poutavým okolnostem vyčnívají docela obyčejné citové trable. Může se snad zdát, že život v komuně pozdních květinových dětí zobrazuje moudře, aniž by jej přikrášloval nebo soudil. Ve skutečnosti se však jakémukoli stanovisku vyhýbá. Jednoduchoučké poselství filmu bychom proto mohli snadno vyjádřit hitem, kterým ke konci šesté dekády minulého století pregnantně vystihla postoj tehdejší kultury hippies skupina Beatles: „All You Need Is Love.“ Autor je filmový kritik.

Komuna (Kollektivet). Dánsko, Švédsko, Nizozemí, 2016, 111 minut. Režie Thomas Vinterberg, scénář Thomas Vinterberg, Tobias Lindholm, kamera Jesper Triffner, střih Janus Billeskov Jansen, Anne Østerud, hudba Fons Merkies, hrají Trine Dyrholmová, Ulrich Thomsen, Julie Agnete Vangová ad. Premiéra v ČR 2. 6. 2016.

Lesk a bída paneláku

Britský nezávislý režisér Ben Wheatley se po originálních variacích na hororové subžánry pustil do adaptace klasického sci-fi románu J. G. Ballarda High-Rise. Adaptace víceméně zachovává surrealistický ráz příběhu o rozkladu hodnot v ultramoderním mrakodrapu.

JIŘÍ BLAŽEK

Není tomu tak dávno, co se manželé Amy Jumpová a Ben Wheatley posunuli z řad nadějných začínajících tvůrců do pozice čelných představitelů nonkonformních filmů britské nezávislé scény. Žánrově roztroušená díla anglických

cinéphages, sofistikovaně pracující s pokleslým a klasickým kánonem, přitom bytostně reprezentují aspekty regionální kultury. Snímek *Down Terrace* (2009) spojovala britská kritika s kinematografií kuchyňského dřezu, *Seznam smrti* (Kill List, 2011) navazoval na tradici rurálních mysterií typu *Rituálu* (The Wicker Man, 1973), roadmovie *Sightseers* (2012) si maloměstácky vyrovnávala účty s idealizací anglické krajiny a *Pole v Anglii* (A Field in England, 2013) zase neslo pečeti hammer hororů. A ani nejnovější *High-Rise* netvoří výjimku. Jedná se o adaptaci stejnojmenné novely anglického provokatéra J. G. Ballarda, u nás trestuhodně opomíjeného zástupce reformní sci-fi vlny šedesátých a sedmdesátých let. V *High-Rise* Jumpová s Wheatleym pokračují ve svém pitvání vztahu krajiny a člověka.

Ráj konzumního rozptýlení

Předchozími díly autorského dua byly mikrorozpočtové výroby, šité na míru alternativním distribučním kanálům. Čeští filmaři by si z nich mohli vzít příklad atraktivně zpracovaných, levných a přitom konkurenceschopných děl. Veterán Jeremy Thomas (producent nejlepší Ballardovy adaptace, filmu Davida Cronenberga *Crash*, 1996) postavil *High-Rise* na trochu štedřejších výrobních základech – což stvrzuje, krom betonových masivů, účast lamače dívčích srdcí Toma Hiddlestona v (polonahé) roli sociopatického doktora Roberta Lainga. Nicméně ve srovnání s běžnými artovými projekty měl štáb na ambiciózní sci-fi látku stále poměrně skromný rozpočet. Proto je až s podivem, co Jumpová a Wheatley spolu s kameramanskou stálicí Lauriem Rosem a výtvarným týmem pod vedením Marka Tidsleyho dokázali z omezených podmínek vyždímat. Vznikla retrofuturistická sociální satira, pečlivě stylizovaná do thatcherovských sedmdesátých let, bohatá na detail a překypující barokní nápaditostí.

Ballardova novela vypráví o kolektivním rozkladu společenských hodnot, spuštěném mezitřídními rozpory a izolacionismem elit pohodlně žijících v ultramoderním mrakodrapu, který představuje ráj technokratického brutalismu a hájemství konzumního rozptýlení a v němž je při ruce vše, od supermarketů přes bazény až po banky. Luxusní urbanistický projekt nabízí ukojení fyzických potřeb, co ale blahobyt psychický? A co když do toho vstoupí stavební závady?

Architekt vlastní nehody

„Posléze, když seděl na svém balkóně pojíduje psa, přemítal dr. Robert Laing o neobvyklých událostech, které se staly v tomto rozlehlém činžovním domě během uplynulých tří měsíců.“ Památná úvodní věta románu nejen že napovídá, jaké důsledky s sebou tržní oáza

přinesla, nýbrž tvoří také první – a doslovně zpracované – obrazy snímku. Scenáristka Jumpová však nepodlehla otrockému kopírování předlohy. Na Ballardovy experimenty s technikami koláže reaguje fragmentárním skeletem scénáře. Líčí jím symptomy vzájemného odloučení výstředních rezidentů, ale také chaos, do něhož se s barbarskou slastí noří. Altmanovsky neposedné transfo-kace a nahuštěná zvuková stopa neubírají na kráse bonvivánské dezorganizaci. I Wheatleyho zpočátku rytmická, až přísně repetitivní montáž v souhře s Roseho rezervovanou kamerou podtrhuje zmechanizovaný konzum, který Ritzer nazval mcdonaldizací. Jakmile ale začne kultura přebytku hnit, britská panelstory se zahaluje do dekadentního slow-motion oparu.

Ballard resuscitoval žánr sci-fi svým zájmem o surrealismus a psychoanalýzu. Hladký povrch pro něj byl pouze odrazem toho, co nazýval inner space (vnitřní prostor) – jako když Laing ve filmu roluje kůži z lebky a proráží ji, aby diagnostikoval psýché. Tvůrcům se podařilo umně přenést některé klíčové, původně textové metafory do jazyka filmového. Například postava Anne Royalové nacházela (podobně jako syntetická múza Amanda Learová) oblibu v zrcadlech, která ji poskytovala replikováním sebe samé pocit bezpečí, nesmrtnosti. V *High-Rise* se objevuje multiplikace dané symboliky zrcadlovým výtahem. V reflexním bludišti je uvězněn i Laing, který je čím dál tím více rozštěpen mezi zájem nižších pater (plebsu) a horních podlaží (aristokracie).

Bohužel Wheatley s Jumpovou až příliš často kloužou po designovém povrchu, aniž by se jim dařilo důsledněji proniknout do vnitřního prostoru „andělů zkázy“, obývajících čtyřicetipatrový mrakodrap. První polovina stopáže, věnovaná aseptickému konzumu, působí skvěle. S následnou anamnézou iracionality je to horší. Tvůrci se totiž spokojili pouze s funkčním vymalováním bestiality. Vnitřní pochody zahlazují pitoreskními obrazy železobetonové dystopie, jako když Laing přetírá degeneraci ve svém apartmánu bílou barvou. Wheatley se stal, jak říká postava stavitele Royala, „architektem vlastní nehody“. Zdá se, že mu větší produkce podrazila kolena a že se až příliš zahleděl do naleštěných vitrín svého výškového kabinetu kuriozit, místo aby jeho zatuchlý vnitřek s patřičnou parádou otevřel dokořán.

Autor je filmový kritik.

High-Rise. UK, 2015, 119 minut. Režie Ben Wheatley, scénář Amy Jumpová podle románu J. G. Ballarda, kamera Laurie Rose, střih Ben Wheatley, Amy Jumpová, hudba Clint Mansell, hrají Tom Hiddleston, Jeremy Irons, Sienna Millerová, Elisabeth Mossová ad.



Roli sociopatického doktora Lainga v High-Rise ztvárnil Tom Hiddleston. Foto Maget Releasing

Alexandra v říši divů

Earthater a vydavatelství Hausu Mountain

Sólový hudební projekt Alexandry Drewchin je příkladem efektního prolnutí žánrů. Postpsychedelické písničkářství zde ožívá především díky elektronickému experimentu. Žánrová rozmanitost je ovšem charakteristická pro celou produkci amerického vydavatelství Hausu Mountain.

VOJTĚCH JÍROVEC



Alexandra Drewchin alias Earthater. Foto rbmaradio.com

Americká hudebnice Alexandra Drewchin, sólově vystupující pod hlavičkou Earthater, na svých dvou loňských deskách *Metalepsis* a *RIP Chrysalis* syntetizuje neklubovou, někdy až ambientně laděnou elektroniku s tradicí amerického folku. Přetváří tak tuto tradici v jedinečné, výrazně autorské zvukové struktury. Pražské publikum bude mít příležitost přesvědčit se o tom naživo 27. června v Klubu FAMU. Earthater je ovšem pouze jedním z mnoha projektů patřících pod chicagské vydavatelství Hausu Mountain, které lze považovat za jakousi kurátorovanou institucionální záštitu „divné“ experimentální hudby ve Spojených státech.

Jeden z recenzentů sólového debutu Alexandry Drewchin, alba *Metalepsis*, připodobnil její skladby ke světům, které v druhé polovině 19. století vytvářel anglický spisovatel a matematik Charles Lutwidge Dodgson. V příbězích o sedmileté Alence, jež publikoval pod pseudonymem Lewis Carroll, což je zároveň důmyslná hříčka na autorovo rodné jméno, hrdinka prochází fantastickým světem a setkává se s řadou překvapivých postav. Podobně Drewchin pod jménem Earthater konstruuje roztodivné krajiny, které se vnímáči neustále mění jakoby přímo před očima.

Vykašlat se na přímočarost

Debut *Metalepsis* vyšel na značce Hausu Mountain v únoru 2015 a odstartoval přelomový rok jak pro malou chicagskou značku, tak pro samotnou Drewchin. Tato šestadvacetiletá americká hudebnice a performerka účinkuje také v projektu Guardian Alien, až nyní ale ukázala ucelenou a samostatnou autorskou vizi. Ta v leccems navazuje na tvorbu znovuobjevených písničkářek konce šedesátých let, jako jsou Sibylle Baier nebo Linda Perhacs, blíží se však také některým psych-folkovým nebo acidfolkovým písničkářkám, které vstoupily na scénu před deseti lety, například Grouper. Zajímavé je, že postpsychedelické písničkářství v tomto případě ožívá především díky elektronickému experimentu. Vlivů a žánrových citací však při poslechu zaznameneáme více.

Na své sólové prvotině Drewchin nepoužívá nástrojovou sestavu, která by (snad s výjimkou elektronických dechů ovládaných pomocí analogového kontroleru) byla něčím výjimečná. Dosahuje ale podivuhodné zvukové rozmanitosti. Najdeme tu rozjívěnou elektrickou kytaru bizarně propojenou s beatboxem a rapem v ruštině. O pár minut později se v jiné skladbě v pravidelném klubovém beatu objevují smyčce. Autorčin výrazný hlas mizí v klíčovém, více než desetiminutovém lo-fi opusu Orbit a opět se navrácí v závěrečné nekomplikované skladbě Infinity, která si vystačí s jednoduchou freakfolkovou kytarou.

Earthater ovšem, jak už bylo řečeno, zvládla v loňském roce vydat ne jednu, ale rovnou dvě desky. Na říjnovém albu *RIP Chrysalis* používá Drewchin namísto elektroniky více akustických nástrojů. Velký prostor zde dostal především základní nástroj amerického folku – banjo. Právě se strukturou folkových písní si Earthater ráda a často hraje. Jakákoli pravidelnost a přehlednost ale záhy mizí. „Pojďme se vykašlat na přímočarost,“ říká v rozhovoru pro magazín Spin a album, které obsahuje i její dosud patrně nejvýraznější hit Mask Therapy, dokládá, co tím myslela.

Kurátorská role

Obě nahrávky Earthater se pro mnoho posluchačů staly jakousi vstupní branou do světa chicagského labelu Hausu Mountain. Zdá se, že labelu se daří naplňovat klíčové úlohy, jež před hudebními vydavatelskými v současnosti stojí. Předně jde – vedle produkčních a technických záležitostí – o roli kurátora, který posluchačům pomáhá při orientaci v nepřehledném množství hudební produkce. Label vydal od roku 2012 pětadvacet nahrávek, které lze přiřadit k tak rozdílným žánrům, jakými jsou kytarová a elektronická psychedelie, noise, drone, ambient, synth pop nebo freak folk.

Podobně jako mnoho jiných labelů vznikl i tento především z potřeby vydávat vlastní hudbu. V případě zakladatelů vydavatelství Douga Kaplana a Maxe Allisona se jedná

o nahrávky jejich kapely Good Willsmith, jejíž deska *Is the Food Your Family Eats Slowly* odstartovala před čtyřmi lety katalog Hausu Mountain. Album vyšlo, jak je tomu u tohoto labelu zvykem, na kazetě a uvedlo posluchače do improvizovaného chaosu. Zatímco ale Good Willsmith postupně přerůstají svůj vlastní label, stávají se stále slavnějšími a část své tvorby, včetně poslední a patrně nejsilnější desky *Things Our Bodies Used to Have* (2016), vydávají na mexické značce Umor Rex, pro velkou většinu dalších kapel je kazeta vydaná na Hausu Mountain příležitostí k tomu, aby si jejich materiál poslechl širší okruh posluchačů.

Důležitost kabelů

Letošní rok v produkci Hausu Mountain otevřela kazeta noise-jazzové formace s lechtivým názvem Bang! Bros. Hned poté následovala ambientní nahrávka projektu Radiator Greys. Nejvýraznější se ale zatím do aktuální produkce zapsal Davey Harms se svou deskou *Cables*, která aspiruje na to být excentrickou taneční hudbou a zároveň rituálním noisem. Každopádně nikdy nezní předvídatelně. Harms připomíná v textu k vydání alba i samotným jeho názvem důležitost kabelů, bez kterých se prakticky žádná hudební produkce neobejde, a označuje *Cables* za přechodné album v tom smyslu, jaký mají kabely v hudebním set-upu. Nacházejí se v prostoru mezi nástroji – samy o sobě jsou k ničemu, důležitými se stávají až při propojení. Zároveň jakýkoli jejich defekt může znemožnit hudební vystoupení.

Obdobně žádná deska v katalogu Hausu Mountain nemá klíčové postavení, všechny jsou součástí důmyslné kabeláže. Earthater, Davey Harms nebo Good Willsmith jsou asi nejznámější, v katalogu ale figurují i jména jako William Selman nebo nejnověji dvojice ROM, jejichž tvorba si také říká o důkladný poslech. Hausu Mountain je příkladem labelu, jehož produkce je značně rozmanitá, a přitom se každá z nahrávek dokáže posluchače dotknout na nečekaném místě.

Autor je redaktor magazínu Ditchmag.

Dotek budoucnosti

Virtuální popstar Hacune Miku

Uměle vytvořené popové hvězdy leckdy nechtěně vyvolávají pochyby o své existenci. Japonská holografická celebrita Hacune Miku namísto pochyb fascinuje přiznanou virtuálností. Vznikla na bázi vocaloidu – jako program na syntézu zpěvu rozšířený o animované tělo. Dnes tato popová androidka vystupuje i na koncertech.

KAREL VESELÝ

Na letošním ročníku Donaufestivalu v rakouské Kremži vystoupila mimo jiné i japonská popová hvězdička Hacune Miku. Sotva dozní potlesk, horliví fanoušci už se řadí do fronty na společnou fotku – s kreslenou postavičkou s dlouhými tyrkysovými copy, promítanou na speciální polopropustnou projekční desku, na níž jako 3D simulace protancovala celý svůj koncert. Pravda je, že technologie, která už dříve zpřítomnila zesnulého rappera Tupaca Shakura, má stále ještě své limity, rejstřík pohybů zpěvačky je poněkud omezený a občas její obraz nabírá tak trochu duchařskou podobu. Mnohem zajímavější než dění na pódiu je nicméně širší kontext zrodu a existence této první skutečné virtuální superstar, která nám možná zvěstuje, jak bude vypadat budoucnost populární hudby.

Miku Miku Dance

Japonský popový průmysl tradičně stojí na hvězdách uměle vyprodukovaných agenturami napojenými na mediální konglomeráty. Každý kariérní krok „aidoru“ (idolu) je pečlivě připraven marketingovým týmem a pro nezávislost umělce zde není místo. Celý systém má nicméně jeden zádrhel – hvězdy stárnou a přestávají být zajímavé pro fanoušky přitahované roztomilostí a mládím. Hacune Miku, která je naprogramovaná tak, aby jí bylo věčně šestnáct let, touto vadou netrpí. Není ovšem úplně unikátní – v dějinách popu se setkáme s řadu animovaných postav od Archies až ke Gorillaz. Hacune Miku navíc není ani první virtuální popstar v japonském šoubyznysu. Tento titul patří Kjóko Date, jež se zrodila v roce 1996. Její existenci předznamenal román *Idoru* (1996, česky 2010) amerického kyberpunkového spisovatele William Gibsona, zasazený právě do Japonska.

Kjóko zabodovala v japonských hitparádách, pak o ni ale fanoušci ztratili zájem. Oproti tomu Hacune Miku oslaví příští rok desáté narozeniny a nikdy nebyla populárnější než v současnosti. Důvodem je zřejmě to, že za ní nestojí jen jeden tvůrce či tým, ale masa internetových uživatelů, kteří společně vytvářejí její hudbu, texty i taneční choreografie. A právě v tom spočívá její potenciál. Vyprodané koncerty, dobytí japonského albového žebříčku, předskakování Lady Gaga nebo hraní v amerických televizních talk shows – to vše představuje jen vrchol ledovce. Hacune Miku žije především na internetu ve statisících fanouškovských videí. V zásadě totiž není ničím jiným než tím, co do ní vloží sami fanoušci.

Co je tedy Hacune Miku? Technicky vzato jde o vocaloid – program na syntézu zpěvu, který na začátku tisíciletí vyvinula korporace Yamaha. Původně měl být hlavně pomocníkem v nahrávacím studiu, jako mnohem lepší nápad se ale ukázalo dát ho do rukou obyčejným uživatelům, kteří s jeho pomocí můžou vytvořit písničku i s klipem. S komerční produkcí softwaru přišla v roce 2004 firma Crypton Future Media. Prodeje vocaloidu ale vázly, dokud se produkt nespojil s kreslenou postavičkou, která mu dala konkrétní tvář. Androidka Hacune Miku se zrodila poslední srpnový den roku 2007 jako v pořadí třetí postava z vocaloidové série. Měří 158 centimetrů, váží 42 kilo a její jméno znamená První hlas z budoucnosti. Nakreslila ji autorka vystupující pod jménem Kei a základy jejího hlasu dodala populární herečka Fudžita Saki.

První rok se jen v Japonsku prodalo čtyřicet tisíc kusů programu a v následujících letech jeho popularita ještě mnohonásobně vzrostla. K masové oblibě Hacune Miku přispělo několik faktorů. Fanoušci vytvořili program Miku Miku Dance, který dosud statickou zpěvačku rozpohyboval a umožnil vytvářet amatérské klipy. Jejich tvůrci je začali hojně uploadovat na Nico Nico Douga, japonský ekvivalent YouTube, a z videa, v němž Miku

zpívá finskou lidovku Ievan polkka, se stal internetový mem. Dalšímu rozšíření pomohlo spuštění virtuální komunity Piapro, která propojila tvůrce z různých oborů. „Někdo zde složí a zveřejní písničku, jiní k ní můžou vytvořit ilustrace. Pak se přidá někdo se znalostí 3D nebo 2D animačního softwaru a postavičku rozpohybuje,“ vysvětluje Eidži Hirasawa, hudební skladatel spolupracující s Crypton Future Media. Není potřeba čekat na to, až hvězda vydá nový singl – každý si ho může jednoduše naprogramovat sám. Konzumace rovná se produkce. Fantazii se meze nekladou, malé či větší autorské variace vizáže zpěvačky jsou součástí hry. Společnost Crypton Future Media chrání svůj výrobek autorskou licencí Creative Commons, jež dovoluje šířit projekty s Hacune Miku volně po internetu.

Tajemný val

Na bočních projekčních plátnech festivalové haly v Kremži se odehrává příběh zrození záračné dívky z jedniček a nul. Postavička zpívá: „Byla jsem tak osamělá a ty jsi mě vzal do svých laskavých rukou. Byla jsem jen digitální informace ve vocaloidu a ty jsi mi dal píseň a duši.“ Vokální linku pocházející z písně Melody... si vypůjčila americká elektronická hudebnice Laurel Halo a vetkala ji do abstraktních beatových ploch, které doprovázejí animaci na pódiu. Vystoupení *Still Be Here*, které na Donaufestivalu japonský virtuální idol představilo, je výsledkem spolupráce několika tvůrců. O taneční pohyby se postaral choreograf Daren Johnston, vizuální podobu



Hacune Miku vystupuje i s živou kapelou. Foto piapro.net

zpěvačky upravit internetový umělec LaTurbo Avedon a animace měl na starosti Martin Sulzer. Tým sestavila pro potřeby podzimní pařížské umělecké přehlídky Metal japonská kurátorka Mari Macutoja. V Kremži sleduje hologram plný sál, oproti záznamům z Japonska však divákům chybějí barevné glowsticky, díky nimž se i z koncertu stává kolektivní dílo. Tady prostě nejsme na j-popovém koncertě, ale na seriózní umělecké přehlídce.

Performance či spíše instalace *Still Be Here* kombinuje výstupy Hacune Miku s dokumentárními vložkami, v nichž tvůrci vysvětlují svůj přístup k projektu a také specifika japonského uvažování o virtualitě. I oni přitom promlouvají skrze ústa Hacune Miku. Jak se domnívá Hirojuki Ito, ředitel Crypton Future Media, právě ústa jsou klíčem k její popularitě. Jejich pohyby nemusí být nutně realistické, nic takového ani fanoušci nevyžadují. Stejně jako humanoidní roboti nemůže Hacune Miku překročit „tajemný val“, onu neprostupnou hranici mezi člověkem a jeho antropomorfní nápodobou, kterou definoval v sedmdesátých letech japonský robotik Masahiro Mori. Robot

podle něj nikdy nedokáže dokonale napodobit všechny nuance lidských pohybů, a proto nemá smysl se o to ani pokoušet. Mimochodem, jistá neohrabanost je vlastní i náctiletým zpěvačkám z j-popových skupin – jejich „stávání se hvězdou“ se pak snáze fandí. „Zdá se mi, že šarm Hacune Miku tkví v nedokonalosti. Když zní strojově, přidává to hlasu jistou osobitost. Kdyby zněla dokonale lidsky, nikdy by nebyla tak atraktivní,“ vysvětluje Hirojuki Ito.

Existují jen pro tebe

Osobitý přístup japonských fanoušků k jejich idolům se odráží ve fenoménu „moe“ – fetišistickém zbožnění objektu posedlosti, v němž je ale obsažena také vzájemná závislost mezi toužícím a předmětem touhy. „Chci, abys mě předělal, zpívám a existuji jen pro tebe,“ deklamuje Hacune Miku v jednom textu a Hirojuki Ito vysvětluje, že virtuální zpěvačka existuje jen díky lásce svých fanoušků. Japonci jsou zvyklí na roztomilé maskoty, kteří jim pomáhají ulevit si od každodenního stresu, a Hacune Miku je navíc ještě určena k volnému použití.

Když loni na jaře vyprodala dva koncerty v newyorské síni Hammerstein Ballroom, ohlásil to deník New York Times titulkem: „Znamená nástup Hacune Miku konec hudby, jak ji známe?“ Strachu části západního publika z robotů a umělých bytostí ovšem Japonci nerozumějí. Pro ně jsou i výtobytky technologické revoluce součástí vesmíru, kterému člověk nikdy nebyl automaticky nadřazen. „Je důležité v ní pořád rozpoznávat sebe

sama. Její virtuální entita od nás vlastně nic nevyžaduje. Dnes už můžeme tvořit virtuální mazlíčky, partnery, kamarády a všechno možné z pohodlí svého domova,“ tvrdí o Hacune Miku kurátorka Mari Macutoja. Hirojuki Ito zase varuje před přílišným oddělením virtuálního a reálného světa, k němuž svádí komunikační technologie. „Do digitálního světa je proto třeba vpouštět co nejvíce lidského,“ říká a dodává, že Hacune Miku je metafyzický pokus o popření smrtelnosti. Idol, který nikdy neumírá, neodmlouvá a je nám pořád k dispozici. Proto asi název *Still Be Here*.

„Pojďme si spolu užít digitální svět,“ vyzývá Hacune Miku v posledním videu večera. V závěru se efektně rozpadne na pixely a zmizí ve tmě, pak se ale zase rozsvítí v plné kráse, abychom si s ní mohli udělat selfie. Nazítří zjišťují, že ve stejný den jako v Kremži vystoupila i v americkém Seattlu, a to před desetitisícovým davem. Je to děsivé, nebo osvobozující? To záleží na úhlu pohledu. Ale ať už jsem ten večer zažil cokoliv, měl jsem pocit, že se mě dotkla budoucnost.

Autor je hudební publicista.

Před dvěma lety jsme vylezli na kopec na kraji aténské předměstí, který je propojen železničním mostem s identickým protilehlým kopcem. Viděli jsme ten most několikrát v minulosti. Mnohokrát jsme desítky metrů pod ním projížděli autobusem po dálnici vedoucí mezi dvěma kopci. Na most jsme se dostali po široké cestě a pak, když jsme vystoupali krátkou, ale strmou stezkou, pokrytou červenou hlínou a ostrými kameny, jsme konečně překonali poničené zbytky rezavého drátěného plotu, který měl kolemjdoucím bránit vstoupit. Napravo město vypadalo jako bílá masa, skládající se z tisíců na sebe nalepených teček. Nalevo se nám otevřel výhled na přístav, stříbrné moře, pobřeží a nedaleký ostrov. Loděnice, továrny a malé osady byly roztroušené po údolí, protějščí kopec korunovaly vysílače. Cypřiše a borovice pod námi vytvářely sytou vrstvu zeleně.

Na kopec a most jsme se rozhodli vylézt poté, co jsme se dozvěděli o incidentu při první, slavnostní jízdě po této železnici. Události se nedostalo pozornosti tisku, objevila se pouze na místním blogu. Strojvůdce nahlásil náraz v tunelu. Podle popisu narazila lokomotiva, táhnoucí třicet osm vagónů, do umělé zábrany, sestávající z velkých dřevěných cívek na kabely, zářivek a kusů kovu. Vše bylo poté rozmetáno po celém tunelu. Cívky musely být do tunelu dovlečeny po strmé stezce a skrz plot. Nedošlo k žádným závažným poškozením, takže lokomotiva a všech třicet osm vagónů s nákladem mohlo pokračovat v jízdě. Jenomže tato podivná sabotáž se opakovala i na zpáteční cestě. Pravděpodobně stejní lidé postavili bariéru znovu, víceméně na stejném místě. A jako předtím ani teď nenastaly žádné závažné problémy. Podle strojvedoucího vlak pouze nabral zpoždění kvůli odstraňování zátarasu.

Most byl postaven před několika lety jako součást většího infrastrukturního projektu – komerční dráhy pro zahraniční účely. Železnice se měla rozšířit na celostátní síť s cílem propojit průmyslové oblasti kolem Atén s přístavem Pireus. Pokud víme, nikdo se k sabotáži nepřihlásil.

Když jsme most navštívili poprvé, mysleli jsme si, že najdeme nějaké stopy po oné dvojité srážce. Nenašli jsme nic. Vylezli jsme na kopec ještě jednou o několik měsíců později. Zdálo se, že se nic nezměnilo. Viděli jsme úplně totéž. Přístav a loděnice. Továrny a vesnice. Vysílače, cypřiše, borovice. Tentokrát jsme se rozhodli přejít most a sejít na dálnici z druhého kopce. Ocelové kolejnice pořád působily poměrně zachovale. Šedo zelený kámen mezi pražci vypadal čerstvě.

Jenomže tentokrát povrch obou bočních stran mostu pokrýval černý nátěr. Celý obraz byl tak abstraktní a podivný, že bylo těžké určit, zda se jedná o lidský záměr, nebo o zvláštní reakci materiálu. Chaotická podivnost, která by se možná dala přirovnat k nástěnné malbě, připomínala zbytky organicky prokomponovaných pohybů. Něco jako stopy procesů a konfliktů. Tyhle nečitelné nápisy jako by vyrašily z krajiny podobně záhadným způsobem jako okolní kopce, stromy i působivá infrastruktura. Pořídili jsme pár snímků této tmavé plochy, aniž bychom se na původu rozsáhlé malby shodli. Ale v místě, kde od kraje mostu vede stezka do kopce, na který jsme se nakonec dostali na zpáteční cestě, jsme spatřili sprejem nastříkaný nápis, složený ze tří písmen: OFK.



MAPY ANTARKTIDY

– aukční katalog pro kupující

Catherynne M. Valenteová

POLOŽKA 657D

Topografická mapa Rossova šelfového ledovce (Tulení mapa) Acuña, Nahuel, 1908
V horním levém rohu nepatrně natržená. Na levém okraji slabě znatelné skvrny.

Střed mapy tvoří pevninská plocha, v nejhořejším kvadrantu je zakresleno pobřeží Argentiny. Zeměpisné šířky a délky jsou vyznačeny sépiovým inkoustem. Kompasová růžice má podobu tuleně: jeho hlava ukazuje k severu, ploutve k východu a západu, k jihu pak směřuje zubatá kra, na níž zvíře spočívá. Legenda k mapě je psána ručně. Rossův šelfový ledovec je na danou dobu znázorněn s pozoruhodnou přesností, pro srov. viz přílohu A (satelitní snímky nedávného data).

Expedice na Antarktidu v roce 1907 byla význačná hned dvojnásob: právě na této první mořeplavbě, kterou mladý Nahuel Acuña podnikl, sotva dokončil univerzitní studia, ho říjící kosatka připravila o pravou nohu. A zároveň byl dílem vrtošivé náhody přijat do služby na té dobré lodi *Proximidad* nezkušený botanik Villalba Maldonado. Maldonado, sám čerstvý absolvent a pozdější badatel neméněšího významu než jeho věhlasný protějšek, musel vzít zavděk místem lodního kuchaře, aby si cestu odpracoval, nemaje stejné štěstí na mecenáše jako Acuña, na něhož se v průběhu celé životní dráhy peníze lepily jako vosy na turecký med. Můžeme se jen domýšlet, jak asi probíhala taková nevzrušená sobotní večere v ledovcovém přitímtí, v prachu ledových krystalek tvořících okolo slunce halová kola, když Villalba, zástěru umaštěnou tučňácím sádlem, řídnoucí černé vlasy rozčuchané a s námrazou na kníru, položil před Acuña ojiněný porcelánový

talíř. Sundal si Acuña brýle, než začal jíst? Vyměnili spolu pár slov? Opětoval byt jen na moment upřený pohled Maldonadových mírných očí, než odložil sextant a pustil se do jídla? Chceme věřit, že tomu tak bylo, chceme věřit, že skřípění *Proximidad* v našich představách zní právě tak, jako znělo ve skutečnosti. Z Acuňových záznamů v deníku vyčteme pouze tolik: *K večeri opět tulení bok a klaret. Kuchař trvá na salátech z červeného a bílého lišejníku. Není mi to po chuti.*

Slavná Tulení mapa, první z Acuňových legendárních map, nabízí vzácný vhled do období rodící se rivality obou badatelů. Cena exempláře byla stanovena na 7 500 USD.

Poznámka kurátora: Skvrny od whisky se datují přibližně do roku 1952.

POLOŽKA 689F

Topografická mapa Rossova šelfového ledovce (mapa Slunečních psů) Maldonado, Villalba, 1908
Po jediném vlastníkovi, v bezvadném stavu.

Pevninská plocha je posunuta níže do středu mapy, jiné kontinenty nezakresleny. Zeměpisné šířky a délky jsou vyznačeny černým inkoustem nezjištěného složení. Kompasová růžice má podobu třírohého mořského kozoroha: jeho ocas obrostlý vilejší indikuje jih, vzhůru obrácený čenich míří k severu, zakrnělé ploutve ukazují k východu a západu. Uprostřed mapy je vyobrazeno slunce, jehož paprsky, zdůrazněné reliéfním zlacením, jsou protaženy až úplně k šelfovému ledovci. Jsou

zde naznačena i halová paslunce, avšak místo tradičních fantomových skvrn stojí vně prstence po stranách vedle slunce dva mohutní psi svatobernardského či podobného plemene. Jejich dlouhá, reliéfně postříbřená srst je rozevlátá, jakoby v náhlém poryvu větru. Mordy mají otevřené, jako by polykali sluneční paprsky, prackami pak stojí po kolena v mořské vodě a vytvářejí vlny, sahající až k pobřeží. Legenda k mapě praví, že dvojici psů nesoucích jména Grell a Skell lze nalézt na souřadnicích (*vynecháno při redakci*), a pokud jim příchozí předloží dary v podobě játrovek a tučňáčích pařátů, ochotně mu věnují plný pohár slunce. Ponese-li neohrožený polární *conquistador* toto slunce zavěšené před sebou na špičce rybářského prutu, bude sálat tak, aby jej zaopatřilo vším potřebným žářem i jasným světlem.

V pobřežních vodách je dále zakreslena obrovská zubící se kosatka s utrženou lidskou nohou v tlamě.

Po návratu z expedice na palubě *Proximidad* učinil Maldonado – zřejmě aniž by tušil, že pracuje na konkurenčním projektu – potřebné kroky k rozmnožení své mapy prakticky souběžně s Nahuelem Acuňou. Náklady na vytištění mapy Slunečních psů, kterou Maldonado i sám ilustroval, uhradila dcera Alvara Cacerese, kterýžto byl především velkochovatelem ovcí a hovězího dobytka a jehož zájmy v lodní přepravě držely *Proximidad* nad vodou. Pilar Caceresová našla v Maldonadových skicách takové zalíbení, že prodala svůj drahokamy a onyxy zdobený náhrdelník (položka 331A), aby mohla tuto první mapu zafinancovat.

Jestliže nevidaně precizní zpracování Tulení mapy získalo Acuňovi věhlas a přivedlo mu celou řadu přírodopytců a velrybářů,

dychtivých využít jeho znalostí, pak po vydání mapy Slunečních psů se v Buenos Aires strhla hotová mánie pro všechno, co se týkalo Antarktidy. Přesto však Maldonado až do roku 1912 nedokázal sehnat peníze na další výpravu, kdežto Acuña si neprodleně zarezervoval cestu na lodi Immaculata na následující jaro, znepokojený tím, jakou přízeň u veřejnosti nachází dílo tak očividně šejdířské. Ještě v prosinci 1908 proto uspořádal na půdě Asociación Cartographica Argentina přednášku o bezpodmínečné exaktnosti při tvorbě map, přičemž prohlásil, že je absurdní, musí-li o tak samozřejmé věci vůbec hovořit. Byl však přerušen důraznými požadavky, aby exaktněji popsal, jak vypadají Grell a Skell. Maldonado se i přes tři obdržená pozvání odmítl na schůzi *Asociación* dostavit a počátkem roku 1909 vydal mapu Antarktické zubaté ryby (položka 8181Q) bez jejich razítka.

Exemplář je jedním z pouhých tří dochovaných výtisků této první a zřejmě nejvelkolepější ukázky kartografického umění Villalby Maldonada, a jeho cena byla stanovena na 18 500 USD.

POLOŽKA 699C

Mapa Jižních Orknejí Acuña, Nahuel, 1911
Po celé ploše vyšísovaná od slunce, v zachovalém stavu.

Ve středu mapy se nacházejí čtyři velké ostrovy a šestnáct menších. Jedinou pojmenovanou pevninskou plochou je Isla Coronación. Zeměpisné šířky a délky jsou vyznačeny inkoustem z chobotnice pobřežní. Kompasová růžice má



tricet dva vrcholů, zakončených šípovými hroty zavinutými v listech vavřínu, přičemž její východní rameno nese starobylé označení Levanty. Pro satelitní srovnání viz přílohu B.

Relativně příznivé podnebí Jižních Orknejí (dnešních Orcadas) umožnilo Acuňovi, aby zde přečkal válku a hotové mapy posílal na kontinent prostřednictvím Jokkuma Vabø, negramotného lovce tuleňů a kartografova věrného přítele. Společnými silami postavili příbytek, v němž pak Acuňa žil a pracoval, a Vabø se také staral, aby v letních měsících vyudili dostatečné zásoby tuleního masa a jeho přítel tak měl co jíst. Kdykoli mu to pak dovolily pohyby tuleních stád, vracel se za ním se zásobami drahého inkoustu a papíru. Do tohoto období spadá neplodnější fáze Nahuelova života.

Mezi lety 1909 a 1918 prochodil Nahuel Acuňa Jižní Orkneje křížem krážem, až si ve sněhu a pobřežních travinách obléskal teakovou protězu. Z mrožích kostí a tuleních kůží si postavil kruhový člun (položka 009A) a přesouval se na něm mezi ostrovy za pomoci obřího pádla z kůže a žebra kosatky, v kterémžto nástroji jistě musel nacházet trpké uspokojení. Nechal si narůst dlouhý černý plnovous, o němž se proslychalo, že se na slunci zlatě leskne, a už ho pak nikdy neoholil. Přestože později prohlašoval, že během svého poustevnického období o Maldonada nezavadil ani myšlenkou, panují v tomto bodě jisté názorové rozepře, už proto, že Vabø mu při svých návštěvách dozajista přinášel zprávy o počínání jeho rivala, a tím spíše, když si uvědomíme, že Maldonadova příští mapa, k tomu ještě tak potměšile a vyhýbavě nazvaná, se zevrubně zabývá právě oblastí Orknejí. Nemohlo se snad Maldonadovi podařit, aby zde v roce 1912 přistál při své výpravě na palubě *Perdity* a poctil Acuňu přátelskou návštěvou? Podobné dohady nelze s určitostí potvrdit ani vyvrátit, nám však nic nebrání se znovu sladce zasnít a představit si to. Dva vousatí kartografové, usazení na sněžné haldě, se spolu dělí o lišejníkový čaj a sledují, jak se snáší soumrak na šarlatové pláň, do míst určených ke stahování tuleňů. Je obzvlášť příjemné je v duchu sledovat, jak pro tu chvíli odkládají veškerou nevraživost, z čajové konvice mezi nimi se spokojeně kouří a oni zaujatě

debatují, ať už o problému zeměpisné délky nebo snad o způsobech vyvrhování mrožů.

Jedná se o první mapu ze série Orcadas a o stěžejní dílo z Acuňova vrcholného období, cena exempláře byla stanovena na 6 200 USD.

POLOŽKA 705G

Mapa Jižních Orknejí (mapa Tuleně pod pokličkou)
Maldonado, Villalba, 1914
Po jediném vlastníkovi, v dolním levém rohu zcela nepatrné poškození vodou.

Ve středu mapy se nachází pět velkých ostrovů a dvacet šest menších. Všechny jsou pojmenované: Isla Concepción, Isla Immaculata, Isla Perdita, Isla Proximidad, Isla Gloriana, Isla Hibisco, Isla Sello Zafiro, Isla Pingüino Azul, Isla Cielo, Isla Pájaros del Musgo, Isla Valeroso, Isla Ermitaño, Isla Ocultado, Isla Graciento, Isla Mudanza, Isla del Leones Incansable, Isla Sombras Blancas, Isla del Ballenas del Fantasma, Isla Zapato, Isla del Mar de Cristal, Isla del Morsas Calvas, Isla Rojo, Isla Ónice, Isla Embotado, Isla Mentira, Isla del Araña Verde, Isla Abejas, Isla del Pie de la Reina, Isla Acuňa, Isla Pilar.

Použitý inkoust je sépiový, kompasová růžice má podobu tuleně, který vykukuje z železného hrnce: zvíře ploutví ukazuje k jihu, jeho hlava, přiklopená poklicí, je obrácená k severu, rukojeti hrnce pak směřují k východu a západu. Zmenšené verze stejného tuleně, s výmluvnými obličejovými rysy, jsou pak rozesety po celém řetězci ostrovů. Podle legendy k mapě se jedná o tzv. beznohého tuleně, jehož lze spatřit na zřídka zelených březích Isla Graciento, a to na dlouhé Norské pláni, vyhrazené ke stahování tuleňů, která zabírá většinu ostrova: *Jsou-li Železné Hrnce ke škvareni Tuleního Tuku ponechány, aby se v nich tuk škvířil do Východu Měsíce, občas se přihodí, že uříznutá Tulení Hlava, jejíž vousky se Příznacně Zbarví modrým nádechem, Zamrká, otevře Oči a Prohnané Vyskočí do Příboje, vlekouc s sebou Hrnec Železnák coby své nové Tělo. Je-li Badatel nad jiné zchytralý, nechá v ohništi žhnout pár Uhlíků a předstírá*

Spánek. Osvědčí-li pak v Předstírání Dřímoty jistou Mistrnost, sama Královna Železných Hrnců, jejíž jméno jest Huln, přijde, aby si odpočala a ohřála se u skomírajícího ohýnku. Pakliže jí Badatel přinesl tré Perel na znamení poklony, Královna mu dovolí, aby ponořil svou Lžici do Hrnce a napil se jejího Vývaru, jenž je sladší než pampeliškový med a způsobí, že se onen bude cítit Nasycen a Šťasten po dobu čtrnácte, nebo i více dnů. (Přel.: Furtado, 1971.)

Navzdory oblibě, s níž se u lidí jeho práce setkala, Maldonado nemohl přimět skeptického Alvara Cacerese, aby mu poskytl prostředky na druhou výpravu, a musel se spokojit s pozorností Pilar Caceresové. Na portrétech (položky 114 a 115A–F) je Pilar zobrazena jako pohledná, byt přísná žena, s vlasy, jež jí uprostřed čela rostly hluboko do špičky, a s úzkýma očima. Pilar pokračovala v rozprodávání šperků, aby Maldonado mohl tisknout své mapy, ale ani všechny její náhrdelníky nemohly zaplatit k jihu plující loď. Místo toho si alespoň nedostižně osvojila umění, jak z jehněčí kůže připravit pergamen, a stala se Maldonadovi prospěšnou i v tomto ohledu. Na všechna setkání s ním chodila v červeném a nejméně třikrát nechala své bohaté černé kadeře sklouznout po jeho paži. Alvaro jim nakonec neochotně poželal a v dubnu roku 1911 byli sezdáni. Pilar na sobě neměla jediný šperk a oděla se do šatu z černé tulení kůže. Brzy otěhotněla a v roce 1912 povila dceru Soledad, jen krátce poté, co Maldonado vyplul na palubě *Perdity*. Sama zařídila, aby mohl roku 1915 pokračovat v plavbě dál a vojenskou službu nastoupit pouze formálně, takže oba kartografové se během Velké války toulali po ledových krách, daleko od sebe a v naprostém nevědomí jak o svých aktivitách navzájem, tak i o dění ve zbytku světa.

V rozmezí let 1908 až 1912 bylo vydáno celkem šest Maldonadových map. Všechny byly přijaty s bouřlivým nadšením a žádosti o povolení cestovat na Antarktidu se díky tomu ztrojnásobily. V docích se prodávaly tzv. *paquetes* (položky 441A–592L), dřevěné bedničky obsahující náležitosti „nezbytné“ k zajištění úspěchu expedic: byly v nich sušené tučňáčí pařáty, svazečky jätrovky, rybářské pruty, notové listy sloužící k vyzpěvování u Ledových jeskyní Zubatých ryb, které Kradou Sny, dále laciné výtisky všech šesti map a tři drobné perly.

Většina nadšenců nicméně postupně zjistila, že není v jejich silách tak nebezpečný podnik uskutečnit, a Maldonadova reputace tak v době Acuňovy nepřítomnosti dál rostla, jelikož nebylo nikoho, kdo by jeho podivuhodné mapy s konečnou platností vyvrátil.

Jedná se o původní exemplář mapy vydané péčí Pilar Caceresové, nikoli o jeden z četných výtisků vkládaných do cestovních bedniček, a jeho cena byla stanovena na 15 900 USD.

POLOŽKA 718K

Mapa Země královny Maud
Acuña, Nahuel, 1920
Po jediném vlastníkovi, v bezvadném stavu.

Pevninská plocha je posunuta napravo od středu mapy, v levém horním kvadrantu je zakresleno chilské pobřeží. Zeměpisné šířky a délky jsou vyznačeny železoduběnkovým inkoustem. Kompasová růžice má podobu horní části trupu mladé ženy: její hlava je obrácena vzhůru k severu, doširoka rozprážené paže ukazují k východu a západu a její vlnící se vlasy se spojují do špičky směrem k jihu. Pro satelitní srovnání viz přílohu C, se zvl. přihlédnutím k bodům 1, 4 a 17, kde jsou patrný zásadní odchylky.

Poznámka kurátora: Náзву „Země královny Maud“ se v době, kdy Acuňa na mapě pracoval, pochopitelně neužívalo. Jeho vlastní název „Suyaina planina“ však nikdy nebyl oficiálně uznán žádnou z vlád, které si území nárokovaly.

Když se Acuňa v roce 1919 vrátil z Jižních Orknejí, Maldonadova proslulost a popularita *paquetes* jím otřásl. Z hazardování dobrodruhů, kteří si na cestu místo zásob lampového oleje balili tučňáčí pařáty, se mu dělalo mdlo, a tak neprodleně ohlásil celou sérii přednášek, v nichž práci svého protivníka odsoudil, a závěrem jej vyzval, aby na schůzi *Asociación* budto přivedl na řetězu Grella či Skella (vlastní preferenci nevyjádřil), anebo pakliže by se psi příliš vzpírali, ať jim přivede ukázat alespoň Huln.

Acuňovy přednášky navštěvovala mladá žena jménem Suyai Ledesma. Pod vlivem svého idolu začala sama kreslit mapy pamp, rozsáhlých území argentinského vnitrozemí, odkud oba, ona i Acuňa, pocházeli. Své badatelské výsledky přednesla na schůzi *Asociación* sotva slyšitelným hlasem, oblečená do střídmého hnědého kostýmku, a svůj příspěvek uzavřela vřídou připomínkou řkouc, že „kartografické umění je odkázáno na přesnost, jako je měsíc odkázán na slunce, a jen tak může vrhat na svět své vlastní světlo. Obrátit se zády k univerzu, jak se hodnověrně rozkládá před našimi zraky a pod našimi nohama, by znamenalo uvrhnout se do temnot.“

Ačkoli se Acuňa a Ledesma nikdy nevzali, od té chvíle se od sebe už téměř neodloučili, a když Acuňa v roce 1935 vyplul na palubě *Léthe* na Iles Kerguelen, Ledesma ho i s oběma jejich syny doprovázela.

Až do zmíněné expedice v roce 1935 Acuňa nicméně cítil, že je jeho povinností setrvat v Buenos Aires, aby všemožně potíral Maldonadan Antarticanu a nebezpečí s tím spojená a veřejně proti svému sokovi vystupoval, kdykoli se mu naskytne pódium a pod ním více než dva náhodní posluchači. Jeho filipiky byly později sebrány a posmrtně vyšly péčí Carriza a Rivase pod názvem *O hodnověrnosti* (1961). Jeden výtisk je stále dostupný (položka 112C), ostatní jsou v majetku soukromých sbírek.

Maldonado, jak bylo jeho zvykem při všem, co dělal, si dal s odpovědí na čas. Jeho jedinou reakcí pak byl menší úhledný balíček, doručený Acuňovi na domácí adresu v roce 1922. Uvnitř se nacházel dlouhý zlatý řetěz připojený ke křišťálovému psímu obojku (položka 559M) a krátká noticka (položka 560M), v níž stálo: *Čehož vidíte vy, já nevidím, čehož vidím já, vy přezíráte. Je tam dost místa pro oba.*

Avšak osud tomu chtěl jinak a Antarktida nakonec pro oba dost velká nebyla. V lednu roku 1922 byl v oblasti Shackletonova šelfového ledovce nalezení tři muži přimrzlí k lodi. V rukou pořád ještě svírali *paquetes*,

ale ani k poháru slunce, ani ke Královně Železných Hrnčů si jimi nedopomohli. V květnu téhož roku Acuña obvinil Maldonada z obecného ohrožení a dal ho vsadit za mříže.

Mapa Země královny Maud vznikala v době, kdy konflikt mezi oběma velikány vrcholil, a cena tohoto zcela netknutého exempláře byla stanovena na 6 700 USD.

POLOŽKA 781A

Mapa Jižního pólu (mapa Buřňáka) Maldonado, Villalba, 1925
Značně poškozená, propálená místa v horní středové části.

Střed mapy tvoří pevninská plocha, zakresleno je východní pobřeží Antarktidy. Zeměpisné šířky a délky jsou vyznačeny inkoustem z vlašských ořechů, černým čajem a lidskou krví. Kompasová růžice má podobu vzpřímeného buřňáka sněžného: jeho pařáty směřují k jihovýchodu a jihozápadu, vějířovitý ocas ukazuje k jihu, roztažená křídla určují východ a západ a hlava hledí k zeměpisnému severu. Pod buřňákem lze číst ozdobný nápis: Pečetní přísaha Poštovního úřadu Antarktidy – *Glacies Non Impedimenta* (Led není překážkou). Pouze u této jediné mapy Maldonado použil barvu blíže neurčeného a zřejmě morbidního původu, aby mohl části vnitrozemí označit červenými skvrnami a odlišit tak oblasti „melounového sněhu“ – traskavé pláně hustě porostlé zářivými lišejníky, jejichž plody se s hlasitým puknutím otevírají, aby vydaly čerstvou vodu, sladší a v hojnější míře, než si lze vůbec přát. Rudě zbarvená pole obklopují oblast modrého ledu, kterou tvoří zmrzlá dešťová voda, se sláným jezírkem uprostřed. Na tomto hladkém oku z dešťové vody, jak praví legenda k mapě, spočívá Magnetický pól, kdež stojí trůn ze železných hrnců a harpunových špic. Vznešeně sedí na svém trůnu Paní Magnetického pólu, vlas její jest vhroutěn do čerstvé sladké vody zmrzlé v led, oko její jest potaženo tenkým filmem. Její šat je z černé tuleniny, její náhrdelníky všechny z lebek a kostí. *Grell a Skell jsou Jejími Druhy v Hrách, Jejími Ukrutnými Strážci, a Její Služebnou jest Huln, Paní však se nikdy Nepohne, byť by jen Jedinkrát.* (Přel.: Peralta, 1988.) Čeká, jak dále praví text, na své věrné posly, jimiž jsou buřňáci, až jí k rukám doručí

dopis, jenž bude psaný na jehněčí kůži a místo inkoustu krví. Co že bude v tom dopise psáno a od koho by měl být, nemůže nížádný velrybář povědět – jen pro ni jest určen a ona jediná se ho bude moci tknout.

Mapa Buřňáka byla publikována v třetím roce Maldonadova žaláře. K tiskaři ji odnesl přidělený soudní zřízenec a tam také doznala úprav, vzhledem k tomu, že Villalba, jemuž se při práci na originálu nedostávalo řady inkoustů, byl nucen uchýlit se k nekonvenčním metodám. Tvrdé podmínky i vyměřená délka jeho uvěznění, stejně jako zarážející fakt, že pro něj Acuña takový trest úspěšně vymohl, byly zřejmě výsledkem souběhu vícera okolností: svůj vliv uplatnila jak Maldonadem znevažovaná *Asociación*, tak zkorumpované úřady, které by nejraději nechaly všechny kartografy zmizet z povrchu zemského. Vynalézavost Suyaii a Acuñaova přesvědčivost při líčení hrozeb, jimž Maldonado svým úmyslným klamáním vystavuje veřejnost, se postaraly o zbytek. Přesto však, když v létě roku 1925 spatřila po tříleté přestávce světlo světa jeho nová mapa, doky okamžitě zaplavila čerstvá várka *paquetes* a shackletonský incident byl v tu ránu zapomenut. Pouze do *paquetes* nově přibýly známky Poštovního úřadu Antarktidy spolu s napevno přidělanými „leduvzdornými“ tužkami.

Mapa Buřňáka byla dokončena z paměti a podle Pilar svědčí o Villalbově mimořádném intelektu, jestliže se dokázal přimět, aby si všechny detaily vybavil s tak absolutní přesností. Veřejnost bouřlivě protestovala proti *Asociación* a vymáhala Maldonadovo propuštění, a zároveň se shromáždily finance na expedici *Proximidad II*, nebylo však komu je dát. Účty Caceres–Maldonadových byly zmraženy a stačilo pár osvědčených rutinních triků na hraně zákona, aby jako mnohé jiné i tyto peníze pohltil nenasytný státní aparát. Mezitím opět zazářila Acuñaova pohaslá hvězda a kartograf se nadál pověření Britského námořnictva, aby pro ně kontinent mapoval.

Rok 1928 už Maldonada zastihl v úplném osamocení. Nebyly mu povoleny návštěvy manželky, a co je ještě tristnější, zvláště pro naše účely, nesměl ani dostávat dopisy. Podle záznamů ho pouze jednou, v roce 1930, navštívil Acuña, a to v doprovodu svého syna Raiquena. Není nám po chuti si představovat, jak asi probíhalo toto setkání, tak vzdálené od oněch prvních na palubě *Proximidad*, u klaretu a lišejníkových salátů, v nazelenalém

svitu aurory australis. Jisté je, že po této události Acuña zařídil, aby Maldonada přemístili do kárnice se zvláštním režimem ve městě Ushuaia, v nejjížnější cípu Argentiny, odkud měl za hodně jasných dnů výhled na Jižní Shetlandy.

Velký muž pozdvihl zrak od skývy chleba a pohlédl do očí námořnímu kartografovi. Oba dva měli velice dlouhý plnovous, Acuñaův však byl pečlivě udržován a zastřižen, kdežto Maldonadův byl zacuchaný a sahal až ke kamenné podlaze.

„Dal jsem vám slovo, příteli,“ pravil ztěžka churavým hlasem, „že je tam dost místa pro oba. Dost, abychom se oba mohli dívat a mít před očima dvě zcela odlišné země, které nespojuje víc než zeměpisná délka.“

„Kde má být dost místa pro oba?“ zajímal se malý Raiquen, tahaje otce za ruku, na níž se skvělo dvě zlatých prstenů.

Avšak Acuña neodpověděl. A pokud mne se týče, mé srdce bylo naplněno dlouhými pláněmi ledu mizejícími do věčnosti, po nichž můj vězeň kráčel bosý s pohárem zlata.

– *Strážce klíče: Vlastní životopis Rafaela Soto, strážného věznice, 1949*

Villalba Maldonado zemřel v Ushuaii 4. června 1933. Acuña jej přežil, požívaje veřejné úcty a štědrých dotací až do roku 1951, kdy se utopil v pobřežních vodách Isla Concepción. Suyai a její synové dál žili na ostrovech i po jeho skonu a vytvořili ještě dvanáct map oné oblasti (položky 219–231H). Raiquen pak ve středním věku přesídlil na pevninu, kde od té doby žije v ústraní životem blahobytného člověka.

Mapa Buřňáka je poslední Maldonadovou prací, a cena exempláře byla proto stanovena na 57 000 USD.

POLOŽKA 994D

Lodní deník kapitána, Anamnesis, získaný v Ushuaii po vylodění, 1934

Jedná se o lodní deník, v němž Soledad Maldonadová vlastním podpisem stvrdila, jaký náklad svěruje lodi k převozu: železnou rakev, přivázanou k dlouhým saním. Soledad zanechala v Buenos Aires churavějící matku, a jakmile to umožnilo tání, vyplula za prvního

odlivu k jihu, kde ji kapitán Godoy vysadil podle instrukcí ve Weddellově moři na ledovcové kře. Godoyovo líčení celé výpravy, a zvláště pak Soledadiných podivných návyků, výzkumů a záměrů, bude v úplnosti zpřístupněno pouze vydražiteli, pro představu však ocitujme samotný závěr jeho zápisků:

Pozoroval jsem onu mladou dámu, jak tam stojí uprostřed svých zásob, se saněmi, s osmi zježenými psy, s dlouhou studenou rakví svého otce. Rozloučila se se mnou netečným pohledem a obrátila se směrem k jihu, do vnitrozemí. Dlouho tak čekala, aniž bych mohl uhodnout nač. Padala noc, a tak když se to stalo, svítilo už na nebi množství hvězd, a musím trvat na tom, aby mi čtenář věřil a neposmíval se ničemu z toho, co zde snad napíši.

Z nedozírných ledových plání příběhli dva velcí, bernardýnům podobní psi, obrovití a huňatých kožichů. Vtiskli jí čumáky do dlaní a ona je popleskala po hlavách, podržala je za ušima a svolila, aby jí opatrně, avšak důkladně a s nesmírnou péčí olízali obličej. Pak se od ní ti mohutní huňáci dali zapráhnout do čela spřežení a bez pobízení bičem se rozběhli kupředu a uháněli do vnitrozemí, kam jim ukazovala. A ona zatím nad leticím spřežením vysoko vztyčila dlouhý rybářský prut, na jehož konci zářila koule nevidaného světla, jako by se samo slunce řinulo z převrženého poháru.

Cena Lodního deníku byla stanovena na 10 700 USD.

Dražba začíná v pravé poledne.

Z anglického originálu **A Buyer's Guide to Maps of Antarctica** (Clarkesworld Magazine 2008) přeložila Jitka Cardová.

Catherynne Morgan Valenteová (nar. 1979 v Seattlu) debutovala v roce 2004 románem *The Labyrinth* a posléze se věnovala především poezii. K beletrii se vrátila v románové dvojici *The Orphan's Tales*, za jejíž úvodní svazek obdržela Pamětní cenu Jamese Tiptreeho Jr. Z dalších románů jmenujme *Palimpsest* (2009), *Deathless* (Nesmrtelný příběh, 2011) a *Radiance* (2015), bohatá je i její povídková tvorba vydaná v řadě sbírek. V sérii krátkých románů *Čarozem, kterou znají i čeští čtenáři, se s úspěchem věnuje také literární tvorbě pro děti.*



TUŠOZNALCI Z DÓJ SAKET

Lidé posílají své sny a přání po řece Ping s nadějí, že je někdo zachytí, přečte si je a ony se vyplní. Je překvapivé, co si někteří přejí a proč. Člověk se nikdy nedozví, co se ukrývá v něčím nitru – po čem druzí upřímně a doopravdy touží. Tyto sny někdy odhalují naše pravá já.

Stalo se to jedné noci dvanáctého lunárního měsíce letošního roku, kdy dvě silné ruce přimáčkly mladého Téngmóa na dno Pingu a paradoxně mu tím splnily jeho jediné přání. Téngmó se oháněl rukama hlava nehlava, až se rychle tekoucí voda pěníla. V bělmech se mu odrážely záblesky ohňostrojí, když jeho zdušený křik stoupal k hladině v nehlasně pukajících bublinách – *pomoc, pomoc, pomoc, pomoc!*

Dvě šídla spojená v letu, která si jen přála setrvat bez larev, a prodloužit tak milostný tanec donekonečna, si spletla jeho vodou filtrované poplašné výkřiky s padající ranní rosou. Rozrušilo je to do té míry, že zalapala po dechu a na okamžik se rozpojila, zrovna když samec ejakuloval. Síla zvyku je pak nutila opakovat to při všech dalších vyvrcholeích, čímž se jim vlastně vyplnilo jejich nejvroucnější přání.

To však byla jen nahodilá okolnost. Jde o to, že mladý Téngmó křičel, plíce se mu plnily vodou a on přece nechtěl umřít takhle.

Máme-li plně chápat tragičnost tohoto dramatu, musíme se přenést o několik dní nazpět a prohlédnout si vesnici Dój Saket, která leží na onom říčním břehu. Břichatý hubitel plevle Úan¹ se vpodvečer přiřítíl na prostranství před chrámem zhruba hodinu předtím, než měl toho dne spořádat svou třetí misku rýže. Byl zadýchaný v důsledku předimenzovaného pozadí, podle něhož dostal své jméno, a opřel se o obří kamenný falus před chrámem (ne však na samotném chrámovém pozemku, jelikož Buddha neschvaluje podobné nebuddhistické bláhovosti), aby mohl popadnout dech a zafunět: „Honem, pobězte! Už dorazilo první přání!“

„Pozor!“ vykřikl čpící výrobce stínítek Tao², jehož přezdívkou se nevztahovala ke žlutohnědé pleši ani k želvímu vzezření, ale k mimořádně statné postavě, a kývl hlavou k pyji.

Úan ve svém vytržení úplně zapomněl na převládající názor ohledně dávného symbolu plodnosti. Cizoložnou loupačku rýže Somdžaj³ jednou viděli na falickém oltáři, jak si přejíždí rukama po těle, oděná toliko v hedvábných pentlich, načež podvedla manžela se třemi sousedy a kupcem z nedaleké vsi. Za trest ji zakopali po pás do rýžového pole, aby se přebytečná plodnost mohla vsáknout do úrody, a usnesli se, že zakletého falu už se nesmí nikdo dotknout a kolemjdoucí jej mají zdravít pouze letmým pokývnutím, vehementně napodobovaným vesničany, jež posléze vyústilo ve zvýšenou četnost orálního sexu. (Objevily se i fámy, že kámen ve skutečnosti není vůbec zakletý a smyslná Somdžaj jen trpí jakýmsi typem obsedantního exhibicionismu. Nesmysl, pochopitelně.)

Úan se bleskově odtáhl od kamene (ale už bylo pozdě – jeho manželka napřesrok povíla trojčata) a zaječel: „Pobězte k řece, všichni! První přání právě připlouvá – viděl jsem je na vlastní oči!“

„Tak brzy?“ podivila se způsobná sběračka krabů Kuláp, která se zrovna vracela s košíkem z rýžového pole. „To se mi nechce věřit. Je na ně ještě moc brzo.“

Všeobecně vážený pú jajbán, náčelník vesnice, zaslechl pozdvižení a vyběhl z domu. „Co se děje?“ halekal a zběsilým úprkem

plašil slepice. „Co má znamenat všechen ten rámus?“

„Úan tvrdí, že dorazilo první přání,“ pronesla Kuláp a nakrčila nos v grimase, která ani trochu nesesedla k její mírné povaze. „Ale já tomu nevěřím.“

„Je to pravda?“ vyzvídala pú jajbán.

„Je to pravda, jako že tady stojím,“ trval na svém Úan a skutečně tam stál.

„No... a vylovils je?“ zeptal se Tao, když odkládal stínítko na zem.

„Samozřejmě, že ne. Neumím plavat, jsem tak těžký, že se neudržím nad vodou. Honem, všichni! K řece!“

Povyk otevřel nejednu okenici, rozezněl ne jeden mobilní telefon a přiměl ne jeden banánovníkový list, aby se stydlivě svinul zpátky do stromu, jelikož zvědavost byla to jediné, co dokázalo vyburcovat všechny vesničany

rovným dílem. A opravdu to všichni uviděli, jakmile stanuli na břehu. Lesklou stopu na poklidné hladině. Plovoucí leknín z krepového papíru a umělé hmoty. Perlu v lotosovém květu. První přání svátku pouštění lodiček.

Přemýšlivý zavlažovač Dégng⁴, pojmenovaný podle toho, že se narodil celý od krve, se brodil mělčinou se slovy: „Je to snad přání všeho nejlepšího? Zamilované přání? Poslední přání? Přání otcem myšlenky?“

Zamlklý restauratér Són⁵, pojmenovaný po jakési zvláštní zemědělské nehodě, kterou si už nikdo nepamatoval, ukázal kameninovým tloukem k lesklé stopě a pronesl: „Když něco neuděláme, uplave nám před nosem.“

„Někdo by je měl vylovit!“ zvolal pú jajbán a okřikl přihlížející. Muži váhavě postávali na břehu, děti se brodily řekou, dokud na ně matky nezačaly hvízdát, aby se vrátily,

Thomas Olde Heuvelt (nar. 1983 v Nijmegenu) je holandský spisovatel, který dosud vydal pět románů a řadu povídek, jež byly přeloženy i do angličtiny, italštiny, francouzštiny, čínštiny či japonštiny. V roce 2015 získal za anglicky publikovanou povídku *The Day the World Turned Upside Down* cenu Hugo a stalo se tak vůbec poprvé, kdy jedno z neprestížnějších ocenění v rámci fantastického žánru obdržela překladová práce. Za povídku *Tušoznalci z Dój Saket*, přeloženou do anglického jazyka pod názvem *The Ink Readers of Doi Saket* byl o rok dříve nominován na Huga i Světovou cenu fantasy. V letošním roce se na angloamerickém trhu prosadil rovněž jako romanopisec díky hororu *HEX*.



Thomas Olde Heuvelt

a šlachovitý chytač žab Jaj⁶ se svlékl a skočil šipku do hluboké zelené vody⁷. „Co je tam? Jak zní první přání?“ pokřikovali lidé, když se Jaj konečně vynořil a doplaval k lodičce. „Je v ní nějaký lístek?“

Jaj šlapal vodu, když rozkládal lotosové lístky a vytahoval navlhlý list papíru. „Vydržte. Nemůžu to přečíst. Písmena jsou rozmazaná. Ale píše se tady...“ dramatická odmlka, při níž řeka napjatě zatajila dech: „Přeju si, aby se můj umírající buvol uzdravil – Bovorn S. ze San Pak Wan.“

„LÓJ KRATHONG PRÁVĚ ZAČÍNÁ!“ oznámil pú jajbán obecním rozhlasem, kterým se ohlašovaly všechny důležité i nedůležité novinky, a dav shromážděný u řeky povolal jeho plechovým slovům hurá. Vychytalý mnich Súa⁸ spustil tradiční sváteční píseň, k níž se staršinové zakrátko přidali

s tleskáním, a děti po sobě začaly stříkat vodu, zatímco o mnoho kilometrů dál proti proudu v Čiang Maj vyplouvaly na řeku tisíce a tisíce přání.

*Je listopad a úplněk už svítí
Lój krathong, lój krathong
Voda stoupá v řece a zaplavuje klóng*

*Lój, lój krathong, lój, lój krathong
Lój krathong je tu a všem je do zpěvu*

*Setkáme se u klóngu,
každý s přáním v krathongu
Vyšleme je s modlitbou,
ať lepší dny přinesou*

Mladý Téngmó⁹ slyšel ten hluk v koruně štíhlého damarovníku, kde uvazoval kus pletené

bavlny kolem zlomené, hrozivě prověšené větve. Loni v létě do stromu uhořel blesk. Ať Téngmó podpíral, přitloukal, uvazoval a popotahoval uschlé dřevo, jak chtěl, každý den kolem poledne se ta dábelská věc s hlasitým prasknutím naklonila zase o něco blíž k otcovu domu. Téngmó dennodenně šplhal na damarovník s novým prknem nebo lanem a poměr přirozených stromových výrůstků k umělým se dennodenně zvyšoval ve prospěch výztuh. Jeho matka si ukládala vydělané spropitné do starého woku, aby jednoho dne mohla zavolat zahradního architekta, který by nebezpečnou větev odstranil. Téngmóovi však ta každodenní povinnost nevadila. Něčím mu připomínala posvátný obřad. Koruna a listoví stromu v něm probouzely zasutou vzpomínku na vydlabaný meloun, po kterém ho pojmenovali – kolébku, v níž

jako malý prožil mnoho nerušených dní a nocí.

„VŠICHNI K ŘECE!“ rozlehl se nad políčky pú jajbánův hlas. „JSOU TAM PŘÁNÍ, KTERÁ JE NUTNO SPLNIT! A NEZAPOMEŇTE PŘIPÍCHNOUT DOST DROBNÝCH K PENĚŽNÍMU STROMU PŘED CHRÁMEM. ČEKAJÍ NÁS LEPŠÍ ČASY!“

Téngmó slezl na zem. Zastavil se u domácí svatyně, kde zanechal oběť v podobě čerstvých pomerančů a cigaret a vzdal modlitbou díky stromovému duchovi, že bdí nad jejich dosud nerozmáčknutým domem pod uschlou větví. (Téngmó přirozeně věřil v Buddhu, jeho učení, převtělování a tak dále, což ovšem neznamenovalo, že u něj nebylo místo i pro duchy. A o shovívavost větve se ve skutečnosti nijak nezasloužil duch damarovníku – který při zásahu bleskem utrpěl tak ošklivý otřes, že se už dávno odstěhoval do jiného stromu –, ale zato úzce souvisela s výjimečnou karmou mladého Téngmóa.)

Téngmó u řeky zahlédl svého mladšího bratra Natapona, jak bezmyšlenkovitě vyhrabává díry do písku.

„Ahoj Téngmó,“ pozdravil ho Natapon.

„Ty se nejdeš dívat? Přání už připlouvají.“

„Nechce se mi. Mám hlad. Přál bych si, aby čas plynul rychleji a já už se mohl navečeřet.“

„Já ani ne,“ pokrčil rameny Téngmó.

O kus dál v místech, kde klidný tok Pingu ožíval šploucháním a cachtáním, Téngmó utrhł z náhlého popudu orchidej. Kalich rostliny se přitom rozkýval, takže drobná, okem neviditelná zrnka pylu se uvolnila a náhlý porыв větru je odnesl proti proudu. Vesnicí projelo zachvění. Kdo loupal rýži, zvedl hlavu od práce. Milenci umlkali. A pyl? Ten přistál na jedné z nozder znučeného malého Natapona. Jakmile se chlapec nadechl, vzácná alergie způsobila, že okamžitě usnul a probudil ho až cvrkot cvrčků zhruba o hodinu později. V údivu nad promptním splněním svého přání se rozběhl domů, aby nasýtil kručící žaludek.

Stejně jako v případě šidel však šlo o pouhou shodu okolností, v níž bychom neměli hledat nic víc.

To už se hladina řeky hemžila krathongy. Téngmó si podobně jako každý jiný kluk z Dój Saket bezpočtukrát vyslechl tragikomické líčení původu svátku lój krathong, a byl si tudíž vědom nedocenitelného vlivu vesnice, která byla jeho domovem. Nég Tanapong, dcera bráhmanského kněze v Sukhothajském království, si před sedmi sty lety hrála na břehu řeky. Zjevení vodní bohyně Pra Mé Khongkhy (jíž se shodou okolností zachtělo na témže místě vykoupat) však naneštěstí dívčinu tak vylekalo, že spadla do řeky a utopila se. Všichni věděli, že po smrti pročitá přání na lotosových lodičkách proplouvajících před jejíma mrtvýma očima a plní je. A všichni věděli, že tato událost se na počest říční bohyně inscenuje každý rok v Dój Saket a že jsou to oni, kdo svým obřadem zaručují splnění přání.

Ach, ten svátek! Lidé po celém Thajsku se zpíjejí do němoty lacinou whisky, zpívají do ochraptění na karaoke večírcích ve svitu Měsíce a noc co noc se milují pod ohňostroji a lampiony. Všichni, ale skutečně všichni posílají po vodě krathongy a vypouštějí do vzduchu khóm lój¹⁰. Každý si něco přeje.

Jenže zatímco v Čiang Maj se slavilo, vesničané z Dój Saket se dávali do práce. Pod vedením svéhlavého kombajnéra Súngkéua natáhli přes řeku síť a odchyťávali krathongy. Muži veslovali v pramičkách sem a tam, zatímco ženy čekaly na břehu, aby od nich převzaly náklad. Vypálené vonné tyčinky se odhazovaly na hromadu doutnajících oharků a vydávaly





nádhernou vůni, kterou horký vánek unášel přes rýžová pole jako šeptaný vzkaz. Nedo-palky svíček se tavily a získaný vosk se použí-val jako palivo do lampionů. Pú jajbán vybíral peníze, šperky a další cennosti obětované říč-ní bohyni a připevňoval je na stromovou kon-strukci z latěk, která stála vedle kamenného falu před chrámem, aby si každý mohl vzít pří-klad z těch nejštědřejších. Běda smrtelníkovi, který by se je pokusil ukrást – celou noc by visel hlavou dolů z posvátné xylie a v příštím životě by se narodil jako larva komára přená-šejícího horečku dengue.

„Hnusní zloději,“ zuřil by pú jajbán.

Nejdůležitější však byla přáníčka. Ta, která byla stále ještě čitelná, se ukládala na hroma-du – tady *život plný lásky a štěstí*, tam zase *nový kyčelní kloub pro maminku* a občas celé seznamy přání: *1. pořádnou dávku štěstí; 2. 20 000 bahtů*¹¹ (*snad toho zas nechci tolik, ne?*); *3. dostat se trochu dál s Pailin od sou-sedů, i když se říká, že zrovna nedávno podr-žela slepičáři Kaiovi, a jestli je to pravda, tak čert to vem;* *4. novou dveřní zástěnu, na kte-rou by už dávno byly peníze, kdyby můj šéf Kémkhéng nebyl hnusný škrt a občas mi taky napsal nějakou odměnu;* *5. Kémkhéngovi pře-ju, ať si zlomí nohu;* *6. ...*

Inkoust na jiných přáníčkách se během plav-by rozpil do té míry, že k řece byli vysláni zvláštní tušoznalci, vysvěcení pro tuto příleži-tost. Mniši Súa a Mongkut dostali za úkol tlu-močit úponky inkoustu rozpíjejícího se pod hladinou. Tři dny plavali tam a zase zpátky a se slzícíma očima se drápali ven z vody, aby nadiktovali zjištěné vzkyzy písarům na břehu, a hned se zase ponořili. Pokud nebyl nalezen žádný lístek, odnesl se krathong velebnému opatu Čanarongovi¹², který z lodičky metafyzicky vyextrahoval zamýšlené přání.

Každý z obyvatel vesnice by vám řekl, že jed-nou viděl velebného opata, jak se v meditaci vznáší nad modlicím koberečkem s krathon-gem v rukou a učiněnými horami lodiček pod bosýma velebnýma nohama. Všem jim tu his-torku opakovali ve formativních letech tak často, že skálopevně věřili v její pravdivost. Nikdo z nich to však neviděl na vlastní oči. Opat byl ve skutečnosti senilní stařík, kte-rému dělalo problém přečíst posvátné verše, a navíc hojně slintal. Pakliže kdysi dokázal levitovat, zapomněl to ve chvíli, kdy dostal své první chodítko. Obecní rada však po vlek-lé bouřlivé debatě, hlasování, počítání a opě-tovném přepočítávání hlasů rozhodla, že jas-nožrivot je posvátnější než demence, a tudíž by se ve sporných případech mělo vždy roz-hodovat v její prospěch. A tak luštili nesouvis-lé žvatlání velebného opata a každícké přání ze severního Thajska se předčítalo v očekáva-ní obřadu slouženého o závěrečné noci.

A co přání?

Vyplnila se. Alespoň některá.

Protože pú jajbán v doprovodu mnichů Súy a Mongkuta za hluboké noci dojel rozhrka-nou dodávkou do vesnice San Pak Wan. Ces-tou spatřili zdravím kypícího buvola, které-ho odlákali z rýžového pole. Mongkut hlídal před chyší spícího Bovorna S., zatímco zby-lí dva vyměnili smrtelně nemocného buvola, který byl v posledním tažení, když ho odva-zovali, za naprosto zdravé zvíře. O něco dál po proudu pak zesláblé dobytče svrhli z mos-tu. Vynořilo se jen jednou, zabučelo a potom už byly slyšet jen cikády.

„JAKÉ ŠTĚSTÍ!“ deklamoval pú jajbán, když ráno vyšlo slunce. „BOVORN S. ZE SAN PAK WAN VLOŽIL DO KRATHONGU STO BAHTŮ SPOLU S MANŽELČINÝM ZLATÝM PRSTE-NEM A SPLNIL SE MU PŘÁNÍ! JEHO BUVOL JE ČILÝ JAKO MYŠIČKA! NÁSLEDUJTE JEHO PŘÍKLADU, NESKRBLETE NA PŘÍSPĚVČÍCH A VAŠE PŘÁNÍ BUDOU VYSLYŠENA! A JMÉ-NO NA LÍSTKU UVÁDĚJTE PROSÍM ČITEL-NĚ – BUDDHA NEUMÍ ČÍST MYŠLENKY, ABY BYLO JASNO.“

Fáma se šířila obecními rozhlasy v okolních i vzdálenějších vsích jako blesk a zakrátko už zázrak potvrdil nadšený Bovorn S., skrápěje kůži užaslého buvola slzami štěstí.

Cože? divili se někteří lidé v Dój Saket. *Vždyť obřad se má sloužit až zítra večer. Ještě jsme mu to přání nesplnili.*

Súa však prohlásil, že samotný rituál je čis-tě symbolický, že plnění přání je otázkou kar-my (těch, kdo je vyplňují, samozřejmě, čímž mazaně obešel otázku, zda má na mysli

důvěřivé vesničany nebo laxní mnichy) a tím to hasne.

Na krathonzích se vršilo nebyvalé bohat-ství. Lidé ze široka a daleka se hrmuli k chrá-mu, aby ho obdarovali částkami, které se moc hezky vyjímalý na peněžním stromu (jenž byl díky tomu čím dál mohutnější) a pak se moc hezky vyjímalý na bankovním účtu pú jajbána (jenž byl díky tomu čím dál majetněj-ší). Chrám z nich neviděl ani haléř. Na občas-né plnění přání byla vyhrazena hanebně nízká částka, jen aby pověst nezanikla. Velebný opat pokaždé zamumlal poděkování a odmítal se toho podvodu účastnit, protože jestli někdo nebral dědouše vážně, tak pú jajbán.

I sami vesničané měli pochopitelně svá přá-ní. Nesčetná přání. Nejružnější přání, která při obřadu vypouštěli k nebi na baloncích. A přestože byli zběhlí v plnění přání, a měli by tudíž přinejmenším teoreticky být schop-ni utvářet své vlastní životy, každý potřebuje nějaké přání, aby mohl v něco věřit.

Břichatý hubitel plevle Úan si přál lásku, a kdyby to nešlo, tak představu lásky, a kdy-by ani to nešlo, tak letmé objetí.

Zasmušilá sousedka Izra si už šest let přá-la dostat dopis od svého vnuka Óma, kte-rý odjel studovat „počítače“ do Singapuru a pořád nepsal.

Způsobná lovkyně krabů Kuláp si přála gong, jen tak, protože se jí líbilo, jak zní.

Téngmóův laskavý otec Géu si přál, aby jeho děti Singha, Natapon, Nój a pochopitel-ně i sám Téngmó prožily dobrý život.

Přemýšlivý zavlažovač Déng si přál být mrtvý.

Cizoložná loupačka rýže Somdžaj prosila o potenci pro manželovo ustavičné selhávající mužství, aby ho po všech těch letech koneč-ně mohla připravit o panictví.

Dokonce i úplatný mnich Súa si něco přál. Přál si aspoň jednou uvidět vodní bohyni Pra Mé Khongkhu, třebaže v ni nevěřil.

Jen mladý Téngmó si nic nepřál. Nikdy si nic nepřál. *Nebylo by to báječné, kdybych si měl co přát?* říkával si často. Ve vši upřímnosti zkou-mal svět a neustále pátral po něčem, co by stálo za to si přát, ale nenacházel nic, co by na něj zapůsobilo natolik, aby to v něm vzbu-dilo touhu. Všechno to, čím se zaobírali ostat-ní vesničané, jejich rozepře a obavy, otázky a nicotnosti, dramata a objetí... nic z toho nebudilo dojem, že by bylo něčím víc, než se zdálo být. A tak se jeho život stal poslou-pností čistých prožitků, které Téngmó snášel a v nichž nevykonával žádné očividné zázraky.

A první noci svátku pouštění lodiček však nemohl usnout. Potichu se vykradl ven. Opo-dál u řeky se pořád ještě činila noční smě-na a tušoznalci, ale tady ve vsi už bděli jen číčakové¹³.

Téngmó zvedl hlavu. Tisíce a tisíce lampio-nů se vznášely na pozadí nočního baldachý-nu jako hejna světélkujících medúz. Obloha byla obtěžkaná přáními. Zdálo se mu, že ta nejbližší se pohybují rychleji a táhnou k jihu. Když vystoupala výš, stočila se na západ k horám. *Kam putují?* ptal se v duchu Téng-mó. Neuspěchaně, cílevědomě kolem něj pro-plouvala k neznámemu cíli. Letěla na konec vesmíru a ještě dál.

Téngmó vyrazil nazítří za úsvitu. Putoval celý den, kilometr za kilometrem, až nave-čer došel ke zlatému chrámu na hoře Suthep, od něhož bylo vidět na Čiang Maj. Dobrotivý opat mu podal misku rýže a posadil se ved-le něj na schody.

„Proč jsi přišel, můj synu?“ zeptal se mudrc.

Téngmó kývl hlavou k fialovému nebi nad městem a odpověděl: „Kvůli přáním. Chci vědět, kam putují.“

Dobrotivý opat disponoval mimořádným nadáním citovat Buddhovo učení ve všech podstatných i nepodstatných záležitostech, v nichž se s ním lidé přicházeli radit. I v dile-matech, která se zdála prakticky neřešitel-ná, uváděl publikum v úžas jedinou sprá-vnou a pokaždé stejnou odpověď – že otázka je matoucí, a tudíž z definice nepodstatná, jelikož účelem veškerého duchovního života je předejít zmatkům. A proto byl opat z Dój Suthep nejmilovanějším mužem v sever-ním Thajsku – uměl všechno tak šikovně zjednodušit.

„Ach, to nikdo neví,“ vyjádřil se k tomuto případu, načež si uhladil pomačkané roucho a vlídně se usmál.

To je všechno? mohl by si dotčeně pomyslet kdokoli jiný. *Kvůli tomuhle jsem se trmácel na tuhle blbou horu? Bosý?* Ale kdepak Téngmó. Téngmó se díval, jak se změt ohňostrojů nad Čiang Maj a lampionový průvod na nočním trhu odrážejí na hladině řeky, která ho nazítří mohla, ale také nemusela usmrtit. Planoucí voda, svistot a rány, lidé účastníci se oslav, to vše vytvářelo tak ucelený zmatek, že z něj opět vznikl řád. A všude, ale všude stoupaly do vzduchu lampiony, jako kdyby město pro-lévalo obrácené ohnivé slzy.

„Čiang Maj sestává ze tří světů,“ vysvětloval opat. „Prvním světem je ten, který vidíš před sebou. Rušný svět, který žije, veselí se a touží. Pak je tu svět nad ním, svět poklidu, v němž se člověk může povznést nad pozemskost. Vypouštěním přání se lidé snaží dosáhnout onoho vyššího světa, proniknout do něj. Jsou to dvě vrstvy, které se vzájemně dotýkají.“

Téngmó pozoroval lampiony, jak nevzruše-ně plynou nad tím zmatkem.

„Je tu však i další svět pod tím vším,“ pokračoval mnich. „Svět zákoutí, tmy, slepých uli-ček a korupce. Svět slepců. Už chápeš? Povrch je bouřlivý a světlý, pod ním je temná strana a nad nimi vyrovnané transcendentno touží-cí konat dobro. Když se na to podíváš z toho-to úhlu, celé to připomíná člověka. Čiang Maj, Růže severu, je bytost, která žije a dýchá.“

„Ale co to vypovídá o tom, kam putují přá-ní?“ ozval se Téngmó.

„Třeba nezáleží na tom, kam naše přání putu-jí,“ odpověděl opat. „Třeba bychom si měli klást otázku, jak se tam můžeme dostat my sami. Podívej se tamhle.“

Ukázal ke dvěma lampionům, které stou-paly závratnou rychlostí a předháněly všech-ny ostatní. Jeden z nich náhle zazářil jasně-ji a stočil se prudce na západ, zatímco druhý zablikal, snesl se dolů a zhasl. „Co se podle tebe dělo s těmi dvěma přáními? Proč stou-pala rychleji než ostatní?“

„Třeba si někdo něco přál opravdu horouc-ně,“ hádal Téngmó.

„Lásku? Štěstí? Peníze? Za čím by mělo smy-sl letět tak rychle?“

„Kdyby si někdo přál po něčem toužit...“

„Nebo se třeba veškeré touhy zbavit.“

Ale... říkal si v duchu Téngmó. Ale...

„A proč jedno přání letí tak prudce a jistě, zatímco druhé zhaslo jako svíčka?“

„Třeba si někdo přál něco špatného, pomstu nebo smrt...“

„Nebo to prostě jen byla otázka lajdáckého umístění paliva,“ opáčil mnich, pokrčil rame-ny a usmál se. „A teď by ses měl vrátit domů, můj synu. Rodiče už si určitě dělají starosti.“

Ten chlapec má dobré srdce, pomyslel si dobrotivý opat shovívavě, když se rozlouči-li. Nařídil, aby na chlapce čekal tuk-tuk, až sejde těch tři sta schodů zpátky dolů, a odve-zl ho domů. Když vcházel do chrámu s Téng-móovou prázdnou miskou v pravici, zakopl o vlastní roucho a přistál na obličejí. Miska se roztržila na podlaze. Sám opat zákrakem vyvázl nezraněn. Při zametání střepů ho však záhy přemohla dlouho živená, leč svědomitě potlačovaná touha dát průchod svým tvůr-čím schopnostem – například vytvářením oku lahodících mozaik. Celou noc pracoval se střepy a byl šťastný jako už dávno ne. A tak se dobrotivému opatovi, který neurazil ani zdaleka takový kus po cestě k osvětlení jako mladý Téngmó, splnilo jeho nevroucnější přá-ní, a veškerý jeho porcelán se přitom rozle-těl na kousičky.

To ovšem nejspíš nijak nesouviselo s chlap-covým příchodem.

Nazítří byly všechny prašné silnice v Dój Saket ověncené lampiony všech barev a veli-kostí, které se houpaly na větvích, drátech elektrického vedení i pobíhajících slepicích. Další byly rozvěšené po zdech, zahradách a chrámovém prostranství. Břichatý hubi-tel plevle Úan si vzal na starosti zasedací pořádek u stolu na západním konci prostran-ství, aby měl jistotu, že všichni, kdo jsou mu nesympatičtí, budou sedět daleko, předale-ko od něj, přímo pod burácejícími reprobed-nami karaoke aparatury. Všichni vesničané se činili při přípravě lahůdek a výrobě tísí-ců lampionů, aby se večer daly rozžehnout všechny naráz – logistická noční můra neslý-chaných rozměrů.

Když se konečně setmělo, vyčerpaní tušo-znalci v promočených róbách se vrátili od řeky

s poslední hrstkou přáníček a velebný opat usnul na meditačním koberečku... až potom se v Dój Saket začalo slavit. Lidé zpívali a cpa-li se, jako by měl přijít konec světa. Chlapci chytali gekony a sázeli se, který poběží nej-rychleji. Dívky uvažovaly pestrobarevné motý-ly martináče na šňůrky a vodily je na nich jako papírové draky. Muži a ženy se chlipně sáпали po šatech a údech svých partnerů pod zakle-tým falem.

„DOBŘÁ, LIDIČKY. TO BY STAČILO,“ vyhlá-sil pú jajbán kolem desáté hodiny večerní. „NECHŤ ZAČNE OBŘAD!“

Vesničané vynesli velebného opata (který pořad ještě spal, a byl tudíž dokonale smíře-ný se svou rolí) ven i se stolcem, aby je vedl při meditaci. V davu se přitom rozhostilo tak ohlušující ticho, že i krabi na rýžových polích udiveně vzhledli; byl to jediný okamžik v roce, kdy všichni vesničané hromadně zmlkli (proto-že i po nocích většina z nich mluvila ze spaní).

Jen Téngmó se neúčastnil společného sebe-zpytování, stejně jako se neúčastnil společ-ných oslav. Vypodložil uschlou větev damarov-níku čerstvým kusem dřeva a pak se odebral na tiché místočko za chrámem. Proseděl tam celé hodiny, opřený zády o jedno z kol obří mechanické repliky říční bohyně Pra Mé Khongkhy, která se během obřadu přista-vovala na chrámové prostranství. *Vypouště-ním přání se lidé snaží dosáhnout onoho svě-ta*. Téngmó měl pocit, že se topí a nemá se čeho chytit. Je-li oproštění od tužeb vrcho-lem veškerého snažení, jak si má potom zdů-vodnit své bytí?

Smůlu věstící rejsek, který podřimoval na dřevěné nápravě říční bohyně, náhle zbystřil sluch. Vzápětí vypískl a utekl. Vypadal poleka-ně, říkal si Téngmó, jako kdyby zahlédl tygra. Pak uslyšel blížící se hlasy a zničehonic ho přepadl strach, jako kdyby se ocitl někde, kde nemá co dělat. Impulzivně zaplul do téhož křoví, v němž zmizel rejsek, a nehlučně se v něm skrčil, nevěda, že se pravou nohou opí-rá o suchou větvičku na pokraji prasknutí. (Zpropadená větvička paradoxně pocházela z damarovníku, mnohem menšího exempláře než toho, který ohrožoval dům jeho otce, ale s mnohem dalekosáhlejším dopadem.)

Téngmó sledoval z úkrytu, jak se blíží vše-obecně vážený pú jajbán s mnichy Súou a Mongkutem. Trojice se zastavila u dřevěné konstrukce říční bohyně, půl metru od mís-ta, kde se schovával Téngmó a bál se vydech-nout. Muži byli zabraní do vášnivé hád-ky, z níž k Téngmóovým uším doléhaly jen útržky: „... nesmíme vzbudit podezření...“, „... přece jsem se nepotápěl do zblbnutí pro nic za nic, krucinál...“, „... šest přání už je spl-něných, to je víc než...“ a „No dobře! Ale strh-neme to z *tvého* podílu...“

Máme snad vinit větvičku ze skutečnosti, že se právě v tu chvíli rozhodla prasknout a sehrát jednu ze stěžejních rolí v zániku a vzniku tolika životů v severním Thajsku? Tak či onak k tomu došlo a Téngmóovi zaleh-ly uši ozvěnou.

„Co to bylo!“ vykřikl pú jajbán.

„Tady!“ pronesl vítězně Súa. Dvě silné ruce, rychlé jako hadi, se vnořily do křoví, chňaply Téngmóa za zátylek a vytáhly ho ven. „Odoslouchával nás! Cos tam dělal, ty malej lumpe?“

„Já... nic,“ vykoktal Téngmó. „Jen jsem... přemýšlel.“

„Ve křoví?“ namítl pú jajbán pochybovačně.

Mongkut se nervózně rozhlédl. „Jak dlou-ho tam byl?“

„Všechno slyšel,“ zasyčel náčelník vesnice.

„Já... ne, opravdu, vůbec nevím, o čem jste si povídali,“ trval na svém Téngmó, který si pokoušel uvolnit ruku. „Už bych se asi měl vrátit k chrámu, jinak si máma bude...“

„Všechno jim řekne,“ prohlásil Súa a stiskl chlapcovu paži ještě silněji. „Musíme něco udělat.“

„Ale já vážně nevím, o čem jste...“

„Lháři! Zrádče!“ vypěnil znenadání Súa a zkropil Téngmóovu tvář nechutnými pro-vazci slin.

„Nesmíme mu dát příležitost, aby všechno zkazil,“ nařídil šeptem pú jajbán. Pro Téng-móa to ještě víc než Súův bezděčný výlev bylo znamením, aby se trhnutím uvolnil, otočil a začal utíkat jako splašený.

„Hej!“ houkl Súa.

„Za ním!“ zaječel Mongkut.

„Zaříd' to,“ vyštěkl pú jajbán na Súu. „Vyjádřil jsem se jasně? Já s Mongkutem zahájíme obřad, než se lidé začnou zajímat, co nás zdrželo.“

Naslepo tápající Téngmó uháněl tmou. Súa utíkal za ním. Běželi po pěšině, která se v zákratech vinula od chrámu k lesu a mlází. Súa se hnál těsně za ním a vrčel jako divoká kočka, zatímco na chrámovém prostranství vzdáleném necelých čtyři sta metrů od nich už byly rozsvícené všechny lampiony s přáníčky, které se začínaly plnit horkým vzduchem. Když se na prostranství objevila dřevěná Pra Mé Khongkha, vypukly hlasité ovace a nikdo neslyšel Súův zběsilý řev: „*KOUKEJ SE VRÁTÍ, TY PROLHANEJ NIČEMO! COPAK UŽ JSI TOHO NENAPÁCHAL DOST?*“

Konečně se před Měsícem ozářenou pěšinou rozprostřel volný terén. Kolem nohou se rozstříkla voda. Téngmó si s hrůzou uvědomil, že doběhl k řece. Obrátil se k útočnickovi ve stejnou chvíli, kdy se jeho mladší sestra Nój otáčela na jevišti před chrámem. Vybrali ji, aby letos hrála roli Néng Tanapong, a ona teď zářila pýchou v krásném kostýmu. Určitě myslela na staršího bratra, který je někde tam v uchváceném davu.

„A mám tě,“ ušklíbl se Súa, když se brodil mělkým řečištěm.

„Poslouchejte,“ vzlykal Téngmó, když klopýtavě couval vodou, jež mu už sahala po stehna. „Nemám ponětí, o čem jste si povídali. Jak bych mohl prozradit něco, co nevím?“

„Chlapečku,“ opáčil tygr, „ono je úplně jedno, co víš.“

Se zavrčením se vrhl na Téngmóa a jeho šafránové roucho se rozprostřelo na vodě jako oblak krve – *ne, ne, ne, ne*, obrovská dřevěná paže říční bohyně se dotkla malé Nój, která se zajíknutím zvedla hlavu, dav zajásal s takovým nadšením a tak nespoutaně, že to vypadalo, jako by se o něj pokoušelo šílenství, *ano, ano, ano, ano*, nad Téngmóem se zpěnila řeka, noc se rozzářila záblesky, ohňostroje jiskřily, prskaly, vířily, nohy zoufale kopaly, až od říčního dna odletovaly hvězdice, zdušený křik stoupal k hladině v nehlučně splaskávajících bublinách, *pomoc, pomoc, pomoc, pomoc*,

malá Néng Tanapong se topila v saténu, když se tisíce lampionů vznesly naráz, dav padl na kolena, vzhlížeje v slzách k tomu ohnivému zázraku, noc se zaplnila přáními, kamenný pyj se studem scvrkl a Téngmó se utopil v řece.

Ne však beze svědků. Protože ze šera na břehu se odloupl jeden stín, větší než všechny ostatní. Byla to samozřejmě Pra Mé Khongkha, která před dávnými časy vdechla řece život a teď si přišla poležet na říčním dně. A tak se stalo, že mnich Súa, promočený na kůži a zrudlý námahou, se ohlédl přes rameno a spatřil, jak se vyplňuje jeho nejvroucnější přání, i když nevěřil vlastním očím. Jeho tělo se druhý den našlo o něco dál po proudu, ale bez utržených rukou. Ty nebyly nikdy nalezeny.

A Téngmó? Kdyžbyste se pozorně dívali, určitě byste viděli, jak z řeky stoupá drobná světelná skvrnka, která se vznesla k nočnímu nebi, prokmitla kolem hejna udivených slípek šedohlavých a připojila se k lampionům. Mezi lampiony pak světélko nalezlo klid. V Téngmóových mrtvých očích na dně řeky se odrážela hvězdná obloha plná přání. Kolem něj vířily rozpíjející se úponky inkoustu a on je všechny pročetl.

Nazítří kolem poledne se ozvalo prasknutí, když se uschlá větev damarovníku podlomila, ale nebyl u toho nikdo, kdo by ji vyztužil. Dva dny nato konečně odpadla a kromě domu zničila i tu část mozku Téngmóova otce, která měla na starosti usměrňování žalu. Géu, jenž byl po synově smrti k neutíšení, zasvětil zbytek svého blaženého života zbývajícím dětem s pomocí manželky, která si smutně přiznala: *Myslet si, že život je dobrý, je lepší než nežít vůbec*.

Pád proklaté větve měl také za následek, že obzvlášť nepříjemný sluneční paprsek nyní každé ráno trápil oko přemýšlivého a po smrti toužícího zavlažovače Dénga, u něhož způsoboval nezvladatelné záchvaty křiku a vážnou spánkovou deprivaci. Netrvalo tudíž dlouho a Déng usnul za volantem při jízdě po hlavní ulici. Naboural do kamionu plného prasat mířících na jatka, čtrnáctkrát se přetočil a nalezl

novou radost ze života, když mu došlo, že přežil srážku bez jediného škrábnutí. Na rozdíl od prasat. Dějiště nehody působilo tak tklivé – všude se válely kusy krvavého vepřového –, že se objevilo ve zprávách po celé jihovýchodní Asii. Dokonce i v Singapuru, kde Óm pracoval v thajské restauraci a každý měsíc posílal e-mail zasmušilé babičce Izře, která neměla e-mailovou adresu. Óm jí pak napsal dopis, ve kterém stálo: *Daři se mi dobře, babičko. Už mám doktorát z počítačů a vydělávám spoustu peněz. Tady nějaké máš* – a vložil do obálky vydělané spropitné. Když Izra týden nato objevila dopis ve schránce, umřela štěstím.

Přání, přání, všude samá přání. Způsobná sběračka krabů Kuláp našla na rýžovém poli kus železného šrotu z Dégovy nabourané dodávky a vykovala si z něj gong. Když ho jedné noci rozezněla, šlo shodou okolností o tak hlubokou frekvenci, že očarovala všechny muže z Dój Saket a ti okamžitě zamířili k jejímu domku. Jakmile ji spatřil břichatý hubitel plevle Úan, bezhlavě se do ní zamiloval. Kuláp nebyla zlá, dopřála mu letmé objetí a přinejmenším představu lásky.

Přání jako perly na šňůře příčiny a následku. Zvuk Kulápina gongu se celé noci rozléhal nad rýžovými poli, až konečně zarezonoval v přísunu krve do selhávajícího mužství Somdžajina manžela a uvolnil něco v žíle. Manžel se jí okamžitě zmocnil s veškerou vášní, která mu celé ty roky byla odpírána, a Somdžaj zaplavily vlny koitální energie postřehnutelné na kilometry daleko – dokonce až v Čiang Maj, kde se roztahovaly nohy, hnětla stehna a vřískalo vyvrcholením. Po celém severním Thajsku se plnila přání. Vznikaly svazky z lásky. Rodily se děti. Kémkhéng si zlomil nohu.

A třeba to všechno byla jen náhoda, jako tolik věcí v životě.

Ale já vám povídám, že jedno malé světélko kdesi našlo svůj roj a nechalo se unášet větrem k západu. Pořád si přitom přálo a přálo a přálo. A takhle to přející světélko i se svými přáními letělo na konec vesmíru a ještě dál.

Z nizozemského originálu **De Inktlezers van Doi Saket** (2013) přeložila **Daniela Orlando**.

Vysvětlivky

- ¹ Úan znamená v thajštině „nesmírně tlustý“ – nemusí jít nutně o urážku.
- ² „Želvák“.
- ³ „Ženská jaksepatří“.
- ⁴ „Rudoch“.
- ⁵ „Kozorožec“.
- ⁶ „Bidlo“.
- ⁷ Thajský zvyk oslovovat se navzájem přezdívkami má sloužit k tomu, aby lidé byli lépe zapamatovatelní a oklamání duchové zapomínali jejich pravá jména. Stejně jako sami Thajci, když na to přijde. Přezdívka se volně používá v každodenním životě, i kdyby byla sebenelichotivější, a už ani nemusí mít tradiční původ. Svěhlavý kombajnér Súngkéu například pojmenoval svou dceru Loli podle cigaret Marlboro Light a nezaměstnaná sběračka hub Pakpao pojmenovala svého syna Ham podle Davida Beckhama. (Až do chvíle, kdy spolužáci zjistili, že ham znamená v horalském nářečí „pytel varlat“ a matka neschopná odolat jeho věčnému naléhání mu v dobře míněné snaze změnila jméno na Tampon.)
- ⁸ „Tygr“.
- ⁹ „Meloun“.
- ¹⁰ Lampiony z rýžového papíru, pod kterým hoří kousek podpalovače.
- ¹¹ Přibližně 650 dolarů.
- ¹² „Vojevůdce“; opat je nejvýše postavený mnich daného chrámu.
- ¹³ Malé inteligentní ještěrky, které umějí vyslovit své jméno.



Letní literární příloha A2 je samostatně neprodejnou součástí kulturního čtrnáctideníku A2 č. 13/2016. Texty vybral Martin Šust. Ilustroval Alexey Klyuykov, grafická úprava Lukáš Fairaisl. Vychází s podporou Ministerstva kultury ČR.



Konečně jsme začali sestupovat z kopce. V teplém a jasném odpoledni soupeřil šelest stromů se zmatečným hukotem dálnice. Vozidla převážela těla do města a na předměstí, do loděnic a továren, stejně jako různé druhy zboží – domácí i dovezené, ukradené i recyklované. Uprostřed naší cesty dolů jsme uslyšeli rámus. Znělo to jako obrovské balvany valící se z kopce, nebo jako když vítr vyvrací stromy ze země. Průhledem mezi cypřiši jsme uviděli jedoucí lokomotivu. Po několika sekundách zmizela v kamenitém kopci a už jsme ji nespatriili.

V loňském roce jsme vystavili jednu z fotografií, jež jsme ten den na mostě udělali. V popisku jsme uvedli, kde jsme snímek pořídili. O měsíc později jsme obdrželi e-mail z podivného účtu, který obsahoval jedinou větu: „Proč jste na ten most lezli?“ Byl podepsán slovy „Ofrah Fergal Kasei“.

K odpovědi na tuto otázku se pořád snažíme dopracovat.

KERNEL 2016

KERNEL je kolektiv umělců, založený v Aténách v roce 2009 Peggy Zaliovou, Petrossem Morisem a Theodorosem Giannakisem.

Reprodukce jako práce

Diskuse o surogátním mateřství se zatím točí především kolem obav konzervativní části euroamerické veřejnosti před vznikem rodin stejnopohlavních párů. Její liberálnější část zase straší představa bohatých Severanů těžících dělohy chudých žen globálního Jihu. Celá věc má ale spoustu dalších hledisek, z nichž za současné společenské situace vyplývá v podstatě jediné řešení.

JAKUB HORŇÁČEK

Debaty o uzákonění homosexuálních svazků obchází poslední dobou přízrak. Odpůrci rovného přístupu k právním institucím upravujícím soužití dvou osob se již tak často nezaštiťují posvátnou nedotknutelností rodiny a neuchylují se k otevřeně homofobním projevům. Jejich diskusní arzenál se obrací proti tomu, že homosexuálové chtějí vychovávat ve svém stejnopohlavním svazku dítě. Největší veřejné zděšení představuje praktika takzvaného surogátního či náhradního mateřství, kdy dítě páru porodí cizí žena.

Postmoderní obušek

Jak funguje argumentace v případě náhradního mateřství, ukazuje nedávná debata o zákonu uznávajícím soužití homosexuálních párů v Itálii. Opozice vůči zákonu se zaměřila především na možnost adopce vlastního dítěte druhým partnerem, na takzvanou *stepchild adoption*. Celá debata se na popud katolicke orientovaných politiků stočila k tomu, že nový zákon může nepřímo umožnit využití náhradního mateřství ze strany mužských homosexuálních párů. V době, kdy byl zákon projednáván, navíc vyšlo najevo, že jeden z nejvýznamnějších italských levicových politiků na Apeninském poloostrově, Nichi Vendola, si ve Spojených státech pořídil s partnerem dítě právě praktikou surogátního mateřství.

Reakce z druhé strany barikády na sebe nenechaly dlouho čekat. „Nevíme, zda tato operace, jež využila beznadějnou chudobu matky, měla nějakou cenu (či spíše jakou cenu!),“ napsal komentátor nejčtenějšího katolického týdeníku v zemi Famiglia Cattolica. „Aby ukojil svou touhu, Vendola se vypravil do zahraničí, kde se zachoval jako boháč, jenž dobře ví, že peníze dokážou otevřít mnohé dveře, tam připravil jedno dítě o matku a současně se vyhnul novému zákonu o homosexuálních párech, jež zrovna projednává senát, a zákonu, který surogátní mateřství zakazuje. Nehledě na to, že porušil i základní právo dítěte na to mít matku a otce.“

Úryvek dobře ukazuje hlavní rysy rétoriky, která se v diskusi o náhradním mateřství rozvinula. Je to narativ, který ležérně kombinuje tradiční vizi rodiny, založenou na heterosexuálním páru, s odporem vůči dalšímu vykořisťování ženského těla a lehce antikoloniálním sentimentem, odsuzujícím bohaté západní muže za útlak společností třetího světa. Tato rétorika není neúčinná. V Itálii vedla nakonec k vynětí institutu *stepchild adoption* z připravovaného zákona a v daleko laičtější Francii se hnutí Manif pour tous podařilo zablokovat širší legislativní ošetření situací, kdy gay a lesbické páry vychovávají děti.

Taková prezentace však téma náhradního mateřství silně zkresluje. Většina „duhových rodin“ vychovává děti, které nebyly zplozeny za využití náhradního mateřství. Jak ukazuje studie *Duhové rodiny ve stínu státu* (2015) socioložky Petry Kutálkové o českých podmínkách, děti obvykle pocházejí z předchozích partnerství či byly porozeny díky dohodě mezi gay a lesbickými páry. U lesbických žen navíc stačí najít dárce spermatu, zatímco v jiných evropských zemích je možná adopce. Současně gay páry mezi těmi, kdo náhradní mateřství využívají, tvoří menšinu, jak ukazuje i fakt, že země, kde kvete komerční využití surogátního mateřství, jako Indie, Thajsko či Ukrajina, přístup gay párům k této technice nedovolují. Náhradní mateřství tak není otázkou týkající se jen gay párů, jež si přejí mít „vlastní dítě“. Naopak tvoří velké etické a sociální téma společností pozdního kapitalismu.

Co se to vlastně prodává?

„Náhradní mateřství mi vadí, protože ženské tělo není ani nástrojem, ani přístrojem, ani pouhou věcí, ale je osobou. Z tohoto hlediska

právo pokročilo k názoru, že tělo a osoba jsou totéž, takže tělo nelze prodávat, mučit či si ho koupit,“ poukazuje francouzská feministka Sylviane Agacinski na téma, které feministické hnutí ve vztahu k náhradnímu mateřství řeší nejcitelněji. Náhradní mateřství je svým způsobem bráno jako nejhlubší projev komodifikace ženského těla: děloha žen pocházejících často z nižších vrstev či ekonomicky slabých zemí je pronajímána dvojicím ze Západu.

Tato hierarchizace je vcelku kuriózní. Od osmdesátých let začal na Západě kvést obchod s reprodukčními schopnostmi žen a v první řadě s vajíčky. Tento byznys přitom nezvedl podobnou reakci, byť samotný proces darování vajíček je taktéž velice invazivní. Dárkyně musí podstoupit hormonální kúru, na jejímž konci je operace, která dárkyním vypěstovaný biologický materiál odejme. Jeden z nejvíce kvetoucích trhů se nachází v České republice, čemuž dopomohla jak chybějící právní regulace, tak estetické znaky místní populace. Jak poukazují Melinda Cooper a Catherine Waldby ve své knize *Clinical Labor: Tissue donors and Research Subjects in the Bioeconomy* (Klinická práce. Dárci tkání a výzkumné subjekty v bioekonomice, 2014), páry si často vybírají dárkyni na základě barvy pleti, očí, vlasů, ale také třeba dosaženého vzdělání. „I proto jsou klinikami velice vyhledávané mladé studentky či doktorandky, u kterých se předpokládá, že mají nízký příjem,“ podotýkají autorky. Je tak sporné, zda je náhradní mateřství opravdu tím skokem vpřed, pokud jde o komodifikaci ženského těla, když rozvoj technik asistované reprodukce vytvořil už dávno celosvětový trh s biologickým materiálem určeným k plození.

Jedná se o trh ve velké míře pokrytecký, a to především v souvislosti s prací odváděnou rodičkami. Jejich úsilí a nasazení je pojímáno jako dobrovolnická a dárcovská aktivita, za kterou dostávají jen náhradu vzniklých nákladů. Tím se však vytrácí aspekt práce, její podmínky a závazky, práce, kterou vykonávají ženy, jež se rozhodly vstoupit na tento trh v roli „dárkyň“ vajíček. Uznání surogátního mateřství jako práce je také ztíženo příliš extenzivním výkladem zákazu komercializace částí lidského těla, který je součástí právní kultury na evropském kontinentu. V rámci náhradního mateřství přitom nedochází k prodeji dítěte, jak s oblibou tvrdí odpůrci této procedury. Dítě není transakcí mezi matkou, která ho porodila, a rodičovským párem nikterak kráceno na své lidské důstojnosti. Žena, která porodí dítě, nabízí své reprodukční schopnosti, které nejsou ztotožnitelné pouze s dělohou, ale především s její schopností dítě odnosit. Tento proces má sice svou nezanedbatelnou biologickou složku, ale je také výsledkem celé řady praktik jiného druhu. I proto jsou často preferovány ženy, které již děti odnosily: považuje se za důležité mít i jistý těhotenský *savoir-faire*.

Hlavním objektem transakce mezi surogátní matkou a párem, jenž o službu zažádal, jsou tak rodičovská práva. „V evropských společnostech dochází ke stále silnějšímu rozlišování mezi rodičovstvím a biologickým původem,“ podotýká zpráva *Filiation, origines, parentalité* (Potomci, původci a rodičovství), jež byla v roce 2013 vypracována expertním panelem vědců ze společenskovedních a humanitních oborů. Tlak na diferenciaci mezi těmito dvěma aspekty umocnil rozvoj metod asistované reprodukce za použití biologických materiálů třetích osob. Potom totiž dítě většinou nese geny někoho, kdo není jeho rodič. Nedá se tak říct, že by dnes existovala spojnice mezi nabytím rodičovských práv a biologickou participací

na zplození dítěte. Ani v tomto ohledu tudíž náhradní mateřství není tak převratné, jak by se na první pohled zdálo. Současně evropské společnosti stále hledají a přehodnocují postavení lidí, kteří nejsou rodiči, ale biologicky se zúčastnili zplození dítěte. Jakkoli práva a povinnosti těchto osob zůstávají velice malé, postupně se rozšiřuje počet zemí, jež uznávají právo dítěte dohledat svůj původ.

Zneviditelnění darem

V debatách o právní úpravě náhradního mateřství z části feministického hnutí zaznívá, že náhradní mateřství je přijatelné, pokud probíhá na bázi darové směny. „Děloha je moje a nakládám s ní, jak chci,“ znělo jedno staré feministické heslo, takže zakazovat ženě porodit dítě sprátené dvojici by byl z hlediska historie feminismu nonsens. Tento názor také částečně vychází z idealistického pojetí práva, v němž za dar nemůže být poskytnuto protiplnění. „Dar zavazuje a musí být vždy oplacen,“ namítli by Marcel Mauss a mnozí antropologové daru. Darová směna vytváří pletivo vztahů, které je poplatné společenské hierarchizaci. Je otázka, zda nejasné a citově zaostřené pletivo darové směny je pro ženy vždy eticky a materiálně výhodnější než pravidla ustanovená jakožto regulace výdělečné aktivity. Jde o to, že oba typy směn vytvářejí strukturálně odlišná pole jednání. V případě daru je zásadní sociální kapitál a také schopnost přesvědčit potenciální náhradní matku, v druhém případě záleží spíše na ekonomickém kapitálu. Pozornost by ale měla být zaměřena především na ženy, které tento specifický druh práce vykonávají.

To, že dobrovolnost a dar jsou způsobem, jak zneviditelnit práci, by pro feministické hnutí nemělo být žádnou novinkou. Kritika domácích prací coby mechanismu neokonečného darování práce, schopností a času patriarchálnímu konceptu rodiny patřila a patří od konce šedesátých let k nejsilnějším momentům soudobého feminismu. Dar, jakožto velice osobní vztah, regulovaný těžko zpochybnitelnými pravidly, se totiž propůjčuje daleko méně hře požadavků a vyjednávání, která naopak charakterizuje pracovní vztahy. Konceptualizace domácích prací jako práce otevřela ženám onu emancipační cestu vyjednávání o tom, co jsou povinovány dělat ve prospěch rodiny. Část aktivit vykonávaných ženami doslova „in house“ byla přesunuta na stát či tržní aktéry a vyjednávat s partnery o tom, kdo bude zehlit či mýt okna, se stalo normální součástí života soudobých párů.

Je proto podivuhodné, že pro část feministického hnutí je přijatelnější, pokud náhradní mateřství probíhá na bázi darové směny. Žádná morální nadřazenost daru neexistuje a svobodná vůle dárkyně nemusí být o nic větší než svobodná vůle ženy, která se rozhodla poskytnout třetím za úplatu své reprodukční schopnosti. Pokud v obou případech surogátní matka pochází z nízkých vrstev chudé země a naopak objedávající pár z bohatých států Severu, do jejich vztahu se promítá radikální nerovnost charakterizující soudobou globální společnost. A je to právě tato radikální třídní nerovnost, co činí směnu nesnesitelnou, a nikoli samotný objekt směny.

Práce bez trhu

Obtížnost veřejných debat o náhradním mateřství tkví ve velké míře v tom, že všechny strany jsou ustrnulé ve svých ideologických a symbolických předsudcích. Odpůrci praktiky, a to dokonce i z řad feministického hnutí a levice, často mluví o jakési nedotknutelnosti a takřka sakrálnosti mateřství a těhotenství. Přitom dnes je mateřství

Náhradní mateřství mezi výdělkem a darem



Stát by neměl trestat jednání, které sice může mít pofiderní důvody, jako chtít mít „vlastní dítě“, ale negativně neovlivňuje třetí stranu. Dino Valls: Noxa, 2006

a těhotenství stále častěji výsledkem čistě technologických procedur, původně vyvinutých pro průmyslový chov dobytka. Na druhé straně uživatelé náhradního mateřství jsou nesmlouvaví ve svém fetišismu „krve své krve“ či nadhodnocení důsledků genů, které je vede k tomu pořídit si „vlastní dítě“, byť v případě homosexuálních párů je dítě „vlastní“ jen z poloviny. Vnímání náhradního mateřství jako kvalitativního skoku pak zastírá fakt, že mnoho podobných otázek se řeší již několik desítek let v souvislosti s asistovanou reprodukcí.

Úrovni debaty nepomáhá ani dichotomické hledání řešení, tolik typické pro neoliberální uvažování, ve volbě mezi zákazem a volným trhem. To bylo patrné například v červnu roku 2014, kdy Evropský soudní dvůr pro lidská práva donutil francouzské úřady částečně přijmout rodný list dítěte narozeného prostřednictvím náhradního mateřství v zahraničí. „Pokud se Francie podvolí a úda je z rodných listů dětí narozených v zahraničí prostřednictvím náhradního mateřství zaneše do svých matrik, de facto tak zprovozní trh s dětmi,“ bily na poplach ve výzvě prezidentovi Françoisi Hollandovi významné levicové osobnosti, mezi kterými nechyběl ani bývalý premiér Lionel Jospin a bývalý předseda Evropské komise Jacques Delors.

Petenti však taktně pomlčeli o tom, že současný právní stav ve Francii může poškodit především dítě. Ve Francii je tato praktika zakázána pod sankcí až tří let odnětí svobody a v případě náhradního mateřství realizovaného v zahraničí se dalo dítě páru odebrat a svěřit k adopci někomu třetímu. Eventuální pokuty by pak měly za výsledek především faktické zvýšení „ceny dítěte“. Současně nelze ani neproblematicky přijmout argument liberálních politiků a intelektuálů, že náhradní matky si své povolání volí dobrovolně. V případě organizovaného globálního trhu, který soustavně zneužívá nerovnosti mezi Jihem a Severem, jde jen stěží rozlišit mezi svobodou a donucením chudobou.

Represe však nedává smysl ani z toho důvodu, že stát by neměl trestat jednání, které sice může mít pofiderní důvody, jako chtít mít „vlastní dítě“, ale negativně neovlivňuje třetí stranu. Ba naopak by měla existovat snaha vytvořit pozitivní právní rámec, jenž by dokázal propojit tři kardinální osy: dostupnost této metody reprodukce, požadavek, aby nebyla podřízena tržním mechanismům, a současně uznání práce náhradních matek. Lze zajisté uvažovat o modelech, v nichž ústřední zprostředkovací roli hraje veřejné zdravotnictví a nevznikají přímé smluvní vztahy

mezi surogátní matkou a iniciujícím párem, jež mohou vést ke zdoluhavým rozepřím v případě, že se surogátní matka rozhodne dítě si nechat. Současně by výběr párů měl probíhat jako u adopce na základě hodnocení jejich schopnosti postarat se o dítě, a nikoli, jak se děje dnes, na základě známostí či peněžních obnosů.

Materiální podstata práce

Velkou otázkou, na kterou neexistuje pravděpodobně jedna konečná odpověď, je postavení surogátní matky a obecně osob, jež participují svým biologickým materiálem na zplození dítěte. Již dnes je uznávaným pravidlem, že tato participace nevede automaticky ke vzniku rodičovských práv. Ve své studii o duhových rodinách Petra Kutálková podotýká, že mnohé páry využívají náhradního mateřství v zahraničí jednoduše z toho důvodu, že surogátní matka bude po narození dítěte daleko. Z podobného důvodu do České republiky přijíždí každoročně na umělé oplodnění několik stovek párů z ciziny, protože zdejší legislativa umožňuje kompletní anonymizaci dárců a dárkyň.

V celé Evropě se dnes objevuje tendence anonymitu těchto vztahů oslabit ve jménu práva dítěte znát svůj biologický původ. V náhradním mateřství pak stále funguje

argument, že dítě je po porodu odděleno od biologické matky. Přitom toto oddělení je přímo vynucováno současnou právní úpravou, která počítá s tím, že rodiče jsou pouze dva, a která tak vůbec neodpovídá realitě soudobých rodin, majících často podobu „pečující komunity“ – může jít o dvojici párů gayů a leseb, jež si pořídily takřka svépomocí dítě, ale také například o rodinné propletence vznikající následkem vysoké rozvodovosti. Odloučení by nemělo být důsledkem toho, že v rodném listě jsou jen dvě políčka. Současně ono „trvání matky na dítěti“ je taktéž čistě symbolickým konstruktem. I velice medializované případy, kdy se surogátní matka začne přít s párem, který početí dítěte inicioval, jsou statisticky nepatrné výjimky. Naopak u drtivé většiny případů celá záležitost proběhne bez problémů. A dá se předpokládat, že trend chápat rodičovství odděleně od biologické participace na zplození dítěte bude i nadále pokračovat. Pokud se zbavíme ideologické sakrálnosti vztahu dítěte a matky, zůstane materiální podstata práce, kterou jsou ochotny náhradní matky vykonávat.

Evropské státy, které volí dichotomicky mezi represí a svěřením tohoto prostředku trhu, by se měly zasadit o vytvoření netržního prostoru, jenž by respektoval a uznal vůli páru mít „vlastní dítě“, práci náhradní matky a práva dítěte poznat svůj původ. Současně by rodinné právo mělo najít nástroje, jak pracovat se situacemi, kdy rodičovskou péčí vykonává více osob. Je evidentní, že původní model dvou rodičů a jejich dětí se z mnoha hledisek zkomplikoval. A k této komplikaci paradoxně zásadně přispěli právě i ti, kteří pomocí různých praktik umělého oplodnění chtěli model tradiční nukleární rodiny reprodukovat.

Autor je spolupracovník italského listu Il Manifesto.

Bořit kategorie, rušit meze

Se spisovatelem a editorem weird fiction jsme hovořili o nejasné hranici mezi vysokou a žánrovou literaturou či o úloze beletrie ve vztahu k náboženství a vědě. Zeptali jsme se na aktuální trendy v oblasti fantastické literatury a na autorův přístup k vydavatelské praxi.

ANTONÍN TESAŘ

Svůj nový, zatím nevydaný román Borne jste popsal jako „intenzivní Čechovovu hru s monstry bojujícími v pozadí“. Jaký je váš vztah k takzvaně vysoké literární tradici? Komu byste se chtěl přiblížit a kdo ze současných tvůrců vás uvádí v úžas?

Myslím, že pro žádného spisovatele není zrovna rozumné vymezovat se při čtení příliš jednostranně. Nikdy jsem neviděl smysl v jiném rozdělování než na dobrou a špatnou knihu. Mám rád spoustu prozaických titulů, které patří do vysoké literatury, a zhruba stejně velké množství mě spolehlivě uspí, a totéž platí pro žánrovou literaturu. Důležité je pro mne jedinečné vidění světa, skvělé psaní a vyprávění zajímavého příběhu. Nezáleží pak na tom, kde na tyhle věci narazím. Vždycky jsem miloval Vladimira Nabokova a Angelu Carterovou, Franze Kafku, Alfreda Kubina, pár věcí od Johna Brunnera, J. G. Ballarda, Rikki Ducornetovou. Deborah Levyová je géniem své doby. A mohl bych pokračovat donekonečna: Mercè Rodoredová, Ottessa Moshfeghová a Amelia Grayová. Chimamanda Ngozi Adichie. Clarice Lispectorová. A také musím zmínit, být to není spisovatel a být to zavání pochlebováním, Jana Švankmajera, jehož surrealismus mám rád už dlouho. Vydáváme tolik antologií sci-fi a fantasy, že takové knížky moc pro zábavu nečtu. Co se mi z těchto oblastí litertury líbí, často ukazují obsahy našich výběrů.

Platíte za jednoho z největších odborníků na proměny fantastické literatury. Lze hovořit o nějakých nových trendech? Nacházel byste v produkci posledních let nějaké zajímavé trendy, rodící se směry či skupiny?

Jako vždy i v tomto případě platí, že to nejlepší se najde na hranicích, v trhlínách, a ne na nějakém konkrétním místě. Máme spisovatele, jako je Carmen Muchadová, která absolvovala kursy klasického psaní a publikuje částečně v žánrových knihách, nebo autory, kteří vycházejí ze žánrového prostředí, ale texty otiskují v literárních časopisech. Alespoň v USA se ten častokrát diskutovaný dlouhý proces boření zdí zdá být úspěšný. Myslím, že probořit kategorie sci-fi se do jisté míry podařilo triologii Margaret Atwoodové. Literární redaktoři si poté začali sci-fi víc všímat a zařazovat takové romány do literárního mainstreamu. Má to dvojí význam – jak v tvůrčím, tak ekonomickém slova smyslu. Moje vlastní romány Southern Reach vycházejí pod hlavičkou literárního středního proudu – něco, co by ještě před deseti lety nebylo možné. Jsem si celkem jist, že kdyby je v USA vydávalo žánrové nakladatelství, neprodávaly by se tak dobře a navíc bych musel čelit tlaku, jak je přizpůsobit určitým tradičním postupům sci-fi.

V knize Wonderbook: The Illustrated Guide to Creating Imaginative Fiction [Kniha kouzel: Ilustrovaný průvodce tvorbou imaginativní literatury, 2013] nabízíte svého druhu kurs tvůrčího psaní zaměřený na fantastiku či – jak zaznívá v podtitulu – imaginativní literaturu. Čím se takto směřovaná tvorba a její principy odlišují od „nespecifického“ psaní? Termín „imaginativní“ jsem použil záměrně, abych se vyhnul uvažování v mezích žánru. Většina toho, co si myslíme o žánrech či literatuře, je důsledkem vydavatelského marketingu a knihkupeckých kategorií. Pro spisovatele není užitečné uvažovat jiným způsobem než stylem „co je nejlepší pro tuto konkrétní prózu, kterou právě teď píšu – co ji učiní tak významově bohatou a hlubokou, jak by jen vzhledem k mému přístupu mohla být?“. Řekl bych, že při vyučování kreativního psaní

existuje jen sotva patrný rozdíl mezi fantastickým a nefantastickým. Podobá se to tomu, čemu čelí pisatelé historických románů – jak zprostředkovat informace o prostředí nebo jiných prvcích čtenáři neznámých, aniž by to vyznívalo, že ho poučujeme. Realismus má své vlastní tropy a pravidla, stejně jako je má nerealistické psaní. A je pravda, že někteří spisovatelé mimo oblast fantasy jsou surrealisté a absurdisté a někteří spisovatelé fantasy jsou zasmušilí realisté, kteří prostě přidávají do svých děl draky. Takže Wonderbook je spíše taková kniha o psaní určená komukoli a na rozdíl od devadesáti procent podobného typu publikací používá příklady z nerealistické literatury.

Wonderbook také hlasitě promlouvá o důležitosti vizuální složky díla, ostatně sama kniha je pojednána velmi výtvarně. Jak podstatný je vizuál pro vás osobně? Máte vliv na volbu grafiků a typografů? Jaký dohled nad knihou jako objektem si ponecháváte? Nad každým aspektem knihy Wonderbook jsem měl naprostou kontrolu, od textu přes sazbu až po ilustrace. Můj americký nakladatel Abrams byl v tomto ohledu úžasný. Byl to proces plný omylů a chyb, než jsem přišel na to, jak kniha bude vypadat nejlépe. Srovnatelně, souvisle a užitečně. Ve svých prózách mám často poslední slovo, co se týče obalu, nebo na to mám alespoň velký vliv.

Za experimentálnější směr žánrové literatury lze pokládat kódované, vizuálně aktivizované, ergotické texty Marka Danielewského či Zacharyho Thomase Dodsona. Při čtení takřka devítisetstránkového Danielewského opusu The Familiar [Známý, 2015; jde o první z proponovaných dvaceti šesti svazků] se vkrádá otázka, není-li tato vyhraněná experimentace už trochu vyšeptalá. Dokáže taková literatura ještě něčím překvapit?

Hodně experimentálních technik, ilustrací, jimiž je vyprávěn příběh, a jiných typografických experimentů jsem používal v City of Saints & Madmen. Takže jsem obeznámen s dobrým a špatným používáním a nevýhodami takových věcí. Musím přiznat, že obdivuji Danielewského a jeho House of Leaves, a myslím si, že Only Revolutions představují po technické stránce skvělý úspěch. Ale četl jsem část The Familiar a pořad jsem měl pocit, že je to poněkud hédonistické. Ve srovnání s House of Leaves mi typografické experimenty nepřipadaly tak ohromující a – jak říkáte – už ničím nepřekvapují. Nezdá se totiž, že by obsah právě tuhle formu vyžadoval. Obdivuji způsob, jakým je uspořádán Dodsonův román Bats of the Republic, ale příběh sám mě neoslovil. Nebezpečí spočívá v tom, že když dostanete příležitost použít vizuální prvek, musíte si nejprve být jisti, že váš příběh je hluboký, smysluplný a výrazný i bez tohoto ozvláštňujícího elementu. A ze srovnání House of Leaves a Bats of the Republic vyvstává rozdíl mezi tím, co posunuje hranice možného, a něčím zastaralým.

Spolupracoval jste na několika filmových adaptacích svých textů (Shriek, A New Face in Hell) a na několika komiksech. Jak tyto projekty vznikly? Je pro současného spisovatele užitečné, nebo dokonce potřebné věnovat se i jiným médiím? Spolupracuji také s umělci a hudebníky a vůbec mě baví navazovat dialog s kreativními lidmi v jakýchkoli disciplínách. Nejsem z těch spisovatelů, kteří napíší román a okamžitě se pustí do dalšího. Většinou mě to určitým způsobem vyčerpá. V takových mezíchasech se k psaní motivuji tak, že se na

kreativní proces a tvůrčí úsilí dívám z různých perspektiv. Neplatí, že by všichni spisovatelé měli zaměřovat svou pozornost na jiná média. Ale sám to dělám rád a naučím se tím spoustu věcí, které pak v „překladu“ vnáším do své tvorby. Také nejsem z těch, kteří dokážou být v klidu a mezi knihami nic nedělat. Z toho bych zešílel. Některé nápady je zkrátka lepší prozkoumat jinými médii, než jsou romány nebo krátké povídky.

Kromě vlastní tvorby jste známý i jako vlivný pořadatel žánrových antologií. Jakým způsobem při koncipování takových svazků postupujete? Jak velký důraz kladete třeba na celkovou kompozici? Můžete popsat svůj editorský přístup? Svou podstatou jsem editor aktivista. Nezájímá mě podpora statu quo ani nevydávám v našich antologiích klasiky, aniž bych je dříve přezkoumal a zjistil, zdali obstojí. Také mám rád experimentální romány a je mi jasné, že jádro žánrového publika ve Spojených státech se na experimenty nedívá zrovna přívětivě. Jedno z kritérií mého pohledu na věc je vkládat odlišující se přístupy vyprávění vedle konvenčnějších tak, aby došlo k neobyklým srovnáním a komunikaci mezi nimi.

S manželkou Ann editujeme většinu antologií společně a také rádi rozrušujeme hranice mezi žánrovou a vysokou literaturou, protože kam se kniha zařadí, jak vtipkujeme, je často jen otázka místa narození. Pokud by například Michael Cisco pocházel z Prahy, zřejmě by se do USA dostal v překladu Dalkey Archive Press, což je velké, prestižní nakladatelství. Jenže Cisco pochází ze Spojených států a pro jeho druh absurdní, surreálné, temné prózy to znamená, že je považován převážně za spisovatele hororů. Jiný případ představuje český spisovatel Michal Ajvaz, který je zatím v USA vydáván v ran-ku normální literatury, přestože i podle nás jsou jeho příběhy silně fantastické – a skvělé! V USA je ale z tohoto důvodu pro čtenáře žánrové literatury neviditelný. To, že ho publikujeme v našich antologiích, ho zviditelní novému čtenářstvu a ozřejmí, že je součástí i jiných tradic. V našich antologiích kládeme obrovský důraz na publikaci textů ze všech koutů světa. Jinak totiž čtenáři vidí jen část celku.

Antologií The New Weird jste v roce 2008 vtiskli název novému subžánru literární science fiction. Některí autoři ale popírají, že něco jako new weird vůbec existuje, protože tato oblast prý nemá žádné pevné definiční znaky. Co podle vás je new weird? Celá ta věc s The New Weird mi připadala dost směšná. Chtěli jsme tu antologii pojmenovat The New Weird?, ale nakladatel požadoval, abychom zněli přesvědčeněji. Záměrem antologie, jak se píše v předmluvě, bylo předložit důkaz o určité chvíli, z níž může, ale také nemusí vzejít něco víc. Lze jasně doložit, že vliv nové vlny se právě na počátku třetího tisíciletí spojil s vlivem taktilního body hororu ve stylu Clivea Barkera v kontextu převážně na fikci zaměřené fantasy. Jinými slovy, „nová“ nová vlna se spíše týká fantasy a weird fiction než sci-fi. Stejně jako v případě nové vlny šedesátých let někteří autoři žánr jen vyzkoušeli, jiní, jako Miéville, new weird přímo ztělesnili.

Vzhledem k teritorialismu žánru v USA a Velké Británii se ale i tento letný průzkum stal kontroverzním. Mně osobně je jedno, jak zní odpověď, ani se nesnažím si uvedený termín nárokovat. Takhle s Ann nepracujeme, zejména proto, že se snažíme vyhnout nálep-
kám. Ale jak jsme poznamenali v antologii,

S Jeffem VanderMeerem o realismu, fantastice a ekologii



Jeff VanderMeer. Foto Kyle Cassidy, 2014

termín se ukázal být užitečný v případě vydávání na takových místech, jako je Česká republika, kde mají redaktoři volnou ruku dávat díla, která by se jinak čtenářům těžko popisovala, do zajímavého a specifického kontextu.

Vaše manželka Ann byla v letech 2007 až 2011 editorkou časopisu *Weird Tales*, jehož vydávání bylo v té době obnoveno. Je možné obnovení *Weird Tales* chápat jako renesanci literárního žánru weird fiction, a pokud ano, jak dnešní weird fiction vypadá?

Způsoby, jakými je weird fiction schopna zkoumat realitu a objevovat nadpřirozený a zázračný svět, který ale často existuje mimo vědu a náboženství, vedou k tomu, že se z ní stal prostředek, jímž lze přemýšlet o naší současné situaci. Náboženství ani věda nám neposkytnou všechny odpovědi, které v současnosti potřebujeme. Beletrie nicméně dokáže rozpoutat mezi náboženstvím, vědou a filosofií dialog.

Například globální oteplování je věc, která se děje na tolika místech a je tak komplexní, že hard sci-fi a současný realismus se s ní těžko vypořádají bez didaktičnosti a zjednodušování. Nejistota a otevřené možnosti weird fiction, jakož i tematizace problémů spojených s poškozováním životního prostředí a biosféry, které se ve svém důsledku podobají strašidelným jevům, činí z tohoto žánru velmi mocný způsob, jak se postavit k „aktuálním“ problémům, a přitom stále operovat v nadčasovém nebo univerzálním modu.

Váš román *Veniss Underground* je zvláštní variace na scifistické motivy, plná surreálních monumentálních

obrazů. Jaký je váš přístup coby spisovatele k vědecko-fantastickému žánru a jeho historii?

Upřímně si myslím, že neexistuje odnož sci-fi, kterou bych neměl rád. Nelíbí se mi odbyté psaní a špatné provedení nebo přesvědčenost o jediném možném způsobu, jak přistupovat ke sci-fi, ať jde o zápletku nebo styl psaní. Znamená to, že mě některé sci-fi nudí k smrti? Ano, ale ne kvůli tomu, že jde o určitý jeho typ. Například miluji hard sci-fi Grega Beara, přestože nejsem zrovna fanoušek této kategorie. Baví mě space opery, protože se komerčně považuje za akceptovatelné, aby spisovatelé do svých románů vkládali velmi podivné a experimentální záležitosti, dokud v nich je přítomné i očekávané dobrodružství a momenty překvapení. Pochoptelně mám slabost pro ikonoklasty typu Cordwainera Smithe z padesátých let a pro novou vlnu. Mám velmi rád Lemovy vtipné příběhy i ten nejvážnější míněný utopismus Paula Scheerbarta – obsah naší nové antologie, *The Big Book of Science Fiction*, vám poskytne celý seznam. Zrovna *Veniss Underground* byl myslím ovlivněn spisovateli jako Stepan Chapman, Robert Reed, Ian MacDonald a také malířem Hieronymem Boschem. Nacházel jsem se tehdy v takovém hororovém naladění.

Naproti tomu první knihu vaší trilogie *Jižní Zóna – Anihilaci* – prezentujete jako hodně osobní dílo. Prý je částečně inspirovaná vašim snem, ale také floridským chráněným územím St. Marks National Wildlife Refuge. Její přístup k žánru je také velmi osobitý. Přesto s fanoušky sci-fi rezonovala, což dokazuje i to, že jste za ni dostal cenu Nebula.

Jak na knihu vlastně fandom zareagoval a co to podle vás o něm vypovídá?

V jistém slova smyslu bych řekl, že naše antologie mi pomáhají s mým vlastním psaním. Ačkoli je *Anihilace* surreálná a snová, má v sobě také zakotveny zřetelné prvky sci-fi a tropy konspiračních teorií. Mé romány sice obsahují experimentální postupy a techniky, ale rozhodl jsem se je nechat žánrovému čtenáři skryté. Zároveň tato „výprava do podivné divočiny“ nepředstavuje nepřekonatelnou překážku pro běžné čtenáře, kteří obvykle sci-fi nečtou.

Do trilogie *Jižní Zóna* se otiskuje i váš zájem o ekologii. Na svém blogu kritizujete například film *Země zítřka* za to, jakou verzi utopie divákům předkládá. Jaké možnosti má spisovatel, obzvláště spisovatel science fiction, chce-li změnit náš současný pohled na přírodu?

Téma vztahu k přírodě považuji za klíčové pro naše přežití a stejně tak je to důležité téma i vzhledem k našim morálním a etickým závazkům vůči zvířatům. Ale příliš mnoho, zejména hollywoodských sci-fi děl tkví až po uši v pohledu na svět z doby padesátých let. Buďto se v nich odráží nostalgie spisovatele nebo filmaře po jednoduché vizi budoucnosti z dětství, anebo se jedná o vliv předchozích filmů na této zjedodušující vizi založených. Zejména pokud jde o nepříliš vzdálenou budoucnost, jsou podobné představy prostě pochybné a často zřetelně nevhodné, například v kontextu zpráv o tragédii syrských uprchlíků. Většina sci-fi je vůči současným výzkumům inteligence a chování zvířat nějakých dvacet třicet let pozadu. To jen posiluje úvahy a stereotypy, které se prostě nezakládají na pravdě. Spisovatel, který by pracoval

s dvacet let zastaralými vědomostmi z oblasti fyziky nebo genetiky, bychom se vysmáli. Ale z nějakého důvodu nám nesmysly nevadí, když čteme o přírodě, životním prostředí a zvířatech. Mně ale vadí a nechci je šířit ve svých vlastních dílech.

Jeff VanderMeer (nar. 1968) od konce osmdesátých let publikuje fantastickou literaturu a je pokládán za jednoho z nejvýraznějších žánrových spisovatelů. Jeho prvním významnějším úspěchem se stala sbírka *City of Saints and Madmen* (Město svatých a šílených, 2001), shromažďující příběhy ze surrealistického města Ambry. Pozornost si získal rovněž románem *Veniss Underground* (2003, česky 2006). Společně se svou manželkou Ann vytvořili několik antologií, například *The New Weird* (2007, česky 2008) či monumentální *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories* (2011). Jeho zatím nejúspěšnějším dílem je trilogie *Southern Reach* (Jižní Zóna, 2014), skládající se z knih *Anihilace* (česky 2015, recenze v A2 č. 1/2016), *Authority* a *Acceptance*.

AUTORITA

V ukázce z druhého dílu trilogie amerického spisovatele Jeffa VanderMeera (viz rozhovor na straně 20) se z tajemné a od okolního světa izolované Oblasti X z prvního dílu dostáváme do sídla vládní agentury Jižní Zóna, která zprostředkovává jediný kontakt okolního světa s Oblastí X.

Bioložčiny vlasy byly dlouhé a tmavohnědé, skoro až černé, než jí je ostříhali. Měla tmavé, husté obočí, zelené oči, maličko křivý nos (jednou si ho zlomila, když spadla na skály) a vysoké lícni kosti, které svědčily o silném asijském dědictví z jedné strany rodiny. Její popraskané rty byly překvapivě plné na to, že se stáhly do takového zamračení. Nevěřil těm očím a musel si to zkontrolovat, aby si potvrdil, že před expedicí neměly jinou barvu.

Přestože seděla u stolu, nějakým způsobem z ní vyzařoval pocit fyzické síly. Přispíval k tomu hřbítek silných svalů v místě, kde se její krk sbíhal s rameny. Prozatím byly všechny provedené testy na rakovinu a jiné abnormality negativní. Šéf si nedokázal vzpomenout, co měla ve složce, ale zdálo se mu, že je možná stejně vysoká jako on. Drželi ji ve východním křídle budovy už dva týdny a jediné, co mohla dělat, bylo jíst a cvičit.

Než se bioložka na expedici vydala, absolvovala intenzivní trénink v přežití a používání zbraní v zařízení Centrály, které bylo k tomu účelu určené. Na základě kritérií, která Šefovi doteď připadala tajemná, dokonce až podezřelá, do ní nalili polopravdy, které vedení Jižní Zóny považovalo za užitečné. Zpracovali ji, aby byla náchylnější k hypnotické sugesci.

Psycholožka/ředitelka dostala k dispozici několik hypnotických podnětů – slov, která měla v určitých kombinacích určité účinky. Myšlenka, která Šefovi proběhla hlavou, když se za ním zavřely dveře: Měla ředitelka něco společného se zatměním jejich vzpomínek, když ještě byli v Oblasti X?

Posadil se na židli proti bioložce. Věděl, že přes polarizované sklo ho pozoruje přinejmenším Grace. Odborníci již bioložku vyslechli, ale Šéf byl svým způsobem také odborník a potřeboval přímý kontakt. Struktura rozhovoru tváří v tvář měla v sobě něco, co přepisům výsledků a videozáznamům chybělo.

Podlaha pod jeho botami byla špinavá, skoro až lepkavá. Zářivky na stropě v nepravidelných intervalech blikaly a stůl a židle navozovaly dojem jídelny někde na střední škole. V nose cítil nakyslý kovový pach nekvalitního čisticího prostředku, skoro jako kazící se med. Nedalo se říct, že by místnost vzbuzovala důvěru v Jižní Zónu. Místnost, která měla sloužit jako prostor pro podávání hlášení – nebo měla jako prostor pro podávání hlášení vypadat –, měla být útulnější než ta, s níž se odjakživa a na věčné časy počítalo pro výsledky, při kterých se předpokládal možný odpor.

Když teď Šéf seděl naproti bioložce, měla v sobě něco, co mu bránilo podívat se jí přímo do očí. Ale vždycky byl těsně před výsledkem nervózní, vždycky měl pocit, jako by se ten jasný záblesk světla při průletu oblohou zastavil a slétl mu k rameni, jako matka, která ho osobně pozoruje. Pravda byla, že ho matka občas opravdu chodila kontrolovat. Mohla se dostat k videozáznamu. Takže to nebyla paranoia nebo jen tak nějaký pocit. Byla to součást jeho možné reality.

Někdy pomohlo nervozitu využít a dosáhnout toho, aby se osoba proti němu uvolnila. Odkašlal si tedy, váhavě se napil vody ze sklenice, kterou si přinesl s sebou, a pohlá si s její složkou, kterou položil na stůl mezi ně, spolu s dálkovým ovládním televize nalevo od něho. Aby se zachovaly podmínky, za nichž byla nalezena, a v podstatě se zajistilo, že nezíská vzpomínky uměle, zástupkyně ředitele nařídila, aby nedostala žádné informace ze svých osobních materiálů. Šefovi to připadalo kruté, ale souhlasil s Grace. Chtěl, aby složka mezi nimi vypadala jako možná odměna pro některé budoucí setkání, i když zatím nevěděl, jestli jí ji poskytne.

Šéf se představil svým pravým jménem, informoval ji, že „rozhovor“ se nahrává, a požádal ji, aby pro záznam uvedla své jméno.

„Říkejte mi Ptačí duše,“ odpověděla. Neznal v jejím monotónním hlasu osten vzdoru?

Zvedl k ní oči. Okamžitě propadl zmatku a pohledem zase uhnul. Že by na něj nějak používala hypnotickou sugesci? Byl to první nápad, který rychle zavrhl.

„Ptačí duše?“

„Nebo vůbec nijak.“

Přikývl. Poznal, kdy má něco nechat plavat. Tím termínem se mohl zabývat později. Mlhavě si vybavil, že v její složce něco bylo. Možná. „Ptačí duše,“ řekl, aby si to vyzkoušel nahlas. Ta slova mu v ústech chutnala škrobeně, nepřírozeň. „Z expedice si na nic nevzpomínáte?“

„Už jsem to řekla ostatním. Byla to nedotčená divočina.“ Zdálo se mu, že v jejím hlase zaslechl ironický tón, ale nebyl si jistý.

„Jak dobře jste se poznala s lingvistkou – během výcviku?“ zeptal se.

„Dobře ne. Byla velice hovorná. Nedokázala zůstat chvíli ticha. Byla...“ Bioložka se odmlčela. Šéf potlačil radost. Byla to otázka, kterou nečekala. Ani trochu.

„Byla co?“ Vybídl ji. Předchozí vyslychající použil standardní metodu: vytvořit atmosféru vzájemného porozumění, předložit fakta a z toho vybudovat vztah. Aniž tím něčeho dosáhl.

„Nevzpomínám si.“

„Já myslím, že si vzpomínáte.“ A jestli si vzpomínáš na to, tak...

„Ne.“

Nápadně pomalu otevřel složku a nahlédl do existujících přepisů rozhovorů. Nechal vykuknout okraj sponkou sepnutých stránek, na kterých byly její základní statistiky. „Dobrá. Tak mi řekněte něco o bodlácích.“ „O bodlácích?“ Její výmluvná obočí mu prozradila, co si o té otázce myslí.

„Ano. K bodlákům jste se vyjádřila velice konkrétně. Proč?“ Byl z toho pořád zmatený, z množství podrobností o bodlácích v rozhovoru z předchozího týdne, když do Jižní Zóny dorazila. Znovu ho to dovedlo k zamyšlení nad hypnotickými podněty. Dovedlo ho to k úvaze o slovech používaných jako ochranné houští.

Bioložka pokrčila rameny. „Nevím.“

Přečetl jí z přepisu: „Bodláky tam mají květy levandulové barvy a rostou v přechodovém prostoru mezi lesem a bažinou. Nedá se jim vyhnout. Vábí k sobě různé hmyz a bzukot a jas, které je obklopují, dodávají Oblasti X dojem průmyslu, skoro jako by to bylo lidské velkoměsto.“ A v podobném duchu to pokračuje, ale já nebudu.

Znovu pokrčila rameny.

Teď napoprvé se Šéf nechtěl zdržovat na jednom místě, ale poletovat nad krajinou, mapovat rozsah území, kterému se s ní chtěl věnovat. Proto postoupil dál.

„Co si pamatujete o svém manželovi?“

„Jak to souvisí?“

„Souvisí s čím?“ udeřil na ni.

Nedostal odpověď, a tak ji pobídl znovu: „Co si pamatujete o svém manželovi?“

„Že jsem nějakého měla. Pár vzpomínek z doby, než jsem tam odešla, stejně jako na lingvistku.“ Chytrý tah, spojit to, pokusit se vzbudit zdání, jako by to k sobě patřilo. Mlhavost, ne ostrost.

„Věděla jste, že se vrátil, jako vy?“ zeptal se. „Že byl dezorientovaný, jako vy?“

„Já nejsem dezorientovaná,“ utrhla se na něho a naklonila se dopředu. Šéf se zaklonil. Neměl strach, ale na okamžik ho napadlo, že by ho mít měl. Snímky mozku byly normální. Byla podniknuta veškerá opatření pro vyloučení všeho, co by třeba jen vzdáleně připomínalo invazní druhy. Nebo „cizí organismy“, jak to vyjádřila Grace, která před ním ani teď nedokázala říct nic, co by se vzdáleně podobalo slovu *vetřelec*. Jestli se dalo o zdravotním stavu Ptačí duše něco říct, tak to, že teď byla zdravější

než před odchodem; toxiny, které v sobě dnes má většina lidí, existovaly v ní a ostatních v mnohem menším množství, než bylo obvyklé. „Nechtěl jsem se vás dotknout,“ řekl. Přitom věděl, že je to pravda a ona skutečně je dezorientovaná. Bez ohledu na to, co jí v paměti zůstalo a co ne, bioložka, kterou poznal z přepisů pocházejících z doby před expedicí, by na sobě nedala tak rychle znát podráždění. Proč ji tak popudil?

Vzal dálkový ovladač, který ležel vedle složky, a dvakrát ho zmáčkl. Plochá televize na stěně nalevo od nich se šuměním ožila a ukázala rozpixelovaný, neostrý obraz bioložky, jak stojí na prázdné parcele, skoro stejně nehybná jako asfalt nebo cihly v budově před ní. Celá scéna byla utopená v jedovaté zeleni monochromatické bezpečnostní kamery. „Proč ta prázdná parcela? Proč jsme vás našli právě tam?“

Lhostejný pohled a žádná odpověď. Nechal video běžet dál. Opakování v pozadí někdy na tázaného zapůsobilo. Jenže zpravidla video ukazovalo podezřelého, jak odkládá tašku nebo něco hází do popelnice.

„První den v Oblasti X,“ řekl Šéf. „Pěší přesun do základního tábora. Co se stalo?“

„Nic zvláštního.“

Šéf neměl děti, ale představoval si, že více-méně podobně odpovědi by dostal od puberťáka, kterého by se zeptal, co dělal ten den ve škole. Možná nebylo špatné se na chvíli vrátit. „Ale na bodláky jste si vzpomněla velice, převelice dobře,“ řekl.

„Nechápu, proč pořád mluvíte o bodlácích.“ „Protože to, co jste o nich řekla, naznačuje, že si některé své postřehy z expedice pamatujete.“

Odmlka, během níž Šéf poznal, že bioložka se na něho dívá. Chtěl jí to oplatit, ale něco ho varovalo, aby to nedělal. Něco v něm vyvolalo pocit, že by ho mohl ovládnout sen, jak padá do hlubin.

„Proč jsem tady vězněná?“ zeptala se a on ucítil, že je znovu bezpečně podívat se jí do očí, jako by nějaký okamžik nebezpečí pominul.

„Nejste vězněná. Toto je součást vašeho podávání hlášení.“

„Ale odejít nemůžu.“

„Zatím ne,“ připustil. „Ale budete moci.“ I kdyby to mělo být jen do dalšího zařízení; mohlo trvat ještě dva nebo tři roky, pokud půjde všechno dobře, než některé z navrátilců vypustí zpátky do světa. Jejich právní postavení spadalo do té sedé oblasti, která je často svévolně definována jako ohrožení národní bezpečnosti. „Nepovažuji to za pravděpodobné,“ řekla.

Rozhodl se zkusit to znovu. „Tak co by bylo důležité, když ne bodláky?“ otázal se. „Na co se vás mám zeptat?“

„To je snad vaše práce, ne?“

„Co je moje práce?“ Ale velice dobře věděl, jak to myslí.

„Řídit Jižní Zónu.“

„Vy víte, co je Jižní Zóna?“

„Vím.“

„Co druhý den v základním táboře? Kdy se začaly dívat divné věci?“ Začaly se dívat? Musel předpokládat, že ano.

„Nevzpomínám si.“

Šéf se naklonil dopředu. „Můžu vás zhyponotizovat. Mám právo to udělat. Umím to.“ „Na mě hypnóza nepůsobí,“ odvětila. Její tón prozrazoval znechucení jeho hrozbou.

„Jak to víte?“ Okamžik dezorientace. Prozradila něco, co prozradit nechtěla, nebo si vzpomněla na něco, co jí předtím vypadlo? Poznala rozdíl?

„Prostě to vím.“

„Abychom v tom měli jasno: mohli bychom vás znovu vystavit tréninku podmíněných reflexů a pak zhyponotizovat.“ Bylo to všechno blafování, protože to bylo logisticky náročnější. Aby toho Šéf dosáhl, musel by ji poslat do Centrály a ona by v tom chřtánu zmizela

Jeff VanderMeer



Kresba Kristina Láníková

navěky. Možná by se dostal ke zprávám, ale už nikdy by neměl přímý kontakt. Navíc ji nijak zvlášť *nechtěl* znovu vystavit tréninku podmíněných reflexů.

„Jestli to uděláte, tak se –“ Podařilo se jí zadržet se na pokraji něčeho, co znělo jako slovo *zabiju*.

Šéf se rozhodl nevěnovat tomu pozornost. Byl adresátem dostatečného množství hrozeb, aby poznal, které má brát vážně.

„Jak jste získala odolnost vůči hypnóze?“

„Vý jste odolný vůči hypnóze?“ Vzdorná.

„Proč jste byla na té prázdné parcele? Ostatní dvě našli, když hledaly své blízké.“

Žádná odpověď.

Možná bylo prozatím řečeno dost. Možná to stačilo.

Šéf vypnul televizi, vzal ze stolu složku, kývl jí na pozdrav a přešel ke dveřím.

Když tam byl, když byly dveře otevřené a zdálo se, že dovnitř vpouštějí víc stínů, než by měly, otočil se a znovu se na bioložku podíval. Cítil přitom na sobě pohled zástupkyně ředitele, která na něho hleděla opodál z chodby.

Položil otázku, kterou měl v plánu od začátku, dodatek k úvodnímu jednání. „Co z věcí, které jste dělala v Oblasti X, si pamatujete naposledy?“

Nečekaná odpověď se na něho vyřítila jako nějaký útok, když se světlo setká s tmou. „Topila se. Topila jsem se.“

002: Úpravy

„Stačí, když zavřeš oči, a vybavíš si mě,“ řekl Šěfovi jeho otec před třemi lety na místě, které nebylo daleko od místa, kde byl teď, umírající, který se snažil utěšit živého. Jenže když to Šéf udělal a oči zavřel, zmizelo všechno kromě snu, jak padá, a jizev nahromaděných z minulých úkolů. Proč to bioložka řekla? Proč řekla, že se topí? Vyvedlo ho to z rovnováhy, ale zároveň to v něm vzbudilo zvláštní pocit, že spolu sdílejí tajemství. Jako by mu vnikla do hlavy, viděla jeho sen, a teď byli spolu svázání. Bránil se tomu, nechtěl

být propojený s lidmi, které musí vyslychat. Chtěl poletovat nahoře. Musel si sám zvolit, kdy se střemhlav snese, a ne se nechat stáhnout k zemi vůlí někoho jiného.

Když otevřel oči, stál v zadní části budovy ve tvaru U, která sloužila jako hlavní sídlo Jižní Zóny. Oblouková část byla obrácená dopředu, ještě před ní byla cesta a parkoviště. Vrstvený, na sebe nakupený beton budovy postavené ve stylu, který byl dnes už starý několik desítek let, připomínal památník nebo smetiště – nedokázal se rozhodnout. Výstupky a škvíry působily matoucím dojmem; díky střeše, která lehce přečnívala zbytek, jako by celek fungoval hůř, jako performance nebo abstraktní socha v měřítku, jež je sice velkolepé, ale zároveň otupující. Aby to bylo ještě horší, prostor, který si otevřená ramena U osobovala, byl upraven na nádvoří, z něhož se otevíral výhled na jezero, lemované hustým starým lesem. Břehy jezera byla sežehnuté do černa, jako by je kdysi někdo zapálil, a tmavou, brakickou vodou se brodily zubožené suky dýchacích kořenů. Světlo, které se jezerem rozlévalo, bylo klaustrofobicky šedivé, jiné a výrazně odlišné než modrá obloha nad ním.

I ono bylo kdysi nové, možná někdy v období křídý, a budova tady nejspíš stála v nějaké podobě už tenkrát, reverzním inženýrstvím posunutá tak daleko do minulosti, že při pohledu z oken bylo možné spatřit vážky o velikosti supů.

U, které je tisklo k sobě, nepodněcovalo k žádné velké důvěře; spíš než symbol štěstí to připomínalo symbol neúplnosti. Neúplné myšlení. Neúplné závěry. Neúplné zprávy. Dvěře na koncích U, které mnozí používali jako zkratku na druhou stranu, potvrzovaly prohru představivosti. A propastná bažina dělala celou dobu to, co bažiny dělají, svým způsobem stejně dokonalá, jak byla Jižní Zóna nedokonalá.

Všude vládl takový klid, že když se výjevem mihl datel, bylo to stejně křiklavé jako akustický třesk F-16.

Nalevo od U a jezera – z místa, kde stál, tak tak viditelná – se mezi stromy proplétala cesta k neviditelné hranici, za níž se rozkládala Oblast X. Jen padesát kilometrů zpevněné

cesty a pak dalších pětadvacet nepevněné, s celkem deseti kontrolními stanovišti, kde mají rozkaz střílet po vás ostrými, pokud tam nemáte co dělat, a ploty, ostnatým drátem, zákopy, jámami a dalšími bažinami, možná dokonce vládou vycvičenými koloniemi vrcholových predátorů, geneticky upravenými jedovatými lesními plody a kladivy, kterými se můžete praštit do hlavy..., ale v jistých ohledech vrtalo Šěfovi hlavou od chvíle, kdy absolvoval instruktáž: Proč? Protože se to v takových situacích dělá? Že se tam nepouštějí lidi? Prostudoval si zprávy. Když člověk dorazil k hranici „nepovoleným způsobem“ a překročil ji jinak než dveřmi, už ho nikdy nikdo nespatrił. Kolik lidí to udělalo, aniž si jich někdo všiml? Jak by se o tom v Jižní Zóně vůbec dozvěděli? Jednou nebo dvakrát se nějaký investigativní novinář dostal tak blízko, že se mu podařilo zvenčí vyfotografovat zařízení, která měla Jižní Zóna na hranici, ale i v takovém případě to v představách veřejnosti jediné podpořilo oficiální verzi o ekologické katastrofě, jejíž následky se budou odstraňovat století.

Ozvaly se kroky kolem kamenných stolů na betonovém nádvoří, kde malé bílé dlaždice soupeřily se čtverci hrudkovité hlíny, do které byly v nepravidelných rozeztupech vraženy tulipány..., znal ten krok, který měl v sobě navíc charakteristický tichý šouravý zvuk. Zástupkyně ředitele kdysi působila jako agent v terénu; při jednom úkolu se něco stalo a ona si poranila nohu. Uvnitř budovy to dokázala maskovat, ale na zrádných vyspávaných dlaždicích ne. Nebyla pro něj výhodou, že to ví, protože byl náchylný s ní cítit. „Pokaždé když řekneš ‚v terénu‘, představím si všechny vás špióny, jak běháte po poli s pšenicí,“ řekl jednou otec jeho matce.

Grace za ním přišla na jeho žádost, aby mu pomohla rozhlížet se po bažině, až spolu budou hovořit o Oblasti X. Napadlo ho, že změna prostředí – opuštění útrob té betonové rakve – by mohla její animozitu zmírnit. To bylo předtím, než si uvědomil, jak pekelná a prehistorická krajina to ve skutečnosti je, a teď také prehysterická. Podívej na tu komáří orgii, Grace, a zkus ke mně být milá.

„Vyslechl jste jenom bioložku. Pořád nechápu proč.“ Řekla to ještě dřív, než stačil vyslat třeba jen náznak zahajovacího gambitu..., a veškeré jeho odhodlání, že si bude hrát na diplomata, stane se nějak jejím kolegou, ne nepřítelem – i kdyby omylem nebo obrazným bodnutím do ledvin –, se rozplynulo ve vlhkém vzduchu.

Vysvětlil jí své myšlenkové procesy. Zatím se v ní nevyznal, ale nezdálo se, že by to na ni udělalo dojem.

„Působilo to někdy během výcviku, jako by něco skrývala?“ zeptal se.

„Odbočení. Vy si myslíte, že něco skrývá.“

„Vlastně ještě nevím. Mohu se mýlit.“

„Máme zkušenější vyšetřovatele, než jste vy.“

„To je nejspíš pravda.“

„Měli bychom ji poslat do Centrály.“

Šéf se při té představě zachvěl.

„Ne,“ řekl až trochu moc důrazně. V dalším zlomku sekundy se začal obávat, aby zástupkyně ředitele neuhodla, že mu na osudu bioložky záleží.

„Antropoložku a kartografku jsem už poslal pryč.“

V nose ho zašimral pach rozkladu veškeré té rostlinné hmoty, která pomalu hnije pod hladinou bažiny, ucítil nemotorné želvy a zakrnělé ryby, jak se prodírají slepenými vrstvami. Nevěřil si natolik, aby se k ní otočil čelem. Nevěřil si, že by dokázal něco říct, a tak tam stál, vykořeněný svým překvapením.

Grace vesele navázala: „Řekl jste, že nejsou k ničemu, tak jsem je poslala do Centrály.“

„Kdo vám k tomu dal oprávnění?“

„Vy jste mi dal oprávnění. Jasně jste mi dal najevo, že to chcete. Jestli jste to myslel nějak jinak, omlouvám se.“

Uvnitř Šéfa došlo k malému seismickému posunu, nepostřehnutelnému zachvění.

Byly pryč. Získat zpátky je nemohl. Musel to pustit z hlavy, musel se uspokojit tou lží, že mu Grace prokázala laskavost, zjednodušila mu práci. Jak velký vlastně měla v Centrále vliv?

„Pokud si to rozmyslím, vždycky si můžu přečíst prepisy,“ řekl. Pokusil se nasadit milý tón. Vyslechnou je zrovna tak, a on jí poskytl prostor, když řekl, že s nimi mluvit nechce.

Pozorně si prohlížela jeho tvář, pátrala po nějaké známce toho, že se přiblížila zásahu do černého.

Pokusil se usmát a potlačil svůj hněv úvahou, že kdyby mu zástupkyně ředitele chtěla uškodit doopravdy, našla by si způsob, jak dostat pryč také bioložku. Bylo to jenom varování. Ale teď musel zase on vzít něco Grace. Ne proto, aby srovnal účty, ale proto, aby nebyla v pokušení vzít mu něco dalšího. Nemohl si dovolit ztratit také bioložku. Zatím ne.

Z anglického originálu **Authority** (Farrar, Straus and Giroux, New York 2014) vybral a přeložil **Petr Kotrle**.



Sociální třída a nacionalismus

Multikulturní centrum Praha Vás zve na mezinárodní workshop na téma nacionalismus, třída, migrace a odbory za účasti kanadského vědce Azi-ze Choudry

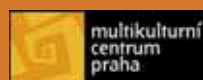
1. část: **Nacionalismus, práce a migrace** - přednášející: Aziz Choudry, Justina Kajta, Adam Mrozowicki, Marek Čaněk, Barbora Černušáková

2. část: **Jak z toho ven? Organizováním proti pracovnímu vykořisťování a vzrůstající xenofobii** - přijďte se zúčastnit debatního a participativního workshopu

Kdy: Sobota 20. června od 10:00

Kde: Tranzit display (Dittrichova 337/9)

Program bude probíhat v anglickém jazyce



Děkan Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (dále jen FAMU) vyhlašuje výběrové řízení na obsazení místa akademického pracovníka pro Katedru scenáristiky a dramaturgie FAMU – Pedagog pro výuku profilového oboru scenáristika a dramaturgie.

Výběrové řízení se řídí Řádem výběrového řízení pro obsazování míst akademických pracovníků AMU, čl. 1, odst. 3) a § 77 odst. 2 zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění.

Náplň práce:

- výuka scenáristiky a dramaturgie formou tvůrčího semináře a vedení jednotlivých fází vzniku filmového a televizního scénáře
- dále účast při přijímacím řízení oboru scenáristika a dramaturgie, účast ve zkušebních komisích bakalářského i magisterského stupně a na studijních soustředěních katedry

Předpokladem pro účast ve výběrovém řízení je:

- VŠ vzdělání uměleckého zaměření v oblasti filmu
- pedagogická praxe výuky scenáristiky a dramaturgie
- schopnost odborné analýzy filmového díla a literárního scénáře zvláště
- organizační předpoklady, flexibilita a schopnost individuálního přístupu ke studentům
- vlastní umělecká činnost v oboru scenáristika a dramaturgie
- **zohledněna bude schopnost přednášet v anglickém jazyce**

Datum nástupu:

- 1. 10. 2016

Pracovní úvazek:

- výše pracovního úvazku je 0,7
- platové podmínky se řídí vnitřním předpisem AMU

Příhláška k výběrovému řízení musí obsahovat tyto náležitosti:

- jméno, adresa bydliště, kontaktní telefon, e-mail
- strukturovaný životopis
- kopie dokladů o nejvyšším ukončeném vzdělání
- motivační dopis
- vlastní nástin koncepce výuky

Příhlášku do výběrového řízení zašlete nejpozději do 14. 7. 2016 na adresu: Filmová a televizní fakulta AMU, sekretariát děkana, Smetanovo nábřeží 2, 116 65 Praha 1, předmět: Výběrové řízení KSD.

Předpokládaný termín konání výběrového řízení: 9. 8. 2016. Veškeré další informace o škole jsou dostupné na www.amu.cz a www.famu.cz.

Fest Anča
9th INTERNATIONAL ANIMATION FESTIVAL

29. 6. — 3. 7. 2016
Žilina → FESTANCA.SK

Organizátori:

Mediální partneri:

Partneri:

Hlavní partneri a sponzori:

Návrat pravicového terorismu?

Extrémní pravice a kriminalita ve Francii

Ve Francii se dost možná probouzí pravicový terorismus, který zde měl silné zastoupení v minulosti. Příklady z poslední doby nicméně ukazují, že podoba pravicového terorismu přešla do další fáze, která nemusí být nutně příliš organizovaná.

JAKUB HORŇÁČEK

Na konci května ukrajinské úřady oznámily, že na hranicích s Polskem zatkly mladého francouzského občana, jistého Grégoira Moutauxe. Mladík pocházející z rurální oblasti Meuse podle ukrajinské policie převážel ve svém autě takřka válečný arzenál: 125 kilogramů výbušniny TNT, dvě ruční protitankové střely, pět kalašnikovů a přes pět tisíc nábojů. Vojenský materiál zřejmě pochází z ukrajinských vojenských skladů, jež zásobují nemalou část evropského černého trhu se zbraněmi.

Za válkou na Ukrajinu

Moutauxova přítomnost na Ukrajině není zas tak překvapivá, protože se tento technik na inseminaci v jednom velkochovu řadí k francouzské neofašistické identitářské pravici. Hned od začátku konfliktu na Ukrajině se v bojích začali angažovat členové různých neofašistických uskupení, jak na ukrajinské straně, tak v barvách odtržených lidových republik. Jde v podstatě o velice podobný fenomén, jako jsou cesty do Sýrie, jež podnikají mladí muslimové. Na rozdíl od mladíků, kteří chtějí vstoupit do řad Islámského státu, se však tomuto jevu věnuje mnohem menší pozornost. V případech Ukrajiny jsou čísla nižší, mluví se maximálně o několika desítkách osob. Tajné služby jsou toho názoru, že teroristická hrozba ze strany radikální pravice není akutním nebezpečím pro Francii. „O tom, komu byly určeny zbraně, se zatím moc neví. Jedná se o překupnickou síť, připravuje se teroristický útok, anebo je to objednávka nějakého sběratele?“ ptá se deník Le Monde. O něco jasnější představu mají, zdá se, ukrajinské tajné služby. Podle jejich informací se Grégoire Moutaux chystal provést během mistrovství Evropy ve fotbale zhruba patnáct atentátů. Ukrajinské bezpečnostní složky ale nevysvětlily, o co opírají

svá tvrzení. Tak vysoký počet atentátů by zřejmě vyžadoval existenci rozsáhlejší skupiny militantů ve Francii. Na začátku června však došlo pouze k zadržení jednoho člověka z Moutauxova okolí, přičemž policie dosud neví ani to, zda má dotyčný také vazby na radikální pravici. O širší skupině se tedy zatím nedá mluvit.

Současné propojení extrémní pravice a organizované kriminality není přitom vůbec vzácné. Z této části politického spektra jsou často slyšet řeči o bezpečnosti občanů a jejich obraně, ale ve svém volném čase si neofašisté občas přivydělávají nelegálními aktivitami. Na to podle všeho doplatil i třiapadesátiletý Claude Hermant. Bývalého vojáka a žoldáka obvinila prokuratura z toho, že na černém trhu prodal islámskému teroristovi Amedymu Coulibalymu poloautomatické zbraně, se kterými pak provedl v lednu 2015 teroristický útok na košer obchod v Paříži. Hermant se brání tím, že ho Gendarmerie (vojenské četnictvo) použila k infiltraci sítě překupníků se zbraněmi. „Veškeré dodávky zbraní tak podléhaly autorizaci a schválení ze strany Gendarmerie,“ sdělil vyšetřovatelům Hermant, který taktéž neskrývá sympatie ke krajní pravici. Kvůli možné skandalizaci následně Gendarmerie uvalila na celý případ embargo.

Proměna pravicového terorismu

Zatím se nedá s jistotou říct, zda ukrajinské úřady podávají o Moutauxově zadržení pravdivé a ověřené informace. Jisté však je, že situace na francouzské radikálně pravicové scéně je nejméně přehledná za posledních třicet let. Pravicový terorismus má ve Francii bohatou historii, která vyvrcholila v šedesátých a sedmdesátých letech aktivitou Organizace tajné armády (Organisation de l'Armée Secrète, OAS), bojující proti nezávislosti Alžír-ska. Od osmdesátých let je však pravicový

terorismus na ústupu. Došlo k tematickému i personálnímu vyčerpání OAS a současně také k transformaci samotné radikální pravice. Zrození Národní fronty v roce 1972 a především skutečnost, že dokázala do svého středu začlenit různé radikálně pravicové síly, způsobily, že drtivá většina neofašistických militantů se integrovala do stranického života, což si vyžádalo rozchod s teroristickými metodami. Dnes však tento model přestal fungovat. Posun v politice strany pod vedením Marine Le Penové otevřel prostor na pravici, kde se to jen hemží různými iniciativami, spolky a hnutími. Ukazuje se, že ne každý příznivec krajní pravice je ochoten se vzdát antisemitismu či homofobie ve jménu volebních úspěchů.

Současný pravicový terorismus však nepotřebuje svůj politický prostor. Jak ukazuje případ Anderse Breivika, pravicový terorismus je spíše masovým trestným činem z nenávis-ti než politickým ozbrojeným bojem. V tom se podobá džihádistickému terorismu poslední doby, který také nemá žádnou strategii na prosazení svého politického cíle (například zavedení práva šaría v západních společnostech) a je spíše krvavým vybitím nenávisti. Nadchází doba, v níž mizí tradiční terorismus a jeho místo přebírají masové vraždy s mnohdy vágním ideologickým krytím.

Autor je spolupracovník italského listu Il Manifesto.

par avion

Z RUSKÝCH MÉDIÍ VYBRAL ONDŘEJ SOUKUP

Власть

Zbrojní průmysl patří v Rusku mezi nemnohé oblasti, o jejichž výrobky je ve světě zájem. Jak vznikal tento moloch, zjišťoval časopis *Vlast* ve vydání z 5. června. Export zbraní má tradici ještě z dob Sovětského svazu. „Spolupráce ve vojensko-technické oblasti byla rozsáhlá. Zisk činil desítky miliard dolarů. Techniku jsme dodávali do více než sedmdesáti zemí světa,“ vzpomíná kontradmirál Sergej Krasnov, který měl export zbraní na starosti v letech 1969–1992. Jenže s příjmy to bylo složitější. Technika měla hodnotu desítek miliard dolarů, ale většina zemí ji dostávala na základě úvěru od SSSR, nebo dokonce úplně zadarmo. V devadesátých letech zbrojaři museli přežívat, jak se dalo. Přechod na civilní výrobu se až na několik výjimek nezdařil a továrny usilovaly o vývozní povolení, aby získaly vůbec nějaké živé peníze. Jenže jako první se prodávaly zbraně ze skladů sovětské armády, které byly vybaveny pro případ třetí světové války a přetékaly technikou, jež si rychle našla cestu na Balkán nebo do Afriky. „Ale v devadesátých letech se také začaly objevovat první objednávky z Číny a Indie. Tyto země si mohly dovolit platit živými penězi a měly zájem rozvíjet vlastní průmysl, tudíž kupovaly technologie.“ To se sice

zejména v čínském případě úplně nevyplatilo, protože technologie si Číňané osvojili natolik dobře, že jejich nová letadla vykazují pozoruhodnou podobnost s konstrukčními řešeními ruských předobrazů, nicméně do konce devadesátých let právě do těchto dvou zemí směřovalo osmdesát procent ruského zbrojního exportu. Když Rusko odepsalo dluhy z dob SSSR Vietnamu, Sýrii a Alžíru, začaly proudit objednávky i od těchto zemí. Nyní Rusko vyváží letadla značky Suchoj a MiG, nové tanky T-90 a raketové protiletdecké systémy. „**Kdybychom podepsali dohody o dodávkách nejnovějších protiletdeckých systémů se všemi zeměmi, které je chtějí, tak bychom vytižili výrobní kapacity na desítky let dopředu, a to bez započítání dodávek pro ruskou armádu,**“ říká vysoce postavený představitel ruského zbrojního průmyslu.



Dnešní Rusko a monarchie? Zdánlivě nesmysl, ale úplně se to vyloučit nedá. Alespoň podle pozornosti, které se ze strany ruských médií dostává velkokněžně Marii Vladimirovně a jejímu synovi Georgiji Michajlovičovi. Naposledy se objevily zprávy, že by tito potomci rodiny Romanovců mohli dostat do užívání Voroncovský palác na Krymu. Jak to vlastně s následníky carského trůnu je, zjišťoval list *Novaja gazeta* (8. června). Nároky velkokněžny jsou z hlediska opravdových monarchistů poněkud sporné. **Rodina vede svou genealogii od bratrance cara Nikolaje II., velkoknížete Kirilla Vladimiroviče, který opustil Rusko ještě na jaře roku 1917, a tudíž se stal nejbližším žijícím příbuzným poté, co bolševici ruskou carskou rodinu vyvraždili.**

Problém byl, že jeho manželství z roku 1905 car neuznal, protože si vzal rozvedenou ženu. V této tradici pokračoval i jeho syn Vladimir Kirillovič, který si sice vzal gruzínskou kněžnu Leonidu Bagration-Muchranskou, ale i ta byla rozvedená. V roce 1953 se jim v Madridu narodila dnešní velkokněžna Marie Vladimirovna. Ta si sice vzala dobrou partii, pruského prince Franze Wilhelma Hohenzollerna, ale jejich syn Georgij by podle dynastických pravidel měl být Hohenzollern, nikoli Romanov. Proč to vůbec zajímá někoho kromě pár genealogů? „V devadesátých letech i na začátku vlády Vladimira Putina se kalkulovalo s různými variantami, včetně monarchie. Přirozeně elita nepočítala se znovuobnovením samoděržaví, šlo spíše o dekorativní monarchii, která by legitimizovala stabilitu vlády nové nomenklatury. Mladý Georgij Michajlovič byl pro tento účel ideální, protože se počítalo s tím, že z něho lze vytvořit v zásadě kohokoli. Během Medveděvova interregna v letech 2007–2009 znovu varianta ‚Georgij‘ vyplavala, ale Michajlovič těsně předtím odmítl post v ruské armádě a místo toho začal pracovat pro Evropskou komisi v Bruselu, což mu body nepřidalo.“ Na rozdíl od svého syna zůstává velkokněžna Marie Vladimirovna v Rusku a na požádání pje chválu na Vladimira Putina a obzvláště na anexi Krymu. Třeba jí to s tím palácem vyjde...

ОГОНОК

Začíná doba dovolených a na ruské turisty, kteří se chystají do schengenské zóny, čeká nemilé překvapení. Evropské státy jim začaly vydávat jednorázová víza. Co se stalo, zjišťoval časopis *Ogoňok* z 13. června. „Kolega

nedávno letěl do Bruselu a dostal jednorázové vízum, a to jenom na pět dní, v souladu s koupenou letenkou. Díky i za to, ale proč se to tak změnilo?“ Podle údajů Evropské unie bylo 68 procent vydaných víz pro občany Ruské federace mnohovstupových, na dobu od půl roku do pěti let. Podle velvyslance EU v Moskvě Vigaudase Ušackase bylo méně než jedno procento žádostí zamítnutých. To vycházelo z dohody o postupné liberalizaci vízové politiky z roku 2006, kdy obě strany slíbily dávat dlouhodobá víza vybraným kategoriím občanů, jako jsou studenti, podnikatelé, vědci, novináři nebo činitelé kultury. „Vízový režim je oboustranný proces,“ prohlásila nedávno Evropská komise. Současně se v dokumentu říká, že v budoucnosti, při splnění určitých podmínek, mohou být víza pro ruské občany úplně zrušena. **Všechna ruská média se soustředila na zmínku o světlé budoucnosti, ale měla si všimnat hlavně zmínky o paritě. Podle našich zdrojů mezi evropskými diplomaty udělaly státy EU pro zjednodušení víz hodně a Rusko prakticky nic.** Jak mohu potvrdit z vlastní dlouholeté zkušenosti, získat multivízum je mimořádně obtížné. „Když jsem se ptal, proč Moskva nevydává turistům alespoň roční víza, dozvěděl jsem se, že je to plně v souladu s dohodou z roku 2006,“ říká tiskový mluvčí delegace Evropské komise v Moskvě Sören Liborius. Podle našich informací žádná direktiva ohledně změny praxe vydána nebyla, ale aby Moskva „dostala signál“, stačí se vrátit k formálnímu dodržování dohody z roku 2006. Původní plán vydávat dvoutýdenní víza na hranicích tak nejspíše putuje k ledu. Pro většinu Rusů je vzhledem k propadu kursu rublu cestování do EU nedostupné. Množství ruských turistů za poslední dva roky kleslo o 40–60 procent.

Pravda není negací lži

Uhrančivost esejistického myšlení Václava Havla má i svá úskalí. Jedno z nich spočívá ve velmi obecném, a přitom striktně totalitním pojetí života v pravdě a nepolitickém morálním přístupu. Není taková neurčitá pravda předem odsouzena ke zcela konkrétnímu selhání?

ONDŘEJ SLAČÁLEK

A tu si uvědomuji nad Havlovým textem zajímavou věc: nevyniká zvláště pronikavým rozbořem situace; nezabývá se ani skutečným rozbořem mého článku (pochybuji, že někdo, kdo můj článek četl, ho v Havlově interpretaci vůbec pozná), nesnaží se mne ani tak usvědčit z omylu a z rozporů v úvaze, z nedostatečné znalosti apod., jako především z méněcenného morálního postoje... Však také Havel nemá na mysli jakýkoli čin, nýbrž – jak říká – riskantní čin, tedy čin, který se zdaleka neleká rizika nezdaru, který pravděpodobně... se zdarem ani nepočítá..., a je proto lhostejný k úvahám... o všem tom, co se nazývá taktikou. Takový čin totiž sleduje jen dvojí: 1) demaskovat svět v jeho nenapravitelné amorálnosti, 2) manifestovat svého původce v jeho ryzí morálnosti.

Milan Kundera v odpovědi na Havlův článek Český úděl? (1969)

... nevím, co si o tom myslíte Vy, já shledávám Boha zločincem za to, jak stvořil člověka: tak, že jeho holá fyzická existence je založena na požívání jiných životů... Co je přirozený svět, pane Havle? Svět lidožroutů na Nové Guineji? Anebo Eskymáci, kteří v tísní nechávají své staré vlkům a odhazují novorozené holčičky? Anebo Sparta a Řím, házející neduživá nemluvnata ze skály? Napadám vaši koncepci jako novodobou podobu utopické ideje o šťastném a čistém divochu... Nemůžeme-li doufat v Boha ani ve zdravou přirozenost, je všechno ostatní na nás, i ta strašná odpovědnost za pády, i ta výzva k aktivitě. A svoboda, jež je před námi, také ta, ba především ta musí být stvořena, nelze jí dosáhnout pouhým odstraněním něčeho...

Při čtení Vaší úvahy mne na mnoha místech provokuje Váš sklon k absolutním kategoriím a necitlivost pro polostín a půltón.

Jan Tesař v polemice s Havlovým esejem Politika a svědomí (1984)

Dvě divadelní hry Václava Havla s hlavní postavou Ferdinanda Vaňka, *Audience a Protest*, jsou životné především díky otevřenosti postavám, které se zapletly s režimem. Dá se skoro říct, že Havel nechá sládka, který donáší tajné policii, i povoleného spisovatele Staňka morálně vyhrát nad svým alter egem.

Okřikovat hlasem moci

Zajímavým protikladem této otevřenosti cizímu pohledu jsou tři polemické texty, které pokládal za tak podstatné, že je zařadil do výboru *O lidskou identitu*, společně s články, na něž reagoval. Na první pohled polemiku s Kunderovou statí *Český úděl*, Vaculíkovým fejetonem o tom, zda si lze uchovat slušnost a neskončit ve vězení, a Pithartovou úvahou o roli „aktivních menšin“ v jakékoli společnosti obecně a v Chartě 77 zvláště nic nespojuje. Snad krom tvrdosti, nesmlouvavosti Havlovy kritiky. Na druhý pohled překvapí podobná struktura a typ reakce na tak odlišné texty.

Ve všech třech případech se autoři snaží reflektovat jednání: Kundera – snad až příliš nadneseně – tvrdí, že se Českoslovákům podařilo v jejich socialismu s lidskou tváří vytvořit novou a silnou společenskou vizi. Vaculík – snad až příliš naivně – uvažuje o tom, jak najít vhodnou třetí cestu mezi zbabělostí a cestou do vězení. A Pithart – možná až příliš kriticky – poukazuje k tomu, jak aktivní menšina v Chartě 77 usměrňovala její iniciativu. Ve všech třech případech nemluví Václav Havel primárně za sebe, z pozice nějaké jiné představy jednání. Ve všech třech případech autory jeho ústy okřikuje – nevím, jakým jiným slovem Havlův polemický tón nazvat – poukaz k totální moci nad člověkem a společností.

Právě poukaz k síle a hloubce, ba drtivosti této moci je ultimátním argumentem, který odhalí snahu Havlem kritizovaných autorů o vlastní svobodné jednání a jeho reflexi jako sebeobelhávání. Moc posttotalitního systému dělá z pokusu o alternativu Východu i Západu nemožnost, pouhé dohánění toho, co je jinde samozřejmostí. Ta samá moc znemožňuje Vaculíkovu spekulování, jak zůstat slušným člověkem, a vyhnout se kriminálu, protože o tom, koho zavře, rozhoduje vcelku nepředvídatelně a podle svého. A ta samá moc také umožňuje svým odpůrcům pouze takové působení, které znesmyslňuje kladení sebereflexivních otázek po roli aktivní menšiny a vnitřní demokracii, protože znemožňuje klasické legální fungování a tlačí jakoukoli opozici do privátního, neveřejného prostoru a tím i do neustálého „výjimečného stavu“. Drtivost posttotalitní moci diktuje Havlovi i nesmlouvavý polemický tón, ve kterém není místo pro podobné pochopení, jaké dramatik adresoval lidem, kteří uzavřeli s moci kompromis.

Utkání různých hodnot

V *Moci bezmocných* Havel rozvádí a přesvědčivě argumentuje, proč je podle něj zavádějící přemýšlet o posttotalitní moci primárně politicky. Ukazuje, že takovému přístupu je vlastní neschopnost prohlédnout k nepolitickému, protože sub- a předpolitickým dimenzím útlaku, které zasahují člověka nejhluběji. Ukazuje, jak snadno může politický přístup sklouznout k sebeobelhávání (hraní si na politiku v podmínkách, v nichž není fakticky možná) nebo k nahrazení morálního rozumu, který je, čelíme-li posttotalitnímu režimu, klíčový, rozumem kalkulujícím a instrumentálním. Umění politiky je i uměním taktizovat, jenže z tak asymetrické pozice nedává klasické politické taktizování žádný smysl. A konečně, politizující pohled může snadno pro politické rozdíly mezi východními a západními politickými systémy přehlédnout jejich fundamentální společný jmenovatel v technokratické manipulaci s člověkem (tak jako jej přehlédl sám Havel ještě roku 1969 a pak znovu v roce 1990). Svou kritikou pouhé političnosti se Havel blíží západním novým sociálním hnutím, ale také, na jiných místech, jejich konzervativním kritikům.

Politizující pohled mohl mít všechny tyto nectnosti – a mohl mít ve své většině i nevábnou většinovou podobu některých bývalých osmašedesátníků, snažících se pokračovat ve své „stranické práci“ se všemi politickými grify, které si přitom osvojili (nebyla to ale jediná možná podoba – měl také podobu velké osobní statečnosti Hnutí revoluční mládeže, nezávislých socialistů a jiné politické opozice nebo hluboké reflexe typu Pithartova *Osmašedesátého*). Jenže měl i své ctnosti. Především je takovou ctností ochota vidět, že politika není soubojem hodnot s pahodnotami, ale utkáním různých hodnot (jak to formuloval Jan Tesař). To platí i tehdy, když mají ony hodnoty pokleslou podobu okupačních armád, normalizace, společenského alibismu nebo konzumního kapitalismu – a právě tehdy je nutné si to připomínat, abychom za jevovou formou pahodnot objevovali sedimenty hodnot, které jsou důvodem, proč mají zdánlivé či skutečné pahodnoty i autentickou podporu. Druhou ctností je schopnost vidět politiku jako hru sil, v níž není na jedné straně bezhraniční, takřka absolutní „moc“ a na straně druhé „bezmocní“, kteří jí čelí. Političtější pohled nutí ke sčítání a reflexi vlastních sil i k uvědomění si faktu, že jsme sami tvůrci moci, jakkoli omezenými a nesuverénními. Je moc může mít povahu oněch Pithartem pojmenovaných aktivních menšin a „beder některých“, o nichž nechtěl Havel slyšet. Třetí související ctností je cit pro autonomní jednání, které je

uskutečňováním vlastních konkrétních představ a prosazováním vlastních cílů, a ne pouze reakcí na drtivost moci.

A konečně, politická analýza mluví z konkrétního místa. Z jakého místa mluví Havel? Jím popsaná společenská a obecně lidská situace je charakterizovaná především superodcizením a drtivým pronikáním moci do různých sfér lidství. Havel je dobrý dramatik – umí si hrát s nasvícením a reflektorem, s tím, co popíše velmi obecnými pojmy a na čem naopak zdůrazní tu kterou konkrétnost a detail. Výsledkem je obraz, který je přes (či spíš pro) svou binárnost vlastně harmonický: proti drtivé a všeprostupující moci stojí intence života, proti odcizení autenticita, proti životu ve lži život v pravdě... Silné momenty a emancipační možnosti tohoto pojetí byly popsány již víckrát (naposledy a asi nejsilněji v Baršovych *Cestách k emancipaci*). Zbývá spíš naznačit tři vzájemně související pochybnosti.

Tři pochybnosti

Ta první vychází ze skutečnosti, že tento pohled činí úběžníkem moc totalitního státu. Je reflexí situace, kdy tato moc činí vše politickým, není ale i víc než pouhou reflexí? Není také prodloužením moci, vůči níž se chce vymezovat, nepřenáší její působení právě i do aktivit, které se proti ní chtěly postavit? Není Havlův krásný esejistický jazyk, hotový protipól tupému dunění oficiálních frází, v něčem přece jen podobný jazyku oficiálnímu – totiž v onom zvláštním spojení velmi obecných formulací a velmi konkrétních detailů? V oné – ačkoli zde kritické – evokaci totálního tlaku moci?

V rozhovoru s Philipem Rothem, který popudil české disidenty, řekl Milan Kundera, že z Československa neemigroval pouze kvůli režimu, ale také proto, že nemohl rozvinout žádnou myšlenku důsledně do konce. Kritizovat přítele mohl jen s vědomím, že tím „objektivně“ pomáhá tajné policii, což znemožňovalo kritiku – a tedy možnost dořít, domyslet jakýkoli postřeh. Snad až příliš příkré a skutečně nespravedlivě zní jeho slova, že v policejních státech „každý zvolna hloupne“ a že „tyranie často produkuje obdivuhodně smělé lidi, ale produkuje málo původního myšlení“, v disidentské esejistice najdeme hodně myšlení, o to silnějšího, že vzniklo této zápovědi navzdory. Přesto se zdá, že zde Kundera v popisu této nemožnosti dořikávat kritiku, v tomto zákazu bezohlednosti, a tím i svobodného myšlení, zachycuje odvrácenou stránku solidarity „bezmocných“.

Druhá pochybnost spočívá v pořadí „života v pravdě“ a „života ve lži“ – v pořadí, které jsem právě teď napsal špatně. Ve skutečnosti je u Havla nejdříve „život ve lži“ nejružnějších pokřivujících požadavků materializované ideologie, která požaduje po člověku, aby se pitvořil a měnil podle jejích požadavků v něco, čím není (a tím manifestoval, že je poslušným poddaným), a až následně, odmítnutím podobných požadavků, přichází možnost „života v pravdě“. Nevypovídá toto pořadí o velmi závažném problému – totiž že Havlova „pravda“ je především negací lži? Že mnohem podstatnější než nějaká její autonomní platnost je její situační role? Řečeno tvrdě: není zde Havel obdobně „totalitní“ jako režim, proti kterému se staví, když posuzuje jednotlivé „pravdy“ a „intence života“ především podle postoje, jaký zaujmou k režimu a jeho „žité ideologii“? Nevnucuje jim také měřítko zvnějšku, dokonce stejná měřítko jako moc (vyvěsíš heslo, nevyvěsíš heslo...), jen s opačným hodnoticím znaménkem? Je schopen říct o pravdě a „intencích života“ stojících proti lži také něco pozitivního?

V něčem Havlovo pojetí moci a alternativy připomíná Marxe. Připomeňme si, že Marx popisuje systém rozsáhlé, všeprostupující

Poznámky k Moci bezmocných



Ilustrace Alexey Klyuykov

moci, která je víc než jen politická a jakékoli politické úvahy jí jsou koneckonců podřízeny – a komunismus pro něj znamená především negaci kapitalismu, v níž se plně projeví všechny (havlovsky, ne marxovsky řečeno) „intence života“, která bude znamenat plně osvobození člověka a o níž se, krom toho, že plně zneguje stávající řád, vlastně nesmí říct nic konkrétního.

Nemá Havel podobný problém, nevede jej – a to je třetí pochyba – jeho přístup k tomu, že o oněch „intencích života“ není schopen nic konkrétního říct? Mluví o alternativní kultuře, o ekonomickém chování mimo stát, o nezávislém duchovním životě jako o důležitých zdrojích odporu vůči moci. Má ale kritérium, jak odlišit nezávislou zbožnost od náboženského fanatismu, snahu o seberealizaci od zárodečného mafiánství a alternativní způsob života od sobectví malých skupinek, abychom uvedli několik „intencí života“, na něž moc narážela? A pokud ne, není potom „pravda“, v níž žije, odsouzena k závislosti na moci, proti níž se vymezuje? A není pak odsouzena k tomu být nekonkrétní – a v důsledku toho také impotentní?

Jinými slovy, nebyl Václav Havel s tímto přístupem dopředu odsouzen k porážce, pokud se utká s první silou, která „intence života“ pojmenuje konkrétněji, v pozitivních

pojmech a bez situační závislosti na odmítané moci? Není už v tomto pojetí pravdy a „moci bezmocných“ předeslána Havlova bezmoc tváří v tvář agresivnímu sebevědomí neoliberálního ekonoma Klause a to, že v boji s ním nejen prohrál, ale co hůř – stal se jeho nesouhlasící ozdobou?

Potřeba obrazoborectví

Dnes Havel stojí jako socha. V roli politického emblému spíš uzavírá, než otevírá přístup ke svému dílu – a především, spojení tohoto díla a tohoto emblému spíš uzavírá, než otevírá přístup k onomu neobyčejnému bohatství, které nám dala neoficiální, disidentská a opoziční esejistika oněch dvou normalizačních dekád. Privilegované místo má Havlovo esejistické dílo částečně po zásluze: vystihl důležitý rozpor a dokázal jej chytlavě pojmenovat. I tak je ale sochou, která brání ve výhledu. A ten výhled je přitom lákavý – směřuje k pravdě, která není pouhou negací lži, a ke svobodě, jež není jen projevem přirozeného světa a musí být „teprve vytvořena“. Je to možná nespravedlivé k člověku, který stál modelem této soše, ač s ní nemá zase tolik společného. Jenže ač je obrazoborectví někdy nefer k předloham obrazů a někdy má hloupé nebo nepřijatelně exaltované podoby (a Havel takových

dokázal vyvolat spoustu, i proto, že se stal představitelem revoluce a dal jí onu přiměřeně morálně absolutistickou tvář, implikující absolutní zklamání), je někdy také potřebné a v posledku osvobozuje nejen ty, kteří se obrazům klaněli, ale i odkaz těch, kdo byli na obrazech zpodobeni.

A tak se „moc bezmocných“ ve smyslu negace dominantní ideologie bude spíš než všemožnými uličkami, lavičkami a náměstíčky Václava Havla projevovat spíše básněmi, jako je tato od rapperky Potmě:

Sem z toho Havel
venku mlha uvnitř až dvacet čtyři stupňů
a kouř z cigaret
za 82 korun českých když sklapneš
a vykloníš se z okna
uslyšíš celej vesmír uslyšíš cinkat klíče a taky
Vaška
přicházet k hradu
duch sedmnáctýho listopadu nakopal prdel
duchu vánoc
přinesl pravdu a lásku
nadechni se vši ty svobody dvojitěj placák
s neviditelnou rukou trhu
ať jdou obchody a mír si koupíš na obrázku
se svatozáří
mekáč fitko a pár plešatejch rasistů do
každýho města

je to taková pravda láska svoboda
a demokracie že s tím nejde přestat
venku je mlha ale uvnitř mám slunce hořím
jako palach
ležím naznak a dejchám
dusím se svobodou
je mi nádherně když svobodnejm matkám
odpojují elektrinu
když odmítli zaměstnat dalšího cikána
protože dobře ví
nepřijdou přece na mizinu kvůli svému
dobrému srdíčku
kdyby demokracie měla péro vymrdala bych
s ní

na tohle nádherný výročí
a polykala bych
díků Vašku fakt díky skláním se u tvýho
pomníčku

podrž mi vlasy

Autor je politolog a novinář.

Ostrava

platforma (pro současné umění)

PLATO



23 06 — 18 09 2016

Roman Štětina a Miroslav Buriánek *Návod k použití Jiřího Koláře*

Galerie města Ostravy, Dvorana Multifunkční auly Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2993, 706 02 Ostrava-Vítkovice
Po–Ne 10–18 h, vstup volný

Projekt je
realizován díky
dotaci
statutárního
města Ostrava

Společnost
Jindřicha
Chalupeckého

Mediální
partneři

Flash Art
Český ročník

ArtMap
Český ročník

newton media

ort

A2

go out

Hlavní
partner

J&T BANKA

OSTRAVA!!!

Moravskoslezský
kraj

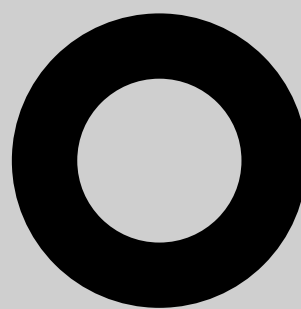
OSTRAVA!!!

MINISTERSTVO
KULTURY

18

DIVADLO
V CELETNÉ

23.7.

NULTÝ
BOD

MEZINÁRODNÍ
DIVADELNÍ FESTIVAL
NULTÝ BOD 2016
PLATFORMA PRO TANEČNÍ
A FYZICKÉ DIVADLO

WWW.NULTYBOD.CZ

fcb: INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL ZERO POINT

VANITY FAIR



Diplomanti AVU 2016 AVU Graduates
Veletržní palác Národní galerie v Praze
24. 6.—7. 8. 2016



vstup zdarma
www.avu.cz

Akademie
výtvarných umění
v Praze

n g

Pamflet konzervativismu

O Fergusonově Velkém rozkladu

Kniha historika Nialla Fergusona Veký rozklad si klade velké cíle, ale ve skutečnosti přináší značně ideologicky podjatý výklad skutečnosti, který nemá s odbornou literaturou takřka vůbec nic společného. Možná lze souhlasit s tím, že Západ prožívá dobu úpadku, s Fergusonovým vysvětlením neutěšeného stavu ale už nikoli.

VÁCLAV KRAJŇANSKÝ

V polovině dubna přijel do Brna předseda Občanské demokratické strany Petr Fiala debatovat o evropské integraci. Jeho přednáška vábila apokalyptickým heslem: „Soumrak říše evropské?“ Kdesi během Fialova výkladu se na projekci objevil citát. Na jeho přesný obsah si už dnes nevzpomenu. O to silněji mi ale utkvěla Fialova poznámka: „Tohle říká Niall Ferguson, podle mého názoru největší žijící historik dneška.“ Díky nakladatelství Argo máme nyní příležitost se i v českém jazyce seznámit s tím, co asi leží na nočním stolku politických špiček ODS. Práci *Velký rozklad. O úpadku institucí a zániku ekonomik* (2014, česky 2016), jejímž předobrazem byly přednášky z rádiového pořadu BBC, sepsal Niall Ferguson už v roce 2012, na vrcholu veřejného zájmu o ekonomickou politiku a po finanční krizi, z níž se pomalu zotavovaly Spojené státy i eurozóna.

Ke smutnému konci Západu

Kniha se vlastními slovy hlásí k literatuře politicko-ekonomických komparací, mezi jejíž nejprominentnější díla patří hlavně *Proč státy selhávají* (2012, česky 2015) Daronu Acemoglua a Jamese Robinsona a *Varieties of Capitalism* (Variety kapitalismu, 2001) Petera A. Halla a Davida Soskice. Tato bezpochyby velice úspěšná a inspirativní akademická tradice si klade ambiciózní cíl – popsat průběh a určující faktory ekonomického a společenského rozvoje. Ve svých vysvětleních rozdílů mezi různými částmi světa (nejvýrazněji

mezi globálním Severem a Jihem) se přitom soustředí na roli kolektivně utvářených společenských institucí, jako jsou politické systémy, modely hospodářské koordinace nebo rámce právní ochrany.

Ferguson si bere na paškál několik okruhů společenských institucí: demokratickou a mezigenerační společenskou smlouvu, hospodářský a finanční systém, právní řády a občanskou společnost. Neskrývaným záměrem knihy je ukázat, jak se v západních společnostech „rozmáhají instituce horší a horší“ a že Západ upadá. Každému z okruhů je věnována jedna kapitola, a čtenář se tak postupně dozvídá, jak se dříve zlatá éra, v níž Západ politicky a ekonomicky dominoval světu, blíží ke smutnému konci. Nastává čas stagnace, Smithovského „smutného stavu“, v němž se mimo jiné stupňuje boj o zdroje a vnitřní konflikt.

Diagnóza probíhajícího fatálního úpadku? Můžeme si za to sami – intrusivní (rozuměj socialistickou) ekonomickou regulací, napojením neziskových organizací na stát, nabíráním dluhů, primátem politiky nad právem – zkrátka špatnou regulací a řízením společnosti.

Když metoda neobstojí

Vraťme se ale ještě ke zmíněné přednášce. Předseda ODS v ní popsal, jak se podle něj dnešní Evropská unie zmitá v komplexu krizí: přinejmenším v krizi migrační, měnové, dluhové, hrozbě brexitu a také v krizi vzdělanosti. O žádném z těchto dílčích témat ale s publikem v navazující debatě nechtěl vést konkrétní dialog.

S Fergusonovou knihou se to má stejně jako s Petrem Fialou. Lze pochopit, že na necelých sto šedesáti stranách nelze rozebrat tak široké téma do všech detailů. Odborný text by ale měl tuto potíž kompenzovat důsledným zahrnutím poznámek a odkazů na zdroje, z nichž bylo čerpáno. Autor přitom vybírá podklady pro svá tvrzení nejen omezeně, ale naprosto zjevně i zcela selektivně. Jedna perlička za všechny: Ferguson opakovaně cituje ekonomickou studii Carmen Reinhartové a Kennetha Rogoffa *Growth in a Time of Debt* (Růst v čase dluhu, 2010), která se proslavila množstvím metodologických chyb.

Fergusonova práce dále trpí tím, že jednotlivé zdroje a argumenty propojuje nebo odděluje používáním zcela volných metafor, paralel a alegorií, podle potřeby svého záměru. Tento postup z ní vytváří snad poměrně čtivý text, jde ale o metodologicky nepřijatelnou praxi, jejímž nutným důsledkem je fakt, že *Velký rozklad* jako důsledný historický či ekonomický výklad, za nějž se vlastními slovy snaží vydávat, nemůže obstát.

Tyto zásadní chyby poskytují dostatek dobrých důvodů, proč se knize zcela vyhnout. Přesto si myslím, že najdeme i jeden, proč si ji alespoň zběžně prolistovat. Pokud *Velký rozklad* nelze považovat za odbornou literaturu, může být nahlížen jako politický pamflet dnešního konzervativismu.

Právě proto se již naposledy zastavím u Petra Fialy. Při absenci věcné debaty mu zůstal pro odpor vůči členství v EU jediný argument: Neintegrujme to, co integrovat nelze. Niall

Ferguson mohutně staví na obdobných tvrzeních. Tak například za krachem finanční bubliny podle něj nemohla stát nespoutanost peněžních trhů, když přece banky a finanční domy vždy podléhaly (nějakým) regulacím. Z toho plyne objev, že liberalizace není problém – špatná regulace je problém!

Základní výroková logika snadno odhalí, že u takových tvrzení jde mnohdy jen o hry tautologií. A jak známo, z tautologie lze odvodit cokoli. Zdáji se ale rozumné, ne? Síla konzervativismu je ve velké míře ukryta v apelu na „zdravý selský rozum“, za nímž se skrývájí právě takové nekriticky sdílené hry tautologií. *Velký rozklad* tak lze číst jako případovou studii této strategie.

Autor studuje politologii a práva.

Niall Ferguson: Velký rozklad. O úpadku institucí a zániku ekonomik. Přeložila Daniela Orlando. Argo, Praha 2016, 176 stran.



Niall Ferguson. Foto Joseph Mysak

vykřičník

Malá česká Itálie

MARTIN HEKRDLA

Když nám likvidovali Roberta Šlachtu, šéfa úderky proti organizovanému zločinu, a zahájili samovývoj průšvihů politické povahy, dozvěděli jsme se, že „každý je nahraditelný“. Přestože každý máme jiné otisky prstů a inkasujeme jiné životní kopance, které z nás činí nenahraditelné unikáty? Nelze si představit pohřeb, na němž by kněz truchlícím oznámil: „Neplačte, každý je nahraditelný.“

Nahraditelnost musí být a je neosobní, ne-lidská, systémová. Proto asi obvinění z nesystémovosti patří k nejhorším. Státní stroj s vyměnitelnými kolečky a korporátní tržiště se zaměnitelnou, v číslech vyjádřenou směnou lidských potřeb, to je ten nucený rámec lidsky nenahraditelných, ale systémově zaměnitelných životů. Jen v tomto ideologicky fixovaném rámci může někoho překvapit vpád „životního světa“ do soukollí systému, jenž umně skrývá osobní kmotrovské vazby. A tak když konkrétní státní zástupci trvají na konkrétních osobních vazbách v určitém policejním útvaru, aby boj

s organizovaným zločinem a korupcí mohl jakž takž probíhat, sdělují tím jediné: když se hraje celostátní ragby zločinně společných osob, nemůže hrát druhá strana neosobní „čutanou“. To by pak nehrála doopravdy, vlastně vůbec ne.

Cesta z „mafiašského kapitalismu“ a z „justiční mafie“ byla systémově nutná, zároveň však systémově nebezpečná a nevyhnutelně – velice osobní. Drzosti kriminálního podsvětí a s ním spjatých politických výšin vedly zároveň k systémově sebezáchovným i sebeohrožujícím krokům. Konkrétní „lidské zdroje“ stály před volbou. Proto ta ambivalence, proto jásání přecházející v skřípění zubů. A protiútoky. Obrat exministra spravedlnosti Jiřího Pospíšila od rampulovské justiční mafie k jejím potíračům vedl k jeho rychlému odvolání z funkce premiérem Nečasem. A to v okamžiku, kdy v jeho stole ležel jmenovací dekret nové vrchní pražské žalobkyně Lenky Bradáčové; do hodiny ten vyhazov Václav Klaus na Hradě vyřídil, ačkoli byl zaneprázdněn prací na prezidentské amnestii, generálním pardonu pro zlatokopy devadesátých let. Teprve rok předtím jmenovaný nejvyšší zástupce Pavel Zeman čelil přednáškám Miroslava Kalouska, jak správně vnímat „metodiku“ při zadávání armádních tendrů. Přesto se nakonec vytvořil úderný „životní svět“, trojspolek státních zástupců (Zeman, Bradáčová, Ivo Ištvan) a policejní útvar v čele

s Robertem Šlachtou, odkud potrefené husy nedostávaly echa.

A tak teď záutočil neosobní systém „policejního managementu“, pravidla a schémata, pseudovýklady a prázdné řeči, z nichž mělo – navzdory jejich amatérismu – vyplynout, že „každý jsme nahraditelný“. A že každého, včetně protimafiašské justice, lze vykoupit v babišovinách a boj s kriminalitou ze dne na den vykastrovat koaliční politizací, ne-li „obranou státu“. Následná politická vyjednávání byla už jenom jako „nadstavba“, jako pěna kolem vodopádu, která se barví podle toho, zda boj o jádro věci eskaluje, nebo se zametá pod koberec. Podstatné se již beztak přihodilo: neosobní „neviditelná ruka“ zase zapracovala proti lidem. Proti všem lidem.

Všichni jsme totiž vyrostli na pohádkách. To není k smíchu! Povědomí o dobru a zlu je základem socializace každého člověka. Socializace jedinců je fundamentem společnosti, která není předurčena k rozpadu. Neosobní a ne-lidský mechanismus se nám opět snaží namluvit, že etika je nepodstatná a moralizování – morální volby každého jednotlivce – navýsost škodlivé a dětinské. Dokonce se ujalo zesměšňování příběhů o „dobrých“ a „zlých hoších“, bez nichž by Hollywood musel vzdát své kasovní trháky a diváci nejen v kinech jakoukoli smysluplnost vlastních životů. „Příběh zní: Chovanec s policejním prezidentem Tuhým (reprezentanti zla)

chtějí v rámci vlastní reorganizace policejních složek vyštvat Roberta Šlachtu (zosobnění dobra), aby případné korupční kauzy, v nichž jsou dozajista namočení politici, byly zametyeny pod koberec,“ pošklebovala se Tereza Zavadilová v deníku E15 (v pondělí 13. června) velmi pravděpodobné realitě. Takových výpadů – pokusů smést ze stolu tu nejlogičtější hypotézu jako nevěrohodný kýč – je mnoho. Jsou psány podle jednohoustru už tři roky, od zásahu Šlachtova útvaru na Úřadu vlády. A většinou jsou „zlými hochy“ placeny...

Jistěže svět není černobílý a pozemšťané nejsou vydraxlovanými bohy či dábly. Ale ten příběh funguje v reálném světě očistně. V Itálii devadesátých let se milánští soudci v jednu chvíli proměnili ve sbor archandělů Gabrielů, který nesvrhl jenom vládu, ale i celý politický systém. Už předtím se o prokurátorech republiky, bojujících s mafií v Palermu, z nichž mnohé to stálo život, psaly knihy, točily filmy, vznikaly legendy. V Itálii vědí proč: samotná pověst o nesmlouvavých „poldech tělem i duší“ vede zločince k opatrnosti, omezuje trestnou činnost a šetří státu miliardy bez ohledu na zahájení trestního procesu.

Chvilí to vypadalo, že Česko se stává Itálií „čistých rukou“. Brzy uvidíme, jak velkému omylu jsme zase propadli.

Autor je politický komentátor.

Je prales jen dřevo?

K čemu vůbec potřebujeme divočinu

Současný polský ministr životního prostředí rozhodl, že zpeněží unikátní Bělověžský prales, když několikanásobně navýšil zdejší objem těžby dřeva. A aby toho nebylo málo, chce povolit i odstřel zdejších zubrů, kteří patří mezi ohrožené druhy zvířat. Jde o modelový příklad totálního selhání státního systému.

JIŘÍ MALÍK

V poslední době rozhýbala evropskou hlavu veřejného mínění zpráva, že nový polský ministr životního prostředí Jan Szyszko (vzděláním lesník) povolil navýšit objem těžby dřeva z Bělověžského pralesa na trojnásobek a hodlá dát svolení i k odstřelu ohrožených zubrů. Aby se mu to podařilo, vyházel většinu (32 z 39) odborníků z Rady pro ochranu přírody, kteří byli z mnoha (eko)logických

ekologii, zjistil by, že se plete. Kůrovec v lese je přirozená věc – když panuje sucho, namnoží se a les se s tím sám vypořádá, o čemž ostatně svědčí celá dosavadní historie planety. Člověka k tomu les přitom nikdy nepotřeboval a nepotřebuje. Přemnožení kriticky ohroženého druhu, dokonce celosvětově ohroženého druhu, je absolutní nesmysl. Zubr byl v minulosti totiž už ve volné přírodě zcela vyhuben a zázračně zachráněn pár nadšenci, kteří několik kusů ze soukromých odchovů vrátili do přírody. Příběh hodný oscarového filmu. Stojí za pozornost, že za ulovení zubra v bělověžské oblasti byl v historii dokonce dvakrát stanoven trest smrti. Poprvé za Zikmunda I. Starého v roce 1538. Podruhé překvapivě v době druhé světové války, kdy ho vyhlásili jak nacisté, tak Rusové. Pan ministr asi tedy chyběl i v hodinách dějepisu. Jenže tupá doba kvačí a my stále více zapomínáme, že bez divoké – míněno co nejrozmanitější přírody – zahyneme.

Polský kůrovec je, stejně jako v případě české Šumavy, pouze záminkou pro nekontrolovanou těžbu dřeva. V Polsku se přitom těžař-

ostrůvků pralesa, který se rozkládal před počátkem zemědělství téměř po celé Evropě. Jde nejen o polský, ale světový poklad, který přečkal tisíce let až do dnešních dnů, a dokonce je pod ochranou UNESCO. Je proto nepochopitelné, jak o něm může rozhodovat vláda jednoho státu, potažmo nějaký ekonomista, který se zrovna stal ministrem.

Podle Szyszka je prý ochrana UNESCO příliš konzervativní. Patrně netuší, že právě ta je podstatou ochrany přírody většiny států, pokud ochranu přírody vůbec praktikují, což by jako vystudovaný lesník asi tušit měl. Ostrovní ekologie nás učí: čím větší ostrov, tím větší počet druhů. To by měl být primárně národní zájem každého státu, nikoli hrubý národní produkt. Živí nás příroda, peníze nejdou jíst. A příroda je živá rozmanitostí. My jsme živí rozmanitostí. Bez ní zahyneme. Bez divočiny je s námi konec.

Představme si, že je ministr životního prostředí v Polsku opravdu tím, čím má být – expertem vzdělaným v oboru, pracujícím v souladu s nabytým poznáním a legislativou. Pak by měl nechat prales na pokoji, případ-



Zubr byl ve volné přírodě zcela vyhuben, což se zázračně změnilo díky nadšencům, kteří několik kusů ze soukromých odchovů vrátili do přírody. Foto Dawid Petka

důvodů proti, a do funkce předsedkyně jmenoval děkanku Varšavské zemědělské univerzity Wandu Olech-Piaseckou, která podporuje expertně nepřijatelné stanovisko ministra. Stále stejně, jednoduché a účinné metody vládnoucích klik. Szyszkův předchůdce Maciej Grabowski spolu s tehdejším premiérem Donaldem Tuskem udělal snad ještě horší věc: obětoval na základě tlaku USA zhruba čtyřicet procent Polska na průzkumy těžby břídicového plynu frakováním, které otráví vodu většině země, bude-li těžba skutečně zahájena. V té době se náš exministr Tomáš Chalupa (ODS) pokusil o stejnou věc, což jen potvrzuje, že státní systém je špatný a zneužitelný všude.

Stát ve vleku těžařské lobby

Co se pralesa týče, má polský ministr pro svá rozhodnutí dva směšné argumenty: kůrovcovou kalamitu a údajné přemnožení zubra evropského. Pokud by pan ministr nahlédl do učebnic běžné střední školy, která vyučuje

ské lobby podařilo proniknout až do vedení státu. „Přemnožený“ zubr je na tom podobně – stejně jako dřevo bude i on zpeněžen. Jak kauza břídicového plynu, tak i snaha těžít prales odhaluje mnohé. A nejde jen o pověstný vrcholek ledovce, odhalující selhávání státního systému. Dosavadní ochrana přírody i legislativa národních států bývá příliš křehká a špatně vymahatelná, často jde navíc o záměr. Státní moc je lehce manipulovatelná a snadno korumpovatelná (morálně i finančně) zejména korporacemi – politici i státní úředníci, skrývající se za fráze o udržitelném či ekonomickém rozvoji, hájí v drtivé většině zájmy korporací a ovšem i svých peněženek, takže přehlížejí zákony a paragrafy, které by jim v tom mohly zabránit.

Světový poklad v ohrožení

Bělověžský prales ale není jen tak ledajaký kus lesa. Je to světový unikát, pokladnice biologické rozmanitosti, jeden z posledních

ně se pokusit ho dál rozšiřovat. To samé platí o zubrech, ale také o přítomnosti vlků, kteří budou populaci zubra udržovat v kondici a v udržitelných počtech. Rozšíření pralesa by pak saturovalo zvyšování stavů zubra.

Lze vůbec přepočítat prales či přírodu na peníze? Hodnota pralesa – a života obecně – je nevyčísitelně vysoká. Pokud se něco vyvíjí deset tisíc let, není v silách člověka něco podobného uskutečnit, natož to zaplatit. Zkuste zaplatit „výrobu“ deštného lesa na ploše jednoho čtverečního metru. Samozřejmě že to nejde. Ukazuje se, že systém založený primárně na penězích, je-li uplatňován masově, je novou totalitou zla, která jde proti lidskosti, proti lidem a hlavně proti přírodě – jakkoli je dělení na člověka a přírodu scestné. Když ministr Szyszko rozšiřuje těžbu v Bělověžském pralesu, jako by tím pod námi všemi podřezával větve.

Autor je ochránce přírody a vedoucí národní kampaně Koalice STOP HF.

napětí

Přesně týden před hlasováním o setrvání Velké Británie v Evropské unii, které je plánováno na 23. června, byla za bílého dne na veřejnosti zavražděna labouristická poslankyně Jo Coxová. Byla známá jako jedna z hlavních tváří kampaně pro setrvání v EU, ale také jako politička, která se netajila soucitem s lidmi prchajícími z válečného území. Vrah, který by podle některých indicií mohl být příznivcem krajní pravice, poslankyni třikrát střílel a následně ještě několikrát bodl. Policie jej zadržela asi kilometr od místa činu. Coxová byla v poslední době terčem řady výhrůžek a uvažovalo se o tom, že by jí měla být přidělena policejní ochrana. Manžel Coxové se po útocích nechal slyšet, že jeho ženu „zabila nenávisť“, která nemá „světázor, rasu ani náboženství“.

Stejně jako v Chile, i v několika mexických státech se už zhruba měsíc stávkuje a protestuje proti reformě vzdělávání. Učitelé žádají jednání s vládou, ta však jejich požadavkům nehodlá vyjít vstříc. Jedenáctého června rozehnala tisícovka policistů odborovou demonstraci v Oaxace a následně byl zatčen a obviněn z praní špinavých peněz místní odborový předák Ruben Nunez, který už desetiletí bojuje za lepší mzdy a pracovní podmínky učitelů. Odbory obvinění označily za smyšlené a Nuneze považují za politického vězně.

Ve středu 15. června se na aténském náměstí Syntagma před sídlem řeckého parlamentu opět demonstrovalo proti vládě premiéra Alexise Tsiprase, která podle kritiků neplní sliby a příliš podléhá požadavkům Evropské unie, což se projevilo například nedávným přijetím nové daňové a penzijní reformy. Mezi demonstranty byla řada původních voličů Syrize, kteří se cítí být vývojem v zemi podvedeni. Následujícího rána zhruba dvě stovky radikálních aktivistů napadly zápalnými lahvemi vozidla městské hromadné dopravy. K útokům došlo ve čtvrti Exarchia, která je považována za jakési alternativní centrum Atén.

Ve Francii se i v době evropského šampionátu ve fotbale neustále demonstruje proti novému zákoníku práce. Další obří demonstrace se v rámci takzvaného dne mobilizace odehrála v úterý 14. června v Paříži a dalších velkých městech. Odhady účastníků se různí: zatímco policie mluví o 130 tisících, odbory tvrdí, že se sešlo více než milion lidí nespokojených s vládou a prezidentem Françoisem Hollandem. Zejména v Paříži docházelo k násilným střetům mezi demonstranty a policií a bylo zraněno 44 lidí. Prezident Hollande následující den pohrozil zákazem odborářských demonstrací, protože prý zvláště v době fotbalového mistrovství musí bránit bezpečnost lidí i majetku.

—lr—



J. H. Krchovský
Já už chci domů
 Host 2015, 80 s.

Stárnúci akrobat predvádza v strede cirkusovej manéže trik, s ktorým už dvadsaťpäť rokov zabáva publikum. Roky mu neubrali nič na istote, s ktorou sa postaví na natiahnuté lano; udrží na ňom rovnováhu aj so zavretými očami. Medzi divákmi sa napriek tomu rozhostí ťaživý, nepríjemný, ba až trápny pocit. Nevadí im, že podobné kúsky od neho videli už veľakrát. Radi si mnohé z nich pozrú znovu, niektoré dokonca v jemne upravených variáciách. Úzkostlivý pocit sa skôr rodí z podozrenia, že niekto akrobata núti chodiť každú noc po lane proti jeho vôli. Žiadneho impresária s bičom v ruke však nevidieť. Ani akrobat sa netvári, že by vôľa po predvádzaní vychádzala z neho samého, že by potreboval prekonávať sám seba v stále riskantnejších a premyslenejších kúskoch. Pôsobí rezignovane, unavene, jeho pohyby sú mechanické a smutné. Kto ho teda do tohto predstavenia núti? Niekoľko divákov sa radšej zahanbene pozerá do zeme, iní sa raz za čas zasmejú, pobavení novou, nečakanou akrobaciou. Niekoľko mladých dievčat jeho výkony ešte stále vzrušujú; predstava, že by mohol spadnúť z takej výšky, im vháňa krv do tváre. Po skončení jeho výstupu všetci zatlieskajú, no je to rozpačitý potlesk, akoby aj ten bol vynútený nejakou neviditeľnou silou. Akrobat zostáva sedieť na svojom lane, vysoko nad divákmi; tí sa teraz zabávajú na novom čísle, v ktorom sa šašo naháňa po manéži s dvoma opicami. V burácajúcom smiechu už nikto nepočuje jeho tiché volanie: „Já už chci domů.“

Tomáš Hučko



Fran Krause
Hlubina temných strachů
 Přeložil Richard Klíčnick
 Argo 2015, 144 s.

Komiksová kniha Hlubina temných strachů od Američana Frana Krauseho obsahuje kromě úvodu 101 krátkých kapitol (o dvou až čtyřech obrázcích na jedné až dvou stránkách), v nichž jsou popisovány různé strachy či fobie. Hlubina ale není žádná komiksová psychologická studie (natož horor, jak by mohla naznačovat ilustrace na obálce), nýbrž černohumorná sbírka bizarních variací na téma nejružnějších více či méně reálných bubáků. Některé vycházejí z poměrně střízlivých obav (jako třeba strach z toho, že pod někým praskne led a proud jej odnese pryč od díry), drtivá většina strachů má však tragikomický charakter, díky čemuž jsou, příznějme, čtenářsky velmi podmanivé. Tento dojem umocňuje svým způsobem naivní malba, která knihu přibližuje dětským čtenářům. Strach č. 28 například popisuje fobii z neuklizených vykrajovaček při pečení perníčků. Pekařka by totiž na jednu mohla snadno šlápnout a – jak je náročně předvedeno v pointě závěrečného obrázku – „udělat si v noze fakt divnou díru“. Komiksovým seriálům tohoto typu bude vždy hrozit, že pro nedostatek nápadů vyzní do prázdna. V tomto případě je tomu naštěstí jinak. Krause vybíral z námětů svých bázlivých facebookových fanoušků a kniha díky tomu působí nápaditým a svěžím dojmem. „Sympaťácký“ tón je v překladu Richarda Klíčnicka zachován, stejně jako důsledné využití „ručního“ písma: je jím sázen samotný text, informace na copyrightové stránce, tiráž i ISBN u čárového kódu.

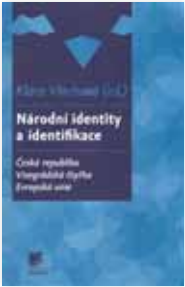
Michael Alexa



Rjósuke Takeuchi, Takeši Obata
All You Need Is Kill. Stačí jen zabíjet
 Crew 2016, 428 s.

Čerstvě do češtiny přeložená manga Stačí jen zabíjet je vcelku zajímavá ukázka takzvané media mix strategie, která je typická pro japonský zábavní průmysl. Media mix je v podstatě japonská varianta transmediálních značek a znamená, že jeden narativ, fikční svět či postava se objevují v produktech vytvořených pro různá média. Stačí jen zabíjet je adaptací light novely (krátký literární text, určený pro mládež a spojený s výrazným vizuálem) Hirošiho Sakurazaky, kterou ilustroval osobitý výtvarník Jošitoši Abe. Sakurazaka byl navíc inspirován médiem videoher a jeho principem opakovaného hraní stejných situací. Příběh o hrdinovi, který uprostřed války s mimozemšťany zjišťuje, že se po své smrti pokaždé znovu probudí ve stejný den ráno před rozhodující bitvou, byl navíc zadaptován do hollywoodského vysokorozpočtového sci-fi Na hraně zítřka. Komiksová verze, již mimochodem kreslil výtvarník vynikající mangy Death Note (Zápisník smrti), vytěžuje především akční a spektakulární potenciál svého námětu. Krátká manga, vycházející původně na pokračování v časopisu Šónen Jump a poté vydaná knižně ve dvou svazcích (v českém vydání sloučených do jednoho), střídá několikastránkové dynamické akční sekvence s neméně velkolepými emocionálními výlevy. Těm je do velké míry obětována soudržnost a plynulost vyprávění, na něž se naopak soustředila hraná filmová verze. Bylo by zajímavé porovnat komiksovou adaptaci s původní light novelou, ta však českým čtenářům zatím není dostupná.

Antonín Tesař



Klára Vlachová (ed.)
Národní identity a identifikace
 Sociologické nakladatelství SLON & Sociologický ústav AV ČR 2016, 204 s.

Kolektiv autorek a autorů pod vedením editorky Kláry Vlachové se v knize Národní identity a identifikace zabývá podobami identit lidí, kteří obývají Českou republiku. V osmi případových studiích se pokouší načrtnout různé pohledy na sociální, národní či evropskou identitu Čechů a Češek. Místy jsou předkládána i srovnání s dalšími evropskými zeměmi – především se státy Vísegrádské čtyřky. Kniha si klade za cíl odpovědět na otázky, kdo je skutečnou Českou či skutečným Čechem, jaké jsou postoje obyvatelstva vůči migraci a jaká je ochota migranty mezi sebe přijímat či zdali jsme na „svůj“ národ hrdí. A jací tedy jsme? Naši sociální identitu utváří především profese a rodinné vztahy a jistou roli hraje i místo, kde žijeme. Náboženské a politické aspekty identity nás moc nezajímají. V kontextu střední Evropy jsme spíš průměrnými vlastenci, horlivější jsou pouze na Slovensku. Co se týká národní hrdosti, nacházíme se v evropském podprůměru a Českou republiku přiliš v lásce nemáme. K migrantům se podle Vlachové a kolektivu stavíme jaksi vlažně, ani přátelsky, ani nepřátelsky. Evropské unii prakticky nerozumíme, a proto jsou naše postoje k ní poměrně skeptické. Ve světle přetrvávající migrační krize, vzestupu xenofobie, nacionalismu a všudypřítomného pivního rasismu tak závěry publikace nevypadají úplně přesvědčivě. Možná během posledního roku došlo k výraznější proměně české společnosti. Nebo si o sobě lžeme do kapsy?

Jan Gruber



V zajetí démonů 2
The Conjuring 2
 Režie James Wan, USA 2016, 134 min.
 Premiéra v ČR 9. 6. 2016

Poté, co režíroval nebo produkoval celý soubor „torture porn“ hororů Saw, se James Wan přeorientoval na duchařské filmy, které vyrábí podobně sériovým způsobem. Kromě zavedeného seriálu Insidious rozjel v roce 2013 volný cyklus inspirovaný skutečnými případy reálných „lovců duchů“, manželů Eda a Lorraine Warrenových. Kromě dvou dílů V zajetí démonů do něj patří ještě snímek o posedlé panence Annabelle. Právě na Wanově novince V zajetí démonů 2 se nejvíc ukazuje vyčerpanost celé současné duchařské hororové linie, ale také režisérův výrazný inscenační talent. Zatímco první díl je asi Wanovým nejlepším horem a podařilo se mu v něm vybudovat sevřenou tísňovou atmosféru, kterou jednotlivé „lekací“ scény jen umocňovaly, pokračování je scenáristicky podobně rozbředlé jako zmíněná Annabelle. Tvůrci postupně vystřídají tři varianty toho, kdo nebo co ve strašidelném domě vlastně přebývá, děj skládají z jednotlivých napínavých scén, jež ale dohromady netvoří žádnou výraznější synergii, a film ve výsledku vyznívá jako průhledná křesťanská agitka. V tomhle beztvářém celku ale Wan vytvořil několik vynikajících scén založených na originálních inscenačních nápadech. Kromě působivých dlouhých kamerových jízď můžeme za vrcholy snímku prohlásit scénu s obrazem přízračné jeptišky a především výslech posedlé dívky natočený v jediném dlouhém záběru, ve kterém je dívka celou dobu rozostřená v pozadí.

Antonín Tesař



IGLOO 1: Polské zvukové krajiny
 Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě,
 2. 6. – 4. 9. 2016

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě otevírá nový výstavní projekt s dlouhodobou dramaturgií: sklepní galerii IGLOO. Program, který koncipuje kurátorka Lenka Dolanová, se bude věnovat zvuku, což je doména, jíž se z českých galerií doposud soustavně věnoval pouze Komunikační prostor Školská 28 v Praze. První výstava, připravená kurátorem Marcinem Barským společně s krakovským Soundscape institutem, představuje zvuky pořízené polskými umělci, hudebníky, akademiky, či „lovci“ zvuků. Výsledek je vizuálně strohý – v galerii nenajdeme v podstatě nic než sokly s přehrávači a zvukovou aparaturou –, přesto percepčně bohatý. Na každém přehrávači je více zvukových stop za sebou ve smyčce, a protože zvuk ze všech nosičů je směřován do téhož prostoru, vzniká neustále náhodný celek, který autoři nazývají zvukovou krajinou a jenž je pro každého diváka nový a neopakovatelný. Výsledkem je permanentní šum, který působí nejprve chaoticky, ale může se proměnit v téměř extatickou meditaci. Slovy Włodzimierza Kotońského: „Naše sluchové ústrojí přijímá neustále signály přicházející zvenčí a nemá možnost vypnout se tak, jako to umožňuje zrakovému ústrojí zavření víček. V naší percepci existuje tedy něco, co by se dalo nazvat kontinuou sluchového pole.“ Projekt ukazuje, že skrze zvuky můžeme vytvářet alternativní „obraz“ konkrétních míst, ale naznačuje také environmentální, psychologické a společenské důsledky všudypřítomnosti zvuku ve světě, kde je ticho často vzácným luxusem.

Tereza Jindrová



Anton Pavlovič Čechov
Strýček Váňa
 Praha, Rokoko, premiéra 4. 6. 2016

Po úspěšných Gogolových Hráčích si režisér Petr Svojtka zvolil Čechovova Strýčka Váňu. Divákům se hned v úvodu nabízí výrazná barevná scéna, která představuje pestrou podzemní přírodu, obklopující usedlost Vojnických. S ní kontrastuje černé oblečení domácích obyvatel, hosté – profesor Serebrjakov a jeho mladá žena Jelena – nosí světlé kostýmy. Režisér text násilně neaktualizuje, namísto toho se snaží do hloubky pochopit charaktery jednotlivých postav a pohnutky jejich jednání. Autor tak promlouvá k divákům zcela srozumitelně – vždyť i v dnešní době bují majetkové spory a nepřátelství mezi příbuznými. A hlavně i leckdo ze současníků si uvědomuje, že se nevydal vysněnou životní cestou, ale uvízl kdesi v bažině. To platí především pro venkovského lékaře Astrova, který se v podání Aleše Procházky chytá jako tonoucí stébla náhle vzplanuvší vášně ke krásné Jeleně (Zuzana Kajnarová). Ani ta není šťastná – cítí prázdnotu svého života. Také Ivan Vojnickij (Vasil Fridrich), zdejší hospodář, trpí pocitem zmarňeného života a vyburcován Jeleninou krásou a Serebrjakovovým egoismem je schopen zoufalého činu. Celou tu smutnou společnost doplňuje nejmladší Soňa, strádající neopřítanou láskou k Astrovovi, která ale nakonec v sobě najde sílu pokračovat v práci a smířit se s osudem (přesvědčivý výkon Niny Horákové). Summa summarum: Čechovův Strýček Váňa se díky režijnímu pojetí i dobrým hereckým výkonům (včetně Vojnické Radky Fiedlerové, chůvy Mariny Věry Janků a Tělegina Zdeňka Vencla) v Rokoku vydalil.

Alena Morávková



Johnny Kafta Anti-Vegetarian Orchestra
S/T
 LP, Discrepant 2015

O tom, že je v Libanonu sice malá, zato však silná a ve světě respektovaná improvizáční scéna, si po nedávno uskutečněném festivalu Vs. Interpretation (viz recenzi v A2 č. 12/2016) štěbetají vrabci nejen na střeších pražských domů. Johnny Kafta Anti-Vegetarian Orchestra je jedním z projektů, které propojují experimentující improvizátory s rockovými muzikanty, což je strategie v poslední době rozšířená i jinde ve světě. Punkrockeři Scrambled Eggs (Charbel Haber, Tony Elieh, Malek Rizkallah) se na této desce setkávají se skupinou „A“ Trio, kterou tvoří nejvýraznější protagonisté libanonské tzv. neidiomatické improvizace – Mazen Kerbaj, Sharif Sehnaoui a Raed Yassin. Především díky klávesám posledně jmenovaného a kombinaci pulsující baskytary a Kerbajových dechových nástrojů (trumpeta, plastový trombón a mizmar) se výsledek blíží psychedelickému free jazzu. Po pravdě řečeno je mnohem víc psychedelický než free... Riffy i nekonečné perkusivní plochy Sehnaouiho kytary, znenadále narušované erupcí bicích či náhlým zklidněním všech nástrojů (to především na straně B) a v některých místech nečekanou absencí jakýchkoli hudebních forem, činí z alba opravdu propečenou hudební delikatesu. Je navíc okořeněna syrovým humorem – ať už v samotné hudbě, titulu či na obří fotografii uvnitř obalu, zachycující šestici hudebníků v zakrvácených zástěrách s vykuchaným dobyt看kem. Ne nadarmo se domovské vydavatelství libanonské improvizáční scény nazývá Al Maslakh, což v arabštině znamená „jatk“.

Petr Vrba

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLDA 2016

PŘEDPLAŤTE
SI KULTURNÍ
ČTRNÁCTIDENÍK

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

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

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

Ke studentskému předplatnému vyžadujeme potvrzení o studiu.

eskalátor

Milan Chovanec v přímém přenosu ukazuje, co to znamená, když se řekne, že ministerstvo vnitra je silový resort. V kontextu reorganizace útvarů, jako je především Útvar pro odhalování organizovaného zločinu a Útvar odhalování korupce a finanční kriminality, pozorujeme, že ministr vnitra coby výsostně politický činitel může personálními kroky přímo ovlivnit, zda a jak se budou v České republice vyšetřovat nejzávažnější finanční delikty nebo třeba mafiánské struktury působící na jejím území. Chovancova námitka, že opozice, Andrej Babiš, jeho média i policisté a státní zástupci celou kauzu politizují, je proto zcela scestná. Podoba vyšetřování korupce je u nás legislativně ukotvena jako výsledek rozhodnutí konkrétních osob, a nemůže tak být zapříčiněna jen jakýmsi technickým problémem. Není divu, že ředitel ÚOOZ Robert Šlachta usiloval u Babiše o politické krytí. Babiš, opět logicky, Šlachtovi nabídl klid na práci, pokud jeho zájmy nechá na pokoji. Nikoho tedy nemůže překvapit ani to, že dobré řešení nastalé situace patrně neexistuje.

M. Vrba

Ukrajinská vlastenecky naladěná veřejnost je v šoku. Letkyně Nadija Savčenkova, která se nedávno vrátila na Ukrajinu jako hrdinka z ruského vězení, našla odvahu postavit se proti zdejšímu mainstreamu a vyslovit svůj názor na urovnání konfliktu. Říká, že se

samozvanou Doněckou a Luhanskou lidovou republikou je třeba vyjednávat, a nabízí, že se nesnadného úkolu sama ujme. Obhájuje dokonce amnestii pro ozbrojence, bojující na straně separatistů. Ukrajinská vláda je přitom považuje za teroristy a jakékoli bezprostřední jednání s nimi, které by mohlo vést k mírovému řešení konfliktu, odmítá. Savčenkova, která se po návratu z Ruska stala poslankyní (do Nejvyšší rady ji zvolili v nepřítomnosti), je na Ukrajině značně populární. Teď se ale někteří její spoluobčané neváhají ptát, zda snad není Putinovou agentkou či jestli prostě nepřikládá přílišnou váhu tomu, aby dostala z ruských vězení všechny Ukrajince, kterých je tam zhruba třicet. Ukrajínští komentátoři píší, že se „chová, jak považuje za potřebné, a ne tak, jak od ní očekávali“. Je otázka, jak dlouho jí důvěra, kterou ji ukrajinská veřejnost odměňuje za chování v ruském zajetí, vydrží. Zatím ji ale musí brát vážně všichni političtí hráči, dokonce i vůdci separatistů. Ti by s ní prý klidně jednali.

M. Tomek

Těla padlých při listopadových atentátech v Paříži ještě nevychladla, když začaly zprava i zleva padat geniální nápady, jak dalším podobným útokům zabránit. Část pravice plédovala pro liberalizaci držení střelných zbraní. „Ozbrojená veřejnost zasáhne rychleji než policejní útvary, a zachrání tak životy,“ tvrdilo se tehdy s odkazem na fakt, že uběhlo mnoho hodin, než speciálně vycvičené jednotky zneškodnily útočníky v Bataclanu.

Při nedávném útoku v Orlandu však vzývaná ozbrojená veřejnost amerického typu pozoruhodně selhala. I zde nebohé oběti čekaly hodiny, než k nim dorazila policejní pomoc. Rozdíl byl jen v tom, že si zabiják Omar Matteen, podobně jako desítky předchozích amerických masových vrahů, mohl obstarat zbraně a střelivo zcela legálně a bezstarostně. Toho se chytil i Barack Obama, který ostře zkritizoval současnou legislativu USA. Volně dostupné zbraně prostě pouze snižují hranici dostupnosti násilí a nikterak neposilují společnou bezpečnost.

J. Horňáček

Slíbil jsem ochráncům přírody na Broumovsku, že za úplatu vyčistím sedm set padesát metrů toku Metuje od věcí, které do řeky nepatří. Meandry, tišiny i šumné spády s křtíci vodních trav a až dvoumetrové hlubáně. Stromy, spousty květů, čistá voda. A v tom všem – odpadky. První šedesátilitrový pytel jsem naplnil za třicet minut. Lahve, zejména plastové, byly všude. Na březích, ve vodě, ve větvích, v kořenech, některé ještě s páchnoucím obsahem. Atmosféru odpadového hororu doplňovaly drapérie plastových tašek, obalů a fólií. Spousty zbytků umělohmotných hraček, zapalovačů, lanek a sítí, bot a hliníkových plechovek. Celkem asi osm set padesát litrů drobných předmětů plus velkoobjemový odpad: kusy železa, hadice, metrový poutač na zmrzlinu, kolo z bicyklu, traktorová pneumatika, kusy koberců. Hlava silikonové panny... Jak se sem může tolik odpadů dostat? Vždyť

na území mezi pramenem řeky a čistěným místem nás žije maximálně čtyři tisíce. Jde o systémové selhání, nebo přijde lidem opravdu normální hodit odpad do vody? Řada z nás se hněvá, když vidí plno plastů na mořském pobřeží či „plastové“ ostrovy uprostřed oceánů. Ale málokomu dochází, že oceán protéká v každém potoce či řece pod našimi okny.

J. Malík

Meč a štít svobodného světa zveřejnil podrobný manuál medicínské podpory „rozšířených forem vyslýchání“. V dokumentu CIA z roku 2004 lékaři popisují, jak správně aplikovat waterboarding, jak vhodně svázat vězně do stresové pozice a na jak dlouho lze uzavřít člověka v bedně, v níž se nemůže hýbat. Waterboarding, který od svého uvedení získal status jakési popkulturní ikony Západu, doporučují odborníci neprovádět déle než tři až pět dní; pak přestává být „z lékařského hlediska vhodný“. Naproti tomu miniaturní bedny se neukázaly být zvláště efektivní, protože „mohou poskytovat úlevu od výsledků“. Když nepřítel CIA a našich svobod nezlomilo ani pohrbení zaživa, uchýlí se k hladovce. Pro případ nucené hydratace lékaři preferují zavedení plastového katétru do řádně lubrikovaného análu; dost hluboko, aby trubička nemohla „samovolně“ vyklouznout. Je to méně invazivní než nitrožilní výživa. Lékaři spolupracující s CIA zdůrazňují, že každé použití waterboardingu má být řádně zaznamenáno pro další lékařské účely. Kde končí mučení – tam začíná výzkum.

R. Rops-Tůma