

A2

Maryse



knihy Evy Švankmajerové a Vratislava Maňáka
případ Céline opět na scéně / zlatý věk hudebních dokumentů
rapová alba Boy Wondera a Jamese Colea
proces s ruským studentským časopisem Doxa
film Roberta Sedláčka Promlčeno

Ve válce s otazníky?

TEREZA STÖCKELOVÁ

Český veřejný prostor se nachází ve stavu války. Nikoli proto, že by na sebe na hlavní scéně otočily dvě nebo více znepřátelených stran. Projevem válečného stavu je spíše to, jak jsme téměř bez výjimky zarovnání do sdíleného zúženého jazyka. V šiku proti vnějšímu nepříteli na mytickém Východě.

Krátkou povídku Petry Hůlové, kterou napsala pro Český rozhlas do série Střepy, uváděli s upozorněním, že se v ní „objevují postavy a názory, které nejsou úplně typické pro současný převažující obraz uprchlíků a lidí, kteří jim pomáhají“, a v doprovodném rozhovoru se musela autorka zpovídat z toho, proč nelíčí ukrajinské běžence jako bytosti bez ambivalentních životů, pocitů a vztahů. Evropská asociace sociálních antropologů upravila v březnu na žádost skupiny členů, převážně z východní Evropy, své původní stanovisko k ruské invazi Ukrajiny, které se sice jednoznačně stavělo na stranu napadené země, ale zároveň připomínalo historii posledních tří dekad v regionu a rozšiřování NATO ve střední a východní Evropě. Nově je prý potřeba zaujmout stanovisko „bez jakýchkoli ambivalencí“.

Petr Honzejek velebí v podcastu Byznys a politika Danu Drábovou za to, že se nebojí mluvit o Rusácích, a naznačuje, že ji to v jeho očích kvalifikuje na českou prezidentku. Drábová přitom zdůrazňuje, že „pečlivě“ rozlišuje Rusa a Rusáka, jako by toto byl vrchol nuancovanosti úsudku. Opakovaně přitom esencionalizuje geopolitickou debatu do singulárů Rusa/Rusáka, ale taky Poláka či Němce. Uvažování v širších a delších historických souvislostech bez binarit a esencionalizací není na pořadu dne. Dokonce i Petr Koubský, jindy tak pečlivý v argumentaci, operuje v rozhovoru s Filipem Titlebachem v Deníku N s kontrastem ve fungování ruské ekonomiky založené na extenzivním dobývání nových území a západních ekonomik intenzivních, jen „s výjimkou

koloniální expanze a expanze Spojených států“. Dodejme, že také „s výjimkou“ spolupráce s nehezkými fosilními režimy na Blízkém východě za cenu levných energií nebo dnešních fantazií o dobývání vesmíru či plánů na těžbu minerálů z hlubokomořského dna (o licence dnes usilují korporace ze všech koutů světa). Tyto expanze do mimolidského světa mohou být přitom stejně brutální jako války mezilidské.



Koláž Eva Kofátková

Ambivalence a sebereflexe se v nové situaci stávají červem kolaborace s protivníkem a projevem „úpadku Západu“ (paradoxně v očích Putina i bojovníků z „nové Evropy“). Výjimky z tohoto armádního názorového šiku si vyžadují „disclaimer“ a speciální odvalu. Kromě vypnutí „dezinfy“ se uplatňuje jemné usměrňování diskursu. Za vybočení z šiku hrozí nesrovnatelně menší důsledky, než když se někdo vyjádří proti oficiální

propagandě v dnešním Rusku. Nelze se ale ubránit dojmu, že nejen naše emoce, ale i komunikace a myšlení podléhá stále víc logice války, kterou Putin (ne)vyhlásil a na kterou NATO (ne)přistoupilo.

Tak jak se v řádech týdnů a několika krátkých měsíců dnes v přímém přenosu přepisuje energetická infrastruktura kontinentu, proměňuje se i infrastruktura veřejného prostoru. Stopy mohou být stejně dlouhodobé, jako tomu bude v případě nově postavených trubek, LNG terminálů a resuscitovaných uhelných dolů. Po „Rusákoví“ budou pozici hrozby v tomto rozvržení, které si vynucuje konec otázek, širších souvislostí a smyslu pro ambivalenci a komplexitu, obsazovat noví (a noví) nepřatelé.

Do očí bijící etnocentrismus černobílého jazyka nám znemožňuje chápat například to, proč se dnes řada zemí, včetně Indie, Brazílie či Vietnamu, nestaví jednoznačně na „naši stranu“. Na rozdíl od nás totiž – oprávněně – nevnímají mezinárodní řád před 24. únorem jako spravedlivý a jeho dnešní narušení ze strany Putinova režimu jako bezprecedentní. Stačí si připomenout, že nejen Rusko, ale ani Spojené státy neuznávají jurisdikci Mezinárodního trestního soudu v Haagu a smlouvy o něm nikdy neratifikovaly. Anebo ohromné pole napětí ohledně mezinárodních klimatických závazků a hledání alespoň základní klimatické spravedlnosti. Právě klimatická politika je přitom oblast, kde se musíme dohodnout globálně. Prst na pomyslné spoušti nemají v tomto případě jen jaderné mocnosti. Reformovanou Radu (klimatické) bezpečnosti pro správu planety potřebujeme nejen proto, že tam má dnes agresivní Rusko právo veta.

Být na straně Ukrajiny je nyní zcela namístě. Neznamená to ale, že musíme být ve válce bez otazníků. Jinak nám hrozí, že brzy budeme ve válce hlavně s otazníky samotnými.

Autorka je socioložka.

editorial

„Lidi jako my nepíšou,“ dozvěděla se údajně Maryse Condé, když se rodinné známé svěřila, že se chce stát spisovatelkou. Dnes však patří k nejvýraznějším hlasům frankofonní prózy. V českém kontextu bylo prozaické i esejistické dílo oceňované autorky i teoreticky pocházející z antilského Guadeloupu doposud zcela neznámé. Základní kontext její tvorby naznačují eseje Niny Hřidelové a Míly Janišové. Obě se shodují na tom, že tradiční postkoloniální interpretace na dílo Maryse Condé nestačí. Týká se to třeba její schopnosti sebeironie nebo způsobu, jakým se zmocňuje kanonických děl západní literární tradice – „v Karibiku je silná tradice literárního kanibalismu,“ říká k tomu sama spisovatelka. To dokládá i ukázka z jejího románu Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu, který zanedlouho vyjde v českém překladu a v němž o salemských procesech nechá vyprávět černošskou otrokyni. Esejistické dílo Maryse Condé zastupuje text O kulturní identitě, který sleduje různé podoby antilské identity, závislosti nebo možnosti rovnováhy mezi identitou kulturní a politickou. Postkoloniální přístup autorky, již matka od útlého dětství recitovala Victora Huga, ukazuje komplikovanější perspektivu než jen proměnu němých a marginalizovaných v promlouvající a emancipované. „Být kolonizovaným,“ překvapivě přiznává Condé v rozhovoru, „má možná tu výhodu, že si uvědomíte, kolik vám toho patří: vaše tradice, něco, co pochází ze Západu, něco, co je vlastní oblasti, kde žijete – to všechno musíte smísit, pokud chcete najít vlastní výraz. Nevidím v tom žádný boj, vidím jen určitou složitost.“ Blanka Čínátlová

z obsahu

- 5 Pověsti jako živé. Smrt staré Maši Vratislava Maňáka / Erik Gilk
- 9 Dějiny jako tragikomedie. Dramatizovaná svědectví z postsovětské doby / Štěpán Truhlařík
- 10 Zlatý věk hudebního dokumentu. Slavní muzikanti očima slavných režisérů / Martin Šrajser
- 14 Práce má mnoho podob. S Marisou Cortright o pracovních podmínkách v architektuře / Eliška Pomyjová
- 20 Žít znamená překračovat bariéry. S Maryse Condé o mísení tradic a literárním kanibalismu / Rebecca Wolffová
- 27 Když zažijete kolaps civilizace. Dvě válečné knihy Ernsta Jüngera / Jakub Rákosník

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
25. KVĚTNA 2022

Tadeusz Dąbrowski



Mezi odlivem myšlenky a přílivem
snu mám minutu věčnosti na sbírání
metafor.

Ale než se mi podaří shýbnout se pro první
z nich, zalije mě vlna a zmocní se mě zmatek.

O něco později se probouzím, protože slunce
mí strká prsty do očí. Moc si toho nepamatuji.

V pravé kapse mám kamínek, v levé medúzu,
v ústech – písek.

Báseň v překladu Jiřího Červenky
vybrala Michaela Velčková

Žena odehnaná ze své blízkosti

Poznat nejskrytější zdroje svého já

Kniha Evy Švankmajerové *Zvuk dýní v zákulisí* přináší soubor anketních otázek zodpovídaných v rámci surrealistické skupiny, prózy, dramatické útvary, filmový scénář, novelu či cosi jako povídky. Žádný z výše uvedených žánrů ale nemá v autorčině pojetí konvenční podobu.

JAKUB ŘEHÁK

Soubor prozaických textů malířky Evy Švankmajerové (1945–2005) *Zvuk dýní v zákulisí* svým názvem upomene na klíčový pojem básníka Petra Krále – „zákulisní autor“. Přítomný svazek s Králem nemá nic společného, ale obraz zákulisí je důležitý i pro Švankmajerovou. Autorka je v sebraných textech věrná tvůrčímu principu, který charakterizuje současné surrealisty – proces tvorby a zkoumání je důležitější než završené dílo.

Mám ryze subjektivní dojem, že část soudobé české literární produkce je poháněna jedinou touhou: vyrábět literaturu pokud možno konjunkturálního střihu. V provinční touze napodobovat zahraniční autory uniká českým literátům to nejdůležitější, totiž vnitřní důvod k tvorbě. V případě Evy Švankmajerové je tento vnitřní důvod ihned patrný. Poznat nejskrytější zdroje svého já a rozeznat vnější slupku světa, která zahrnuje i společenské uspořádání. Nahlédnout pod přeludnou slupku entity nazývané realita. „Změnit svět, proměnit život“ – tak zní jedna z dávných maxim surrealistického hnutí.

Odpojení od vlastního těla

Kniha začíná vzpomínkovými texty, které ovšem mají daleko k běžným literárním reminiscencím. Jedná se o zvláštěně přerývané a zároveň chladně protokolární záznamy. Ohledávání fyzického prostoru dětství – pokoje, stodoly, kůlny, spíže. Vratislav Effenberger pro tento typ analýzy razil pojem „mentální morfologie“. Nejranějších psychických vrstev lze podle něj dosáhnout spíš popisem konkrétního prostředí, které nás obklopovalo v dětství, než psychologickým ponorem.

Švankmajerová si v těchto textech dobře všimá jisté hierarchie uvnitř skutečnosti, ale rovněž výrazně akcentuje svou tělesnost: „Nos mám obrovitý a hrbatý. Mám nosy dva a každý z nich má svůj otvor, vdechují těmito nosy svět, zaprášený a podezřelý, a jsem poté obezřetnou.“ Vnímá, že je jí předepsána tradiční dívčí role, ale okolní svět je pod jakousi clonou. Ve vzpomínkách probleskuje zřetelný pocit distance. Autorka se zdá být od svého těla odpojená a nesouzní s ním.

Tento „nesrůst“ já s vlastním tělem ovšem kontrastuje s pozorností Evy Švankmajerové k okolnímu světu. Doslova k „tělu světa“, protože pro její písemný projev je charakteristický specifický smysl pro plasticitu slova. Její zápisky, ač na první pohled strohé, se při bližším ohledání ukazují být výrazově nesmírně bohaté a živé. Mají rytmus a jsou plné všemožných „ujetostí“

a skluzů: „Ruce jako místnost. Cítit cigaretami. Způsobující radost až nepřičetné veselí.“

Rejstřík řeči se v rámci jednoho odstavce pohybuje od silně stylizované promluvy (jako by převzaté z červené knihovny) až po obecnou češtinu s vulgarismy. Švankmajerová má schopnost ve svých postřezích a formulacích uhodit hřebíček na hlavičku reality a vyhmátnout zákulisní podobu skrytých jevů: „Prádelna je mokrá místnost a tajný vchod do prostorů pro slušnou lepší ženskou zakázaných.“

Rodina jako děsivý vaudeville

Někdy mi texty Evy Švankmajerové připomněly imaginativní trampolíny, na nichž nechával povlávat své postavy Pavel Řezníček: „Zajímám se o ústavy plné dcerušek, které se ve školách trochu francouzsky naučily.“ Podobně jako Řezníček i ona si pohrává s literárními žánry zcela svobodně. Například dramatické práce vypadají na první pohled jako obvyklé divadelní hry, ale rozhodně jimi nejsou. Autorka v rámci těchto útvarů vytváří vlastní pravidla. Divadelní texty jsou důsledně odpsychologizované a jsou spíš přehlídkou nutkavých myšlenek a pocitů, které se zhmotňují v replikách jednotlivých postav.

Platí to i pro hru, která dala celé knize název. *Zvuk dýní v zákulisí* popisuje uhrnutí mužem-sousedem, kterému ženy v rámci „rodinné jednotky“ jakéhosi domu fatálně podléhají a on je se samozřejmostí sobě vlastní „plundruje“ a využívá. Postavy žen promlouvají v podivně neosobních proklamacích, ale i muž-soused jako kdyby byl pouhým mechanickým panákem, který svou mužskou nanci uplatňuje nikoli na základě touhy, nýbrž mechanické determinace. Během celé hry se ozve několikrát podivný zvuk: zvonění dýní v zákulisí, které ale nemá žádný vztah k samotnému průběhu hry. Nezdá se, že by tento zvuk mohl cokoli znamenat. Přesto jako by vyjadřoval marné počínání obou pohlaví. Rodina je u Švankmajerové jakýmsi děsivým vaudevillem, který roztáčí svůj program v hurónsky bodrém stylu, při němž tuhne krev v žilách.

Svět zachvácený zvykovým právem

Filmový scénář nazvaný Dvacet pět dní líčí stárnoucí ženu, jejíž podoba je nám skládána prostřednictvím matoucích detailů, jako jsou prsty u nohou, nehty nebo revmatické ruce. Žena se ocitá v nepřátelském a lhostejném světě, plném šedé každodennosti, pod kterou probleskuje permanentní vyšínutost. V jednom z filmových obrazů, které se opět podobají spíše volnému toku myšlenek, se

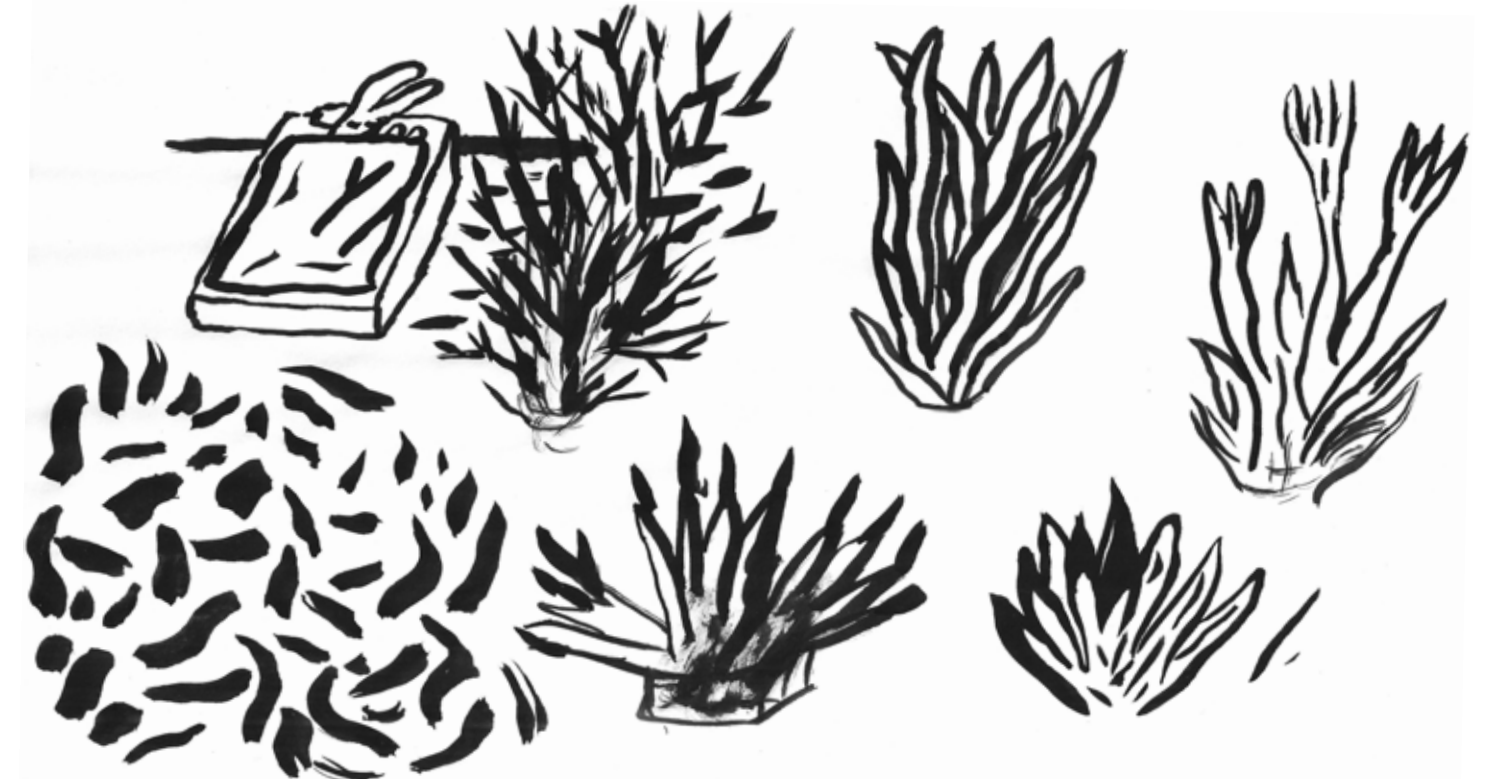
dočteme: „Zdá se, že žena je právě odehnaná ze své blízkosti a je jí zakázáno snad i chodit před kamerou.“ Možná nakonec právě tento motiv je emblémem, který po přečtení knihy zůstává před očima. Svět v podání Švankmajerové je pro „filmovou“ ženu už od počátku vyměřen nepřátelskými souřadnicemi. Autorka přináší obraz světa, který je zbaven smyslu a jeho obyvatelé svou existenci redukuji na uspokojování pudů a účast v pracovním procesu. Svět za vlády jiných, dalo by se říct, ale nejde jen o případnou diktaturu, za jejíž vlády většina textů knihy vznikla.

Zdá se, že tíseň a oddělenost od světa, která je pocítována v raném dětství, se v dospělém životě promítá do všech úkonů. Ve vidění Evy Švankmajerové jako by svět byl zachvácen absurdním, dlouho přetrvávajícím „zvykovým“ právem, které jedněm přináší výhody, ale druhé umenšuje. Americký básník Robert Bly ve slavné knize *Železný Jan* (1990, česky 2005) píše: „Systém, ve kterém žijeme, nemá žádnou úctu pro mužské ani ženské citění. Systém založený na průmyslových vztazích určuje pohyb ve světě zdrojů, hodnot a loajality, rozhoduje o tom, která zvířata mají přežít a která vyhnout, a stanovuje, jak se má zacházet s dětmi.“

Švankmajerová jako by mluvila o podobném světě. Ve svých povídkách i dramatech podává přesnou diagnózu stavu společnosti skrze imaginaci. Jako by jediné imaginace dokázala poodkrýt závoj tohoto světa, kde se všichni tváří jako řádní a bezúhonní občané, ale ve skutečnosti žijí v prostředí plném všudypřítomného dohledu, násilí, šmírování a sexuálního podmaňování. Je to svět materiální i mentální bída a jen záblesky představivosti jej dokážou na okamžik vykoupit: „Hlavním znakem továrního provozu není velké vedro, ale velké sucho. (...) Při stoupání se vzdušné masy dříve ochlazují.“ Imaginace v podání Evy Švankmajerové funguje jako bytostný politický akt, protože jediné ona dokáže zbavit skutečnost její konsenzuální podoby a tím ji usvědčit ze lži.

Autorka nijak nedává na oddiv svou příslušnost k surrealistickému světonázoru. Ten ale přesto proniká všemi patry její knihy. Je to právě apel na hlubinné poznání, tolik vlastní surrealistické noetice, který činí soubor *Zvuk dýní v zákulisí* mimořádným. Není to rozhodně snadná četba, ale poté, co knihu zavřeme, nebudeme už na sebe i okolní svět pohlížet stejnými očima. Autor je básník a literární kritik.

Eva Švankmajerová: *Zvuk dýní v zákulisí*. Dybbuk, Praha 2021, 347 stran.



„Změnit svět, proměnit život“ – tak zní jedna z dávných maxim surrealismu. Kresba Lucie Lučanská

Lidi jako my nepíšou

Románový jazyk Maryse Condé

Jméno Maryse Condé se v zahraničních médiích skloňuje s epitetem jako královna současné antilské literatury či nejvýraznější spisovatelka frankofonní oblasti. Její rozsáhlé románové a esejistické dílo přitom v první řadě zpochybňuje smysl vytváření jazykových a geografických literárních škatulek.

NINA HŘÍDELOVÁ

Spisovatelka a literární vědkyně Maryse Condé se narodila v roce 1937 na Guadeloupu v rodině, která sice pocházela z velice skromných poměrů, ale již se jako jedné z prvních mezi rodinami s africkými kořeny, přivezenými na ostrovy v rámci obchodu s otroky, podařilo stát takzvanými selfmademany. Když byla Condé, nejmladší dítě mezi početnými sourozenci, ještě školačka, rodina už patřila k neformální místní honoraci. S tím bylo spojeno vzhlížení obou rodičů nejen k americké černošské komunitě coby domněle emancipovanému společenství, ale zejména a hlavně vášnivý obdiv celé rodiny ke koloniální Francii, jejíž instituce a jazyk jako by ztělesňovaly záruku životního úspěchu. Jak sama Condé píše v esejí *Liaison dangereuse* (Nebezpečná známost, 2007), vztah jejího otce k francouzštině hraničil s fetišismem; matka zase dětem od kolébky recitovala Victora Huga, kterého Condé ještě v dospělosti nemohla vystát. Od dětství jí byla vštěpována láska k francouzskému jazyku, jenž institucionalizovaně potlačoval její antilskou identitu. Dlouho bojovala s vnitřními rozpory – v esejí *Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer* (Řád, narušení, svoboda a západoindický spisovatel, 2000) vzpomíná, že pro ni bylo nepředstavitelné doma být jen promluvit kreolštinou, protože ji její matka považovala za jazyk sloužících.

Desítky let trvající boj mezi kreolštinou a francouzštinou nebyl jen sporem mezi kolonizátory a kolonizovanými; tento hlavní rámec zastíňoval celou řadu rozporů uvnitř guadeloupské společnosti. Bývalá Britská Západní Indie byla mozaikou původních i nepůvodních vlivů a ve společnosti se postupně vytvářela hierarchie, jež sice měla původ v koloniální zkušenosti, ale již od ní byla odtržená. K dobrému tónu patřilo ve středostavovských rodinách posílat děti na studia do Francie, přičemž v úvahu přicházely samozřejmě jen „vhodné“, na zisk zaměřené obory. Když se Condé coby školačka svěřila rodinné známé, že se chce stát spisovatelkou, ta jí odpověděla: „Lidi jako my nepíšou.“

Překonávání ostrova

Ve třicátých letech se mladá generace karibských autorů začala radikálně vymezovat proti generaci rodičů a vypukl pravý „třídní boj“ proti buržoazii poplatné francouzskému životnímu stylu – vyčítali karibským společností, že zanedbávají vlastní identitu. Inspiraci našli v Sovětském svazu a sociálním realismu, který byl dostatečně vzdálen proklínanému a urážlivému „západnímu“ lyrismu a exotismu. Literatura měla být napříště faktická, angažovaná, měla v podstatě splynout s politikou, což se později také částečně realizovalo, když se první členové hnutí négritude a créolité postavili do čela dekolonizovaných státních útvarů.

Maryse Condé toto prostředí ovlivnilo – i když se od něj její cesta odchýlila, autorská angažovanost v ní zakořenila. Během studií na pařížské Sorbonně konfrontovala svou výchovu s celou řadou francouzských i afrických vzorů a pokusila se reflektovat hluboce zvnitřněnou představu o kreolství coby „nižší“ kultuře. Tato představa na Guadeloupu živila a udržovala přísný kastovní systém, v němž byly kasty bílých, černých, indiánských a mulatských obyvatel vzájemně naprosto neprostupné – tuto hierarchii Condé později popíše v románu *Traversée de la mangrove* (Přes mangrovníkový les, 1990).

I v dalších svých prózách Condé usiluje o překonání představy ostrých kulturních a jazykových hranic a definuje vlastní identitu jako fluidní. „Překonávání ostrova“ se odráží v jejím celoživotním fyzickém i literárním nomádství: od prvotiny *Héremakhonon* (1976)

přes historickou ságu o rozpadu afrického království Segu (dvoudílný román *Ségou*, 1984 a 1985) k románu *Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu* (Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem, 1986), napsanému v USA [viz ukázkou z připravovaného českého vydání na s. 22–23], se její tvorba vyznačuje postmoderní pluralitou, zuřivou živelností a zejména schopností ironie a sebeironie. „Píši v jazyce Maryse Condé,“ říká o své obtížně popsitelné formě sama autorka.

Šibalka Tituba

Román *Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu* je autorčinou nejúspěšnější prací. Rozšířil povědomí o tvorbě Maryse Condé zejména ve Spojených státech a umožnil jí vybudovat si na americké půdě významnou akademickou kariéru. Je to právě erudice, která je při bližším čtení dalším poznávacím znamením autorčiných próz. Zatímco kreolské hnutí se snažilo postavit rovnítko mezi literaturou a politikou, Condé též ze studia literatury i pozdějšího profesorského působení na Kolumbijské univerzitě – její linie je intelektuální. Připomíná, že „teorie vždy předchází praxí“, a pracuje s tezemi o literatuře, jaká by měla být, a tedy nutně i s obrazem společnosti, jaká by měla být. Vlastní teze ale bere s nadsázkou.

v nichž se hrdinka ocitá, podané blasfemicky, reversně oproti západnímu kánonu.

Stereotypy exotismu

Maryse Condé ve výše citovaném esejí z roku 2000 píše, že ji dlouho popouzelo, jakým způsobem hnutí créolité a négritude přehlížela ženy. Ženské postavy byly v dílech z okruhu obou hnutí pasivní, bez nároku na vlastní emocionalitu nebo sexualitu, nikdy se nenacházely ve středu příběhu a nechaly se vláčet muži. Ironicky vytváří svou Titubu jako protiklad, takřka jako klišé vášnivé, živočišné „divošky“, ovládané vlastní sexualitou, a obklopuje ji dalšími stereotypy „exotismu“: ohnivými kreolci, jejichž identita se omezuje na jejich pohlaví, nebo matriarchálními postavami rozmlouvajícími s duchy, jejichž proroctví hrdinka setrvale ignoruje. Ironicky nechává Titubu setkat se v salemském vězení s Hester Prynne, postavou ze *Šarlatového písma* (1850, česky 1904) Nathaniela Hawthornea, a obšírně s ní diskutovat o přenositelnosti západního feminismu do prostředí bývalých kolonií.

Cesta do studené Nové Anglie a zpět na rodný Barbados je pro hrdinku cestou do zázvěti, z níž se vrací poškozená, ale živá: stává se z ní figura mezi dvěma světy, historická i literární, „exotická“ i „západní“, in-



Tituba na ilustraci Alfreda Frederickse v knize W. C. Bryanta *A Popular History of the United States* (1878)

Příkladem může být právě román *Já Tituba*, ve kterém Condé mísí historickou látku s fabulací. Ve Spojených státech připadla na záznamy ze salemských procesů s čarodějnicemi, v nichž se dochovala svědectví o Titubě, černé otrokyni, která byla první obviněnou. Procesy přežila ve vězení – z jakého důvodu nebyla popravena, není známo a tajemstvím zůstává i její další osud. Autorka ve svém románu věnuje Titubě hlas, dětství, dospívání i život po procesech a vypráví o inkvizici z pohledu černé otrokyně. Buduje vyprávění jako pastiš hrdinského románu se silnou ženskou postavou: Tituba je šibalka pikareskního románu, která neochvějně putuje útrapami, je parodickým převrácením voltairovské postavy Candida, prostáčka vláčeného osudem od jedné katastrofy ke druhé, přičemž stejně jako u Voltaira jsou extrémní situace,

ciovaná v poznání, že zabije-li otrok kolonizátora v sobě, aby se osvobodil, v tomto „nejlepším ze všech možných světů“ zůstává přesto otrokem.

Román láká čtenáře do interpretačních pastí, nutí ho uvědomit si naučené postkoloniální interpretace – poukazuje na problematičnost čtení, které bere příliš vážně vlastní úzce vymezené koncepty. V gestu tvůrčí svobody autorka navrhuje čtenáři zkoumat, jak román chce být čten, a zkoumat v něm i sebe jako čtenáře. Maryse Condé, ověřená početnými cenami včetně Literární ceny Nové akademie (alternativní Nobelovy ceny za rok 2018), nabízí ve svém díle právě toto: projekční plochu, na které můžeme v dialogu s ní zkoumat vlastní identitu a snad i dojít k takovému pohledu na sebe samy, v jakém není nutné žádné redukovat.

Autorka je komparatistka.

Pověsti jako živé

Smrt staré Maši Vratislava Maňáka

Vratislav Maňák se ve své nové knize vrátil k povídkám. A tentokrát jde především o prózy ohlasové, v nichž se pracuje s pozapomenutými žánrovými útvary jako arabeska, balada, legenda, ale nalezneme zde i grotesku nebo hororové vyprávění. A soubor je to jazykově vybroušený a mimořádně povedený.

ERIK GILK

Vratislav Maňák (nar. 1988) je typ autora, který s psaním nikterak nespíchá. A je to na jeho prózách znát. Nepočítáme-li příležitostné knížky pro děti, vydal během posledních dvanácti let tři svazky, ovšem ne ledajaké. Třináct povídek debutu *Šaty z igelitu* (2011), za něž získal Cenu Jiřího Ortena, je propojeno tématem samoty, variované v různých polohách v jakémsi časoprostorovém neurčitu. Román *Rubikova kostka* (2016) je naopak zarámován až příliš určitě, když se autor inspiroval plzeňskou dělnickou stávkou v roce 1953. Svým nejnovějším prozaickým počinem *Smrt staré Maši* se Maňák vrací na pole kratší prózy, které ovládá jako málokdo jiný v naší současné literární produkci.

Žádné slovo zbytné

Šestice povídek má široký žánrový rozptyl i časoprostorové souřadnice. Geograficky zasahuje od Branibor a Varšavy přes Prahu a Šumavu až ke Středomoří či do Persie, časové zařazení už tak jasné není, spíše ho lze vytušit podle dobového kontextu, způsobu řeči i četných historismů. Jedině poslední, nejrozsáhlejší próza je situována do konkrétní doby, což je dáno ústředním aktérem, historicky doloženou postavou kouzelníka Žita, který sloužil na dvoře lucemburského krále Václava IV. Přestože ostatní postavy jsou pojmenovány výhradně apelativy (král, královna, kancléř, mistr kazatel), lze začátek příběhu datovat víceméně přesně, neboť k oběma uvedeným událostem (židovský pogrom v Praze a sňatek Žofie Bavorské s českým panovníkem) došlo roku 1389.

Každá povídka je kromě svého názvu opatřena rovněž podtitulem, který ji vedle místního určení charakterizuje především žánrově: „pohorská balada“, „středomořská arabeska“, „zkazka z Orientu“. Je sice pravda, že s žánry je nakládáno volněji (kupříkladu titulní povídka s podtitulem „zpráva od Visly“ odpovídá spíše legendě, „legenda z Braniborů“ zase baladě, naopak „groteska ze staré Prahy“ přiléhavě graduje karnevalovým průvodem), ale to nic nemění na dokonalé stylizaci, která několika málo slovy navozuje nezaměnitelnou atmosféru každého příběhu. Snad nejvhodnější výraz, kterým bychom mohli pojmenovat Maňákův soubor, je ohlasová tvorba. Tedy autorská snaha napodobit tradiční žánry lidové slovesnosti, která je v kontextu současné prózy naprosto výlučná. S tím jistě souvisí skutečnost, již mají všechny povídky společné, ani jedna se totiž nijak nedotýká naší moderní doby. Nejvíce se k ní blíží próza O tetřevích perlách, kterou bychom snad mohli lokalizovat na Šumavu 18. století.



Povídka O dvou modrých minaretech upomíná na Příběhy tisíce a jedné noci. Ilustrace Edmund Dulac, 1911

Tematická a žánrová výlučnost souboru zakládá exkluzivnost jazykovou: texty jsou doslova vypiplané. Na jedné straně čtenář vnímá květnatost stylu, na druhé straně dojde k závěru, že zde není žádné slovo zbytné, každá věta je na svém místě, jediný odstavec nelze vynechat. Těžko říct, jak se něco takového mohlo prozaikovi podařit.

Oživení mrtvých žánrů

Jednotlivé texty se od sebe výrazně odlišují nejen stylem, ale rovněž jejich vertikálním členěním (kupříkladu arabeska sestává z šestnácti obrazů, legenda z devíti číslovanych podkapitol, groteska z kratších úseků pojmenovaných synopticky), k čemuž přispívá povedená grafická podoba svazku. Variabilita Maňákova jazyka je vskutku obdivuhodná: nacházíme tu tendenci k aforističnosti („Vždyť kdo by chtěl se sebou zůstat sám, když si nemůže být jist, koho v sobě uvidí“), příběh jako vystřižený z *Tisíce a jedné noci* (O dvou modrých minaretech), téměř hororové vyprávění (O zaječí kožce), blížíci se i ústředním motivem románu *Hladový lán* (2019, česky 2021) Andrewa Michae-la Hurleyho, či výrazně lyrizované pasáže:

„Bylo novoluní, ta podivná z noci, jejímž znakem je její bezznačnost, jejíž náplní je vlastní prázdnota a kdy nepřítomné jest zpřítomněno, neboť měsíc po dnech chřadnutí tráví svůj čas v zásvěti a vyklizenou oblohu mění v černou pustinu – až se zdá, že svět se skulil z okraje, pod koňskými kopyty zlámaly se pečete a počátek se protnul s koncem.“

Jistě, autor si hraje a používá nadsázku, ale v jeho podání rozhodně nejde o vysmívání se literární tradici ani o postmoderní subverzi, jeho úsilí oživit mýty a vytvořit pověsti nové svědčí spíše o inspirativnosti dnes mrtvých žánrů a účtě k nim. Domnívám se, že Maňákův soubor je po všech stránkách mimořádným literárním počinem. Možná poněkud zaumným, až apartním, ale nečteme přece literaturu jen proto, abychom se utvrzovali ve svých představách o světě i literatuře samotné. Po dlouhé době próza, při jejíž četbě jsem měl doslova fyzické potěšení a přečetl ji hned celou znovu, po dlouhé době skutečně *krásná* literatura.

Autor je literární historik a kritik.

Vratislav Maňák: Smrt staré Maši. Host, Brno 2022, 245 stran.

literární zápisník

Kultura a barbarství

ŠÁRKA GRAUOVÁ

Válka na Ukrajině začala už před víc než dvěma měsíci, a zatímco se humanitární krize prohlubuje, přemýšlejí novináři o tom, jak předat zprávu o hrůznosti aktuálního dění, aby diváka ještě zasáhlo. Rozstřílené domy, mrtvá těla, hromadné hroby... to vše už jsme viděli, už z toho nemáme špatné spaní a do oběhu se vrátilo oblíbené české téma „sami máme málo“.

Bídu a neštěstí celých národů většina z nás vídá po mnoho let jen na obrazovce – ve zprávách, u nichž mnozí nota bene večerí. Adornovu znepokojivou otázku, jak je možné psát

básně po Osvětimi, jsme odložili na regály knihoven, zatímco pulty knihkupectví oplývají bestsellery o Osvětimi, psané autory od Austrálie po Portugalsko. V nakladatelských anotacích obvykle čteme slova jako „silný příběh“, „vezme za srdce“, „mistrně napsaná kniha“ nebo „podle skutečnosti“.

V knihách na regálech se lze dočíst o sporech, které se vedou o tom, co Adorno svým výrokem, že psát nějakou báseň po Osvětimi je barbarské, přesně myslel. Slovo barbarské podle některých onomatopoicky napodobuje nesrozumitelnou řeč cizinců, která Řekům zněla jako „bar bar bar“, blábol. Pokud to, čemu se říkalo kultura – mínil Adorno nejspíš –, vydalo takový plod, jakým byl holokaust, může být literatura nadále jen barbarským skřekem, neartikulovanou řečí trýzněné duše. Bestsellery o Osvětimi sice na jednu stranu podle svých autorů uchovávají historickou paměť, na druhou však nevýslovnou hrůzu, kterou právě nemáme zapomenout, překrývají umně sestavenými slovy

a tím ji činí snesitelnou. Čte se o ní jedním bar bar bar dechem.

Na konci dubna se v Praze konalo pocovidové setkání s brazilským spisovatelem Bernardem Kucinským, jehož román *K.* s podtitulem *Příběh jednoho hledání* u nás vyšel předloni. Kucinski, povoláním novinář a univerzitní profesor, se v něm už jako důchodce vypisuje z traumatu, které v jeho rodině zanechalo zmizení jeho sestry s manželem v době brazilské vojenské diktatury. Otec, tak jako Kucinski původem polský Žid, v románu hledá zmizelou dceru a vyčítá si, že místo aby vnímal okolní svět a dokázal včas rozpoznat nebezpečí, v němž se dívka ocitla, věnoval veškerou pozornost „přátelům, spisovatelům píšícím v jidiš – mrtvém jazyce, jímž mluví už jen hrstka starců“.

Dnešní Buči a Mariupoly nám znovu zblízka kladou otázku, co to je literatura a jak s jejím potenciálem nakládáme. Co z toho, co píšeme a vyučujeme, prohlubuje naše lidství a činí nás citlivějšími k druhým lidem a jiným kulturám,

a co naopak jen naplňuje požadavky neosobního systému a jako takové není ve skutečnosti kulturou, nýbrž barbarstvím? A nejsme to nakonec my „kultivovaní“, o nichž mluví obraz, který se opakovaně objevuje v dílech George Steinera: lidé zahledění do vlastních a cizích písmen natolik, že přeslechnou či oslyší křik bolesti v reálném světě?

Když na dvorku pozorují ukrajinské děti z Charkova či Kramatorsku, děsím se toho, kolik z nich nikdy nezjistí, kde se uzavřel život jejich otce či starších bratrů. A z hlavy mi nejde Kucinského povídka *Poslední rozloučení*, v níž se devadesátiletý otec rozhodne, že má-li sám pokojně zemřít, musí vyprovodit do hrobu svého syna, jehož tělo se nikdy nenašlo. Do rakve nakonec uloží a pohrbí jeho oblek a boty.

To, co vidíme na televizních obrazovkách, bude bolet ještě za sedmdesát let. A dobrá literatura nám dovoluje si na tu bolest sáhnout.

Autorka je překladatelka.

O kulturní identitě

Ústřední otázka následujícího eseje z roku 1979 zní, zda a jak lze v případě obyvatelstva frankofonních Antil mluvit o kulturní identitě. Problém podle autorky netkví ani tak v zadušení původní kultury kulturou importovanou, jako spíš v tom, že je těžké z nesteroidných prvků budovat harmonické formy, natož v atmosféře agrese.

MARYSE CONDÉ

Není to tak dávno, co se začalo hojně hovořit o kulturní identitě. Tímto výrazem se označuje povědomí o jedinečné a jasně definované osobitosti, jež se projevuje na všech úrovních kolektivního výrazu země či národa a díky němuž se tato země či národ může vymezovat vůči jiným zemím či národům. Ovšem na toto povědomí se od počátku pohlíželo s jistou nedůvěrou, velice záhy totiž zjistíme, že vychází z pocitu ohrožení. A vskutku o něm neslyšíme od silných zemí či národů, nýbrž od těch, jež se obávají buď oslabení, nebo přímo ztráty své politické a ekonomické moci. Za příklad můžeme vzít Francii, konfrontovanou se vpádem severoamerických modelů, nebo africké země čelící Evropě. Poznamenajme na okraj, že toto nebezpečí se nevyhýbá nikomu a že pocit ohrožení může být oboustranný.

Strach a pocit ohrožení mohou stát za vznikem silně problematických mýtů. Černé národy si už však mýtů vytrpěly dost. Mýtů stvořených Evropou. Mýtů stvořených samotnými černochy. V tomto směru můžeme sledovat smutné důsledky *négritude* přenesené na vládní úroveň, povýšené na systém vládnutí. A tak tedy první otázka, kterou si klademe, zní: Kdo hovoří o kulturní identitě?

Kulturní identita a exil

Obyvatelstvo frankofonních Antil můžeme zcela jistě rozdělit do dvou skupin. Jednu tvoří ti, kteří dál žijí, lépe či hůře, na svých ostrovech, druhou ti, kteří z nich odcházejí – dnes jich ve Francii můžeme napočítat na tři sta tisíc. Nejprve se zaměříme na druhou skupinu. Na první pohled zjistíme, že má složitější strukturu – někteří si totiž odchod z vlasti zvolili sami, ale jiní k němu byli donuceni. V prvním případě se integrace do francouzského živlu jeví jako bezproblémová, často se můžeme setkat s Guadeloupany či Martiničany usazenými ve Francii dvacet i čtyřicet let, aniž by dávali najevo jakoukoli nespokojenost. Ve druhém případě ale všechno funguje jinak. Je zřejmé, že studenta či učitele – a to dokonce i ty, kteří byli do Francie přeloženi proti své vůli – a dělníka z továrny či zaměstnance pařížského dopravního podniku dělí jistý odstup. Musí-li však všichni trvale žít stejně daleko od rodné země, začne je spojuvat stesk po ní, čímž dochází k oslabování a mizení společenských bariér. Je nepopíratelnou skutečností, že exil lidi uměle spojuje. U emigrantů, kteří si tento úděl sami nezvolili, se většinou vyvíjí skutečné niterné zatvrzení. Snaží se odlišit od hegemonní populace.

Zejména v posledních letech můžeme v komunitě antilské emigrace sledovat snahy o čím dál užší sdružování. Vznikají časopisy, které se odvolávají na „jednotu“ a přináší informace o životě této komunity. Vycházejí i různé publikace a kalendáře, v nichž jsou pro každý měsíc vyznačena důležitá data z antilské historie. Organizují se cesty pro děti emigrantů na Guadeloupe a Martinik, nejedná se však o turistické zájezdy, ale o cesty mající za cíl probudit v dětech zájem o problematiku spojenou s rodnou zemí jejich rodičů. Pokud se zaměříme podrobněji na obsah výše zmíněných časopisů a publikací, ale i na povahu údajů zmiňovaných v kalendářích, snadno zjistíme, že se nezabývají záležitostmi výhradně kulturního rázu. Jedná se o široké rozpětí informací, vedoucí od snah o odmítnutí oficiálně šířeného obrazu těchto zemí, to znamená obrazu předkládaného Francií, jenž má podpořit ničím nepodloženou „departementalizaci“, až k požadavkům zásadního významu, například povýšení antilské kreolštiny na regulérní jazyk, či k informacím týkajícím se národů bojujících v Africe. Tento poslední bod svědčí o tom, že komunita žijící v emigraci ustupuje od principu ostrovanství a touží se včlenit do širšího kontextu. To znamená, že sjednocování a různé aktivity nemíří k přípravě emigrantů na asimilaci do společensko-kulturní reality Francie, nýbrž k jejímu odmítnutí. Tento poslední bod je potřeba zdůraznit. Komunita antilských emigrantů si v sobě do jisté míry odjakživa nesla povědomí o své „odlišnosti“. Tak například antilští zpěváci a zpěvačky si ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století ve Francii vydobyli určitý věhlas s antilským tancem *biguines* a jakýmsi folklorem. Dnes se jim však vyčítá, že se zařadili do proudu, jemuž se hanlivě říká kultura *doudou*. Tento pejorativní výraz označuje zejména literaturu a hudbu produkovanou ve Francii, jež s pomocí klíše ztvárňuje život ve francouzských koloniích způsobem, který vyhovuje zažitému pohledu Francouzů na kolonizované národy a jejich kultury. To znamená, že předváděli rysy antilské osobitosti upřednostňované kolonizátory. Kolonizátor chtěl v Antilských ostrovech vidět především laciné dodavatele úsměvů a sluníčka. A naši zpěváci a zpěvačky jim k tomu ochotně posloužili. Přesně takový postup dnes komunita emigrantů odmítá.

„Každý výkřik, každý čin vzpoury je krokem vstříc kulturnímu přetavení, k němuž musíme dojít a od něž už je jen krůček k vybudování nových Antil. Tyto činy mohou nabýt hlubokého a konstruktivního významu pouze

v případě, že budou promýšleny a organizovány kolektivně.“ Tolik úryvek z časopisu antilského svazu Jingha (červenec/srpen 1976).

Tak praví široce rozšířený časopis, jenž si už v povědomí čtenářů vydobyl pevné místo. Z výše řečeného vyplývá, že tyto nové svazy připravují emigranty, ať už explicitně či nikoli, na život na Antilách, jejichž status by se ovšem změnil. Na život na ostrovech, jejichž obyvatelé by měli ve své moci média, vzdělání, a dokonce i hospodářství. To, co se snažíme prokázat, je jednoduché. Kulturní identita znamená vysoce proměnlivě a neurčitě povědomí, jež může nabýt smyslu teprve tehdy, bude-li za ním stát přesně vymezené politické směřování. V dnešní době se kulturní identita komunity antilské emigrace podřizuje myšlence nového Národa, to znamená politickému boji. Kulturní identita tvoří pouze jednu ze složek bojovného uvědomění národa.

Kulturní identita a třídní boj

Bylo řečeno, že exil v nevšimavé, ne-li přímo nepřátelské „metropoli“ (tou je myšleno území kolonizujícího státu, v tomto případě evropské území Francie) lidi uvnitř antilské komunity sblíží a zjemňuje mezi nimi třídní rozdíly.

Platí totéž pro Antilany, kteří zůstávají ve své rodné zemi?

Na Guadeloupu a Martiniku nenalezneme – s výjimkou malého počtu velkých vlastníků půdy a továrníků – skutečnou velkoburžoazii, na rozdíl od maloburžoazie, která zuřivě lpí na svých výsadách, a proto usiluje o zachování politického statu quo. Tato maloburžoazie pravidelně jezdí do Francie na dovolenou nebo na léčení a je relativně dobře informovaná o tamním dění. Také si stěžuje na chudý kulturní život na Antilách. Snaží se jej tedy oživit, podporuje nebo sama vyvíjí různé typy aktivit. Martinik má díky popudu Aimého Césaire od roku 1972 divadelní festival, který do velké míry funguje rozporuplně. Privádí totiž do země mnoho hereckých společností ze zahraničí, a byť jsou militantní, festival přispívá hlavně k prezentaci kultury, kterou nevytvářejí Antilané. Nemluvě o velkopanské povaze, již některá představení rychle nabývají. Guadeloupe se zase může, po vzoru Toulouse, pyšnit velkolepými Květinovými hrami, v rámci nichž se každoročně udílí ceny dílům vytvořeným ve francouzštině i kreolštině. Oceněná díla pak vycházejí v místním tisku a čtou se v rozhlase. Guadeloupská maloburžoazie se rovněž zasazuje o uchování některých mizejících zvyků, například

**BAO
BAB**
→ baobab-books.net



připravujeme

Timothée de Fombelle:
Alma — Vítr se zvedá
František Tichý: **txt.**
Rok Rekruta 244
Dora Kaprálová:
Pan Nikdo a bílá tma

obr. Eva Volfová:
Nítka a knoflík
Šinsuke Jošitake:
Možná to je jablko
Bjørn Rune Lie:
Vlčkův hvízd

Víc než dodavatelé úsměvů a sluníčka



Guadeloupští otroci. Litografie uveřejněná roku 1835 v Revue des colonies

znovu oživila svátek svatého Vavřince, v rámci nějž se pořádají pochody kuchařek a spolu s nimi i nejrůznější přehlídky v místních krojích. Maloburžoazie také stojí za šířením pojednání o kulinářském umění. To vše vede k přesvědčení, že stejně jako *doudouisté*, kteří prosluli ve Francii, maloburžoazie na Antilách upřednostňuje a zdůrazňuje jen vybrané rysy tamního života, čímž způsobuje ještě něco mnohem vážnějšího: oslabuje některé významné požadavky. Například snaha přiznat kreolštině status jazyka, vnímaná komunitou antilské emigrace jako zcela zásadní, se v rukou antilské maloburžoazie stává hrou a rozptýlením při literárních soutěžích.

„I ten nejnešikovnější Antilan dokáže se zavřenými ústy, bez vyslovení jediné slabiky vyjádřit celou škálu lidských pocitů, odpovědět na ten nejvěcnější dotaz. Říká se o něm, že když jde, tak tančí, a když mluví, tak zpívá.“ Tak se vyjádřila Marie-Magdeleine Carbet ve víře, že hájí kreolštinu. Tu na kolokviu konaném v roce 1973 na Université de Villetaneu se jedním dechem hodnotila jako „dětinskou i důmyslnou, surovou i poetickou, stručnou i upovídanou, neartikulovanou i rytmitizovanou...“. Tím se dostáváme k problému antilské diglosie, to znamená skutečnosti, že kreolština se dál spojuje s určitým stylem, poznamenaná zvláštními konotacemi, a to dokonce i v myslích některých Antilanů, kteří mají za to, že ji zhodnocují. V důsledku těchto postřehů si znovu uvědomujeme, že pojem kulturní identity je tvárný, poddajný a odpovídá tomu, kdo ho používá.

Proti maloburžoazii, jež hodlá po svém podněcovat kulturní život, stojí lid. Ten žije, myslí a hovoří spontánně kreolsky a účastní se různých kulturních událostí, o nichž je jen málokdy zpraven, a naopak je od účasti na nich odrazován. Tak se například lidový zpěvák, rozčilený soustavným zneužíváním *biguine* jako hudebního podkladu pro písně *doudou*, rozhodl hlasitě šířit autentičtější hudební formy a kladl přitom důraz na to, co s sebou odjakživa nesly – na politické požadavky lidu. Tyto písně v žánru *gwo-ka* (rytmická hudba hraná kapelami složenými z bubnů – *gwo-ka*

znamená „velký buben“ –, která pochází ještě z dob otrokářství) státní moc velice brzy zakázala.

Na Antilách se tedy odehrává konflikt dvou typů kultury, potažmo i dvou typů kulturní identity: jedna je vyprázdněná, převzatá; druhá obtížená výhrůzkami.

Jakými výhrůzkami? Politickými. Neboť propagace a legalizace lidové kultury jde proti asimilaci a jejím zákonům. Kulturním představením, jež maloburžoazie považuje za zásadní, se ponechává absolutní volnost právě proto, že ve skutečnosti nepředstavují žádné nebezpečí pro státní moc. Ta navíc v rámci fikce o asimilaci odjakživa podporovala a udržovala povědomí o jakési antilské odlišnosti. Za čím jiným by koneckonců na tyto ostrovy jezdili turisté?

Kulturní identita a závislost

Tyto postřehy nás vedou k zásadní otázce: můžeme hovořit o právoplatné kulturní identitě i v případech závislosti národů, tedy v případě Guadeloupu a Martiniku?

Možná je potřeba si předem v krátkosti připomenout něco z minulosti těchto dvou frankofonních ostrovů. Kvůli stísněným rozměrům se tu nevyvinul fenomén *marronství* jako na větších ostrovech, například na Jamajce, kde již od osmnáctého století existovala síla schopná reálně vzdorovat koloniální moci. Stejně tak nízký počet a různorodé složení zotročeného obyvatelstva neumožnilo uchování původních afrických náboženských praktik, na rozdíl od kultů vúdú či santería, které se dodnes praktikují na Haiti, respektive na Kubě. Přežil tu jen soubor praktik shrnutých pod názvem *quimbois*. Po zrušení otrokářství tuto ztrátu osobitosti dokonalo zaváděné francouzské školství, jež se v tomto směru může pochlubit skutečně pozoruhodnými výsledky. Pro ilustraci uvedu ještě jeden citát z časopisu vycházejícího v prostředí emigrace, který poukazuje na zhoubný vliv francouzského školství na Antilách. „Co nás učili (nutili) obdivovat v kolonizátorově škole, nefalšované plynové komoře pro naši historii a kulturu? Osobnosti, jež s námi neměly nic

společného (...) a jež nás postupně přivedly k tomu, abychom opovrhovali sebou samými“ (Jingha, červenec/srpen 1976).

A konečně, jako by toho všeho nebylo dost, místní masmédia chrlí den co den obrázky, které zpravují o tom, co se děje všude jinde, jen ne o situaci na ostrovech. Když bezprostředně hrozil výbuch sopky La Soufrière a bylo evakuováno na sedmdesát tisíc osob, guadeloupská televize dál neúnavně dokořovala vysílala sitcomy a americké filmy. Jediný odvysílaný pořad vztahující se k této situaci byl určený k uklidnění turistů – měl ukázat, že evakuovaní neztrácejí dobrou náladu.

Bylo by nudné vyjmenovávat různé aspekty závislosti, s nimiž se obyvatelé Antil setkávají. Závislost hospodářská – vždyť i zemědělské kultury v antilském prostoru sem zavlekl kolonizátor a pěstují se na úkor původních potravinářských plodin, přitom domorodec je ke svému blahu vůbec nepotřebuje. A nakonec – nebo spíše na prvním místě – závislost politická.

Možná, že nebylo dostatečně zdůrazněno, že tyto různé aspekty mají každý svou charakteristickou povahu a ráz. Problém nespočívá v dovozu cizí kultury ani v jejím vnucení do místní reality, čímž došlo ke zničení původní kultury, jak se stalo ve většině kolonizovaných zemí. Problém tkví v znesnadněném budování harmonických forem z nesterjnorodých prvků, navíc v ovzduší agrese. Podobu, kterou na sebe antilská osobitost dosud mohla brát, je výrazně poplatná této situaci a zůstává rozsáhlým polem k objevování pro příští generace Antilanů.

Zkrátka řečeno, kulturní identita Antilanů se v minulosti projevovala v mnoha podobách. Popsat ji a zhodnotit bude možné teprve poté, co zmizí různé aspekty závislosti. A bez obalu řečeno, veškeré právoplatné rozpravy o této identitě mohou přijít na řadu teprve poté, co tyto ostrovy nabudou svobody.

Z francouzského originálu **Propos sur l'identité culturelle**, publikovaného ve sborníku *Négritude: traditions et développement*, Brusel 1979, přeložil **Tomáš Havel**.

SLEPÁ V KOPŘIVÁCH

Pokud mám mluvit o válce

ALENA MACHONINOVÁ

„Pokud mám mluvit o válce, pak přímo,“ pronesla Ira v těsné kuchyni přízemního bytu na moskevské periferii. U stolu jsme se tam toho večera, osmatřicátého večera války, mačkali čtyři – a dvě kočky k tomu. Strídaly se mi na klíně. Větší zrzavá, menší černobílá. Na svetru mi po nich zůstaly jemné chlupy a oka nití vytahovaných jejich dráčky. S notnou dávkou nostalgie jsem při pohledu na ně vzpomínala na jinou, petrohradskou kuchyni, kterou kdysi obývala podobná kočičí sestava. A s kočkami se mi vybavila i jejich majitelka, která vždycky působila dojmem vetché stařenky, i když jí v době našeho seznámení bylo něco málo přes šedesát. Narodila se v prvním roce války – té, která se ještě donedávna pod tím slovem samo sebou rozuměla, kterou si současný ruský režim bezostyšně přivlastnil a z níž učinil svůj zakladatelský mýtus. Vítězství v této válce mu už dávno slouží k ospravedlnění čehokoli – počínaje represemi třicátých let a konče těmi současnými. A tak i oficiální billboardy k letošnímu 9. květnu – rozkvetlá jabloňová větev převázaná oranžovo-černou svatojiřskou stužkou a nápis „Jaro. Den vítězství je blízko“ – záměrně pletou minulost se současností. Sugerují kolemjdoucím, že válka, jež skončila před 77 lety, je totožná s tou dnešní, přestože ta se za válku označovat nesmí.

„Pokud mám mluvit o válce, pak přímo, ne v náznacích. A už vůbec ji nechci roubovat na jiná témata, na to, co bylo,“ pokračovala Ira a na mysl měla svůj dávný projekt o stalinském režimu, který má zahraničním studentům objasňovat fungování totalitních systémů obecně – jenže teď se zase omezí na Rusko, na to současné.

I já se přistihuji, že dneskem – válkou – začínám vykládat všechno kolem sebe. I lřiny kočky v duchu strkám do přepravek – pod dojmem spousty fotografií, na kterých lidé s domácími mazlíčky prchají ohroženými sutinami nebo se s nimi schovávají v bombových krytech. A šedesátý sedmý den proto nečtu. Jen zpravodajství, žádné knihy. Čas vyplňuji mechanickou činností – dlouho odsouvaným překladem posledního, sedm let starého románu *Ljudmily Ulické* o životě čtyř generací jedné rusko-ukrajinsko-židovské rodiny – její vlastní rodiny. Román je částečně autobiografický, částečně dokumentární – obsahuje i autentické dopisy autorčina několikrát nespravedlivě odsouzeného dědečka a materiály jeho vyšetřovacího spisu. Odehrává se mezi lety 1905 a 2011, na území od Kyjeva po Sibiř. Politické události, jak to má Ulická ráda, jen zlehka prosvítají za všedními životy jejích nehrdinských hrdinů a ti, aniž by si to tak docela uvědomovali, jsou v jejich vleku. Pogromy, revoluce, občanská válka, velký teror, Velká vlastenecká válka, antisemitská kampaň, válka v Afghánistánu, Čečensku, Gruzii... Všechny je teď překryla ta momentální, na Ukrajině. Román *Ljudmily Ulické* z ní paradoxně profituje, válka mu dodává na aktuálnosti. Že jeho český překlad bude čten v jejím světle, nepochybuji – ruská literatura se dávno politizuje a knihy se hodnotí podle názorů jejich autorů. Názor na válku Ulická vyslovila hned v prvních dnech – přímo. A shrnula ho do tří slov: „Bolest, strach a stud.“ Zatímco teď se v Rusku o válce veřejně mluví nanejvýš v náznacích. A tak každý den počítám protestní zelené stužky na větvích, plotech, sloupech, okapech. Dneska jich bylo jedenáct.

Pokračovat ve větách mrtvých

Postkoloniální přepisy Maryse Condé

Za jeden z klíčových rysů dekolonizační literatury bývá považována snaha zprostředkovat hlas podřízených a marginalizovaných. Maryse Condé, stejně jako někteří maghrebští autoři, však ukazují další možnost – zmocnit se kanonických děl západní literatury a subverzivně převrátit tradiční historická a kulturní vyprávění.

MÍLA JANIŠOVÁ

„Nebyly to ani tak jejich řeči, co mě vyvedlo z míry a pobouřilo, ale jejich chování. Jako bych vůbec nestála ve dveřích. Mluvíly o mně a zároveň mě ignorovaly. Podle nich jsem nepatřila mezi lidi. Byla jsem jakási nebytost. Neviditelná. Neviditelnější než neviditelní, protože těch se aspoň všichni bojí díky moci, kterou vládnou. Tituba, ta už existovala jen tolik, kolik ty ženy připustily.“ Koloniální systém založil svou převahu na jasně stanovené hranici mezi kulturně nadřazenými a podřazenými, mezi *já* a *ten druhý*. Veškerou intelektuální produkci včetně literatury využíval jako nástroj k potvrzení a upevnění své nadvlády, *druhého* symbolicky vymazal z vyprávění, a tedy i ze světa.

Mlčíci druhý

Indická literární kritička Gayatri Chakravorty Spivak ve svém esejí *Can the Subaltern Speak?* (Mohou podřízení mluvit?, 1988) považuje právě snahu definovat koloniální subjekt jako *druhého* a znemožnit mu tím jakýkoli otisk v oficiálním diskursu za nejvýraznější příklad epistemologického násilí. *Druhý* není v západním vyprávění přítomen vůbec nebo jen jako mlčící objekt. Na základě svých pozorování především indických žen a hinduistického rituálu obětování vdovy formulovala převratnou myšlenku, že když podřízení nemohou mluvit sami, je třeba jejich hlas zprostředkovat a promlouvat za ně, jejich jménem, a překonat tak ticho, do něhož je uvěznil majoritní koloniální, imperialistický nebo patriarchální diskurs.

Protože historii i osudy podmaněných, kolonizovaných, marginalizovaných psali ti, kdo ovládali prostor, nepatří tito „slabí“ podle Pavla Barši nikdy zcela tam, kde žijí, jsou v jistém ohledu permanentními cizinci. Nepředstavují jiný kulturní prostor, ale jiné obývání téhož prostoru, žijí v pravidlech vnucených silnějšími. Východisko a možnost, jak se chopit slova a znovu zabydlet svá místa, poskytuje koncept tzv. postkoloniálního přepisu (postcolonial rewriting) – autoři pocházející ze zemí s koloniální minulostí se zmocňují kanonických západních děl, subverzivně je převrací, a přináší tak zcela jiný pohled jak na historii a kulturu dosud vyprávěnou jen z pozice mocných, tak na prožívání slabých.

Nosím masku, ženo má!

Tvorba Maryse Condé představuje jeden z takových pokusů o etablování vlastní jedinečnosti a narušení hegemonického vyprávění. Tato antilská spisovatelka se však v žádném případě se zástupným hlasem nehodlá smířit. Tituba, hrdinka a vypravěčka jejího románu *Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu* (Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem, 1986); [viz ukázkou na s. 22–23] od prvních okamžiků uplatňuje svrchované právo zasahovat hlasem i skutky do vlastního života i do okolního dění. „Slovo otroka, dokonce ani svobodného černocha, před soudem nemělo žádnou váhu. I kdybychom do ochraptění křičeli, že jsem vůbec nevěděla, kdo je to Satan, nikdo by nás neposlouchal. A tak jsem se rozhodla jednat na svou obranu. Už dál neotálet,“ pronáší odhodlaně. Právě posun vyprávěcí perspektivy od bílého vyprávěče k autentickému vyprávění z pohledu toho druhého lze považovat za klíčový rys postkoloniálního přepisu. Neosobní, oficiální záznamy z procesů s čarodějnicemi za Salemu z konce 17. století nahrazuje vyprávění samotné Tituby, její pohled na události. Čarodějnictví a procesy s těmi, kdo jsou z něho obviněny (na rozdíl od historické skutečnosti se v románu jedná výhradně o ženy), se prolínají celým románem od prvních okamžiků, kdy je Tituba konfrontována s bílým panstvem na rodném ostrově Barbados. I u otroků a původních obyvatel ostrova vyvolávají Titubiny magické schopnosti respekt a obavy, ctí však tradici a na rozdíl od bílých by nikdy nedali najevo ostentativní opovržení ani nepřikročili k násilí. Oproti tomu soudy vedené

podle nároků evropské inkvizice a procházející jako leitmotiv celým dílem odkazují coby metafora ke vztahu bílých a černých obyvatel kolonií – kdo má moc, určuje také pravidla pro společné soužití, trestá a odsuzuje k smrti.

Tituba ví o vztazích s bílými pány své, konflikty s nimi má vepsány v samotném genomu svého života, narodila se totiž jako plod znásilnění, jako důsledek opovržení. „Moji matku znásilnil běloch. Oběsili ji kvůli bělochovi. Viděla jsem, jak mu vystřelil jazyk z úst, a s ním i jeho nafialovělý, zduřelý úd. Můj adoptivní otec se zabil kvůli bělochovi.“ A přece neodolá a opustí svou samotu uprostřed pralesa, aby žila s bělochy – pro lásku, nebo přesněji touhu po muži jménem Indián John. Ač sám otrok, reprezentuje jiný, vlastně výrazně častější postoj podmaněných – jediným motorem jeho jednání je totiž snaha přežít. Na rozdíl od Tituby nežije v naivních představách o rovnosti lidí, ví, jak se k bílým chovat, kdy se ponížit. „Nosím masku, ženo má, namalovanou barvami, které vyžadují,“ přiznává Titubě. Bez úcty k sobě i k tradicím nakonec obviněnou Titubu zradí a přizpůsobí se životu s bílými. V posledku se tak stává dvojnásobným otrokem a nevyvolává nic jiného než opovržení.

Maryse Condé skrze vyprávění otrokyně obviněné z čarodějnictví zaplňuje prázdné místo v jednostranném diskursu a vzdává hold všem, kdo zůstali i v nesvobodě a otroctví sami sebou a nenechali se zlomit ničím tak ubohým, jako je chtič. Koncept postkoloniálního přepisu pak ještě prohlubuje v románu *La Migration des coeurs* (Migrace srdcí, 1995), jenž je adaptací kanonického díla anglické viktoriánské literatury, románu *Na Větrné hůrce* (1847, česky 1927) Emily Brontëové.

Bezejmenní v pohledu bělocha

Podobně jako Tituba je koncipován Hárún, vypravěč románu *Mersault, přešetření* (2013, česky 2015) alžírského spisovatele a novináře Kamela Daouda. Hárún podává světoznámý příběh Camusova románu *Cizinec* (1942, česky 1947) z jiného úhlu pohledu, hlasem marginalizovaných. Zestálý bratr zavražděného Araba, kterému se slavný spisovatel ani nenařadil dát jméno, bobtná potlačovaným vztekem: „Od počátku bylo všechno jasné: on sám měl mužské jméno, můj bratr jméno jakési okolnosti. Mohl by mu říkat ‚Dvě hodiny‘, jako jiný nazval svého otroka ‚Pátkem‘.“

Vysedává v baru a za pomoci značného množství červeného vína svým monologem zaplňuje mezeru v příběhu. Mluví o všem, co se od toho prokletého dne dělo, svěruje se posluchači i s vraždou – vraždou francouzského vojáka, stejně zbytečnou a nesmyslnou jako vražda jeho bratra Músy. Ponoukán svou matkou,

která je na rozdíl od té Mersaultovy stále až příliš živá, stiskne spoušť a dvakrát vystřelí. Nakonec není ani obviněn, i když mu vyšetřovatelé vyčítají, že měl zabít o pár hodin dřív, před vyhlášením nezávislosti. Mohli by ho pak dokonce považovat za bojovníka za svobodu.

Daoud ve své verzi příběhu věnuje značnou pozornost pohledu. „Arab, abys věděl, já jsem se jako Arab nikdy necítil. Podobně jako když je někdo černoch, existuje to jenom z pohledu bělocha. V naší čtvrti, v našem světě jsme byli muslimové, měli jsme jméno, tvář a své zvyky.“ Právě pohled bělocha v koloniálním a postkoloniálním kontextu vytváří obraz podmaněného coby inferiorní bytosti. Zatímco podle teorie Alberta Memmiho kolonizovaný tento falešný obraz sebe samého od kolonizátora přebírá a přijme ho dříve či později za vlastní, Hárún se mu vzpírá.

Vyprávění ze záhrobí

Obě díla vedle změny perspektivy spojuje důraz na samotné vyprávění. V jádru antilské i maghrebské tradice stojí oralita spojená s rituály. Copak lze přežít realitu bez příběhů, jako by se ptali oba protagonisté. Tituba na rozdíl od psaných výpovědí svědků v procesech vypráví stejně jako její předci, navíc ze záhrobí. Její vyprávění obnovuje zaniklý svět a s ním i bolest. „Musím svůj příběh dovyprávět? (...) Navíc když ho vyprávím, prožívám znovu a znovu, jedno po druhém, všechna utrpení. Musím trpět dvakrát?“ ptá se v závěru románu. Mýty slychané v dětství tvoří základ identity otroků. Hárún se dokonce naučil francouzsky, aby mohl mluvit místo mrtvého a pokračovat v jeho větách. Nemá ambici napodobovat slavný příběh slavného vraha, chce ale „dělat to, co se v téhle zemi dělalo, když získala nezávislost: odebírat jeden po druhém kameny ze starých koloniálních domů a stavět z nich svůj vlastní příbytek, svůj vlastní jazyk“.

Koncept postkoloniálního přepisu implikuje také specifické zacházení s jazykem. Maryse Condé i Kamel Daoud píše francouzsky, tedy v jazyce bývalého kolonizátora, neváhají ho však deformovat a ohýbat, ať už na úrovni slov či stavby vět, „koneckonců země je posetá slovy, která už nikomu nepatří a s nimiž se setkáváme na průčelích starých obchodů, v zažloutlých knihách, ve tvářích anebo v té podivné hatmatilce, kterou vytváří dekolonizace,“ říká Daoudův vypravěč.

A oba autoři svorně odmítají návrh Gayatri Spivak, aby se někdo ujal vyprávění příběhu podřízených. Chápu totiž riziko, že marginalizovaní budou znovu kolonizováni situovaností toho, kdo by vyprávěl jejich jménem.

Autorka je romanistka.



Malala Andrialavidrazana: Figury 1889, Planisferio, 2015

Dějiny jako tragikomedie

Dramatizovaná svědectví z postsovětské doby



Inscenace Konec rudého člověka je přivětivě kompaktní, a přesto zůstává věrna předloze. Foto Martin Špelda

Divadlo v Dlouhé připravilo adaptaci prózy Světlany Alexijevičové, v níž běloruská nobelistka zpracovává skutečné výpovědi lidí z období po rozpadu Sovětského svazu. Před inscenací Konec rudého člověka stojí těžký úkol: jak načrtnout charakter ruské kultury devadesátých let, a přitom se vyhnout schematizaci.

ŠTĚPÁN TRUHLAŘÍK

Držitelka Nobelovy ceny za literaturu Světlana Alexijevičová ve své próze *Doba z druhé ruky. Konec rudého člověka* (2013, česky 2015) těžila z rozhovorů vedených se stovkami obyvatel bývalého Sovětského svazu. Orálněhistorická metoda jí však nesloužila k ověření dějinné pravdy, ale ke spletení nového příběhu, jenž by dokázal lépe vylíčit mnohovrstevnatou zkušenost lidí za bývalého režimu. Jak sama o knize říká: „Je to rekonstrukce citů, nikoli událostí.“ Mísí se v ní vzpomínky na šťastná léta strávená v mládežnických organizacích s útrapami ze stalinistických lágrů nebo velkými očekáváními od Gorbačovovy perestrojky. *Konec rudého člověka* postrádá ucelený narativ a je spíše mozaikou lidských příběhů, jimiž lze z dostatečného odstupu nahlédnout společná témata, mezi něž patří vlastenectví a hrdost na ruskou kulturu, ale zároveň i deziluze ze společenského vývoje jak po druhé světové válce, tak po rozpadu Sovětského svazu.

Závislost a bolest

Slovenský dramaturg Daniel Majling jednotlivé osudy z knižní předlohy spojil do příběhu o ruské rodině z vyšších vrstev. Motiv příbuzenských vztahů, na kterých lze sledovat pnutí ve společnosti, odkazuje nejen na realistická dramata 19. století, ale slouží i k vyprávění soukromých dějin na pozadí velkých politických změn. Dramatizace čerpá z interakcí postav ztvárňujících jak odlišné lidské charaktery, tak pohledy na komunistický režim i na vývoj po jeho pádu. Přestože se postavy během představení vyvíjejí, podávány jsou spíše stylizovaným než psychologizujícím herectvím. Jan Vondráček například svou postavu otce rodiny, majora Alexejeva, představuje jako chřadnoucího alkoholika, u něž si vybírají daň roky pití i temná minulost. Mluví nakřáplým hlasem, pomlaskává a s námahou se plouží po jevišti, když hledá lahve s vodkou nebo sirky, aby si mohl zapálit cigaretu. Stylizaci podtrhuje i sinavé líčení obličejů. V hereckém projevu klade Vondráček větší důraz na fyzickou závislost a sužující bolesti než na vzpomínky na kruté stalinistické procesy, jichž byl jako mladý voják součástí.

Režisér Michal Vajdička pro svou inscenaci vybral šestnáctihlavý ansámbl tvořený kmenovými herci Divadla v Dlouhé a v některých chvílích se na jevišti mísí až desítky postav. Drama se po celou dobu odehrává ve stísněném obývacím pokoji, v němž se setkávají tři generace. Přestože je pohyb herců prostorově značně omezen, dokáže Vajdička dobře zvolenou kompozicí scény docílit pointy a podtrhnout vyznění situace. Ruch střídají scény intimních promluv mezi několika málo postavami. Divák díky nim může lépe nahlédnout potlačované strasti hrdinek a hrdinů, zároveň tyto momenty slouží k pozdějšímu rozuzlení skrytých rodinných konfliktů. K hladkému průběhu představení si režie pomáhá několika dramaturgickými berličkami. Jako málo uvěřitelná se jeví linka s malým zádumčivým Igorem, který se rozhodne ukončit svůj život kvůli četbě budovatelské poezie oslavující vojáky padlé za vlast.

Pro vyprávění zvolili autoři žánr tragikomedie. Jednotlivá dějství zpravidla začínají odlehčeným výstupem, který se postupně překlápí ve vážné téma. Smích a smutek naneštěstí bývají ostře odděleny a drama nabízí málo prostoru pro hořkosladkou náladu, která by doplňovala deziluzi, již postavy v průběhu hry procházejí. Humor je navíc často tvořen až křečovitým opakováním několika replik, jako u Alexejovy ženy Marusji Ivanovny, která při konfrontaci s problémem opakuje, že ji trápí migréna. Na škodu je i to, že se autoři nevyvarovali lidového utahování si z homosexuality. Úderné hlášky a situačně vypointované vtipy ale fungují. Dále je potřeba vyzdvihnout výkon Pavla Neškudly, který zvládl obě polohy své postavy: žárlivého nápadníka a mstivého fušera. Ve svém hereckém projevu tak mistrně propojil jak tragickou, tak komickou složku celého vyprávění.

Materialismus versus duchovno

Tuzemská dramatizace čte Alexijevičovou prizmatem naší komunistické minulosti a vztahu k Rusku. Ze současného pohledu je mnohem aktuálnější druhá polovina představení, odehrávající se v devadesátých letech po nástupu tržního hospodářství – období nových dravých ekonomických vztahů parazitujících na střední třídě, kam patří i rodina Alexejevů.

Symbolem doby je pak svérázné podnikání, jehož hlavním cílem je individuální zisk na úkor většiny. Smích vzbuzuje móda devadesátých let – barevná saka s vycpanými rameny, bílé ponožky v mokasínech a trvalá. Zajímavým motivem je i dehonestace jednotlivce v nových médiích a televizních pořadech prahnoucích po lidském neštěstí.

Kromě historického čtení se inscenace pokouší tematizovat hlubší „metafyzickou“ podstatu lidství. Autoři vycházejí z opozice materialismu a duchovna, přičemž první kategorie představuje zlo a druhá dobro. Materialismus je symbolicky zastupován komunismem, z jehož pojmosloví vychází, ale i jeho zločiny. Oproti takto pojatému materialismu stojí duchovno, jež má každého jedince převyšovat a dávat mu jasný životní směr a smysl. Například major Alexejev na konci svého života čte potají Bibli. Nábožensky založenému Jurijovi pomůže víra odpustit své ženě Leně, která jej i přes jeho dobrosrdečnost nemiluje a spustí se s kriminálním. Tuto opozici nelze číst jako hlubší kritiku komunistické ideologie, má spíše dramaturgické opodstatnění – pomáhá dotvářet ideový konflikt jednotlivých postav. S duchovnem se pojí i Borisův idealismus a důvěra v demokratizační změny na počátku devadesátých let. Boris se staví proti přízemnímu a pragmatickému počínání zbytku rodiny a zejména proti své tchyni Marusje Ivanovně, která se nechce smířit s rozpadem mocenského bloku. Přestože je divákovi ukázáno, že její nazírání na legitimitu Sovětského svazu po druhé světové válce formovala drsná zkušenost útěku před nacisty, i kvůli karikaturnímu ztvárnění je odsouzena k mravnímu zavržení.

Zcivilizování rudého člověka

Nadbíhání jedné historické paměti na úkor druhé zbytečně podráždí nohy celkovému vyznění. Do očí bije finální scéna, v níž se potkávají dva bývalí Irinini nápadníci. Někdejší voják Pavel díky emigraci na Západ nabyl dobrého vzdělání a stal se slušným a skromným člověkem, naopak Sergej, který zůstal v Rusku, je hamižný podnikatel, jenž se neštítí jít proti své rodině. Pokud se po celou dobu dařilo ilustrovat mnohost zkušeností a docházet k hlubší analýze jednání postav, v tomto okamžiku inscenace selhává. Divákovi předhazuje laciný mýtus o potřebě pozápadnění (čti zcivilizování) „rudého člověka“, ať už to znamená cokoliv.

Michalu Vajdičkovi se spolu s dalšími tvůrci povedlo vytvořit divácky přívětivou činoherní inscenaci, která věrna předloze nesklouzává ani k rusofobii, ani k moralizujícímu antikomunismu. Střídání tragického a humoru spíše pomáhá udržovat rytmus a dynamiku bezmála tříhodinového představení, než že by utvářelo svébytnou autorskou poetiku. Jevištění atmosféra tak čerpá především z živých dialogů mezi herci a upozaduje možnosti scénografie, hudby a světla. Inscenace však beze zbytku splnila úkol, který si předsevzala: zprostředkovává odlišnost historických zkušeností, kriticky reflektuje společenský vývoj po rozpadu Sovětského svazu, a co víc – divák se u toho všeho nenudí.

Autor studuje bohemistiku a historii na FF UK.

Světlana Alexijevičová, Daniel Majling: Konec rudého člověka. Překlad a dramaturgie Kateřina

Studená, scéna Pavol Andraško, kostýmy Katarína Hollá, hudba Michal Novinski, režie Michal Vajdička, hrají Jan Vondráček, Johanna Tesařová, Tomáš Turek, Magdalena Zimová, Jan Sklenář, Štěpánka Fingerhutová, Pavel Neškudla, Miroslav Zavičár, Marie Poullová, Samuel Toman, Martin Matejka, Klára Sedláčková-Oltová, Antonín Brukner / Jan Staněk, Daniel Deutscha / Tomáš Zvědělík. Divadlo v Dlouhé, Praha. Premiéra 3. 3. 2022, psáno z reprízy 14. 4. 2022.

Zlatý věk hudebního dokumentu

Slavní muzikanti očima slavných režisérů

K nejvýraznějším dokumentům posledních měsíců patří snímky o proslulých hudebních skupinách natočené významnými režiséry hraných filmů a uváděné velkými streamovacími společnostmi. Co z tohoto trendu vyplývá pro dokumentární kinematografii?

MARTIN ŠRAJER

„Vždy na mě dělali dojem režiséři, pro něž je zdánlivě hračka točit hrané i dokumentární filmy, například Scorsese,“ přiznal pro týdeník Variety Edgar Wright, když vysvětloval, proč se po mnoha úspěšných hraných filmech rozhodl natočit svůj první dokument *The Sparks Brothers* (2021). Britský filmař a hudební nadšenec v něm vzdává hold americkým hudebníkům Ronu a Russellovi Maelovým, které vloni zviditelnil muzikál *Annette* (2021). Glamrockové bratrské duo Wright poprvé spatřil v televizní hitparádě Top of the Pops, když mu bylo pět. Zpěvák manicky hopsající na místě a nehybný klavésista s ofinou, hitlerovským knírkem a znuděným výrazem mu utkvěli v paměti. Až v pubertě zjistil, jak se kapela neustále měnící hudební styl i vzhled jmenuje, a stal se jí posedlý. S bratry, jejichž soukromí bylo dlouho obestřeno tajemstvím, se i díky podobnému smyslu pro humor skamarádil a přesvědčil je, že by právě on měl vytvořit jejich filmový pomník. Dokument, v němž mluvící hlavy různých osobností dvě a půl hodiny opakují, že milují Sparks, je opravdu točený z pozice fanouška plnícího si sen. Od jiných prestižních rockových dokumentů se ale *The Sparks Brothers* odlišují zejména vyšší koncentrací suchého humoru. Podnětnějším se ovšem film stává až v kontextu aktuálních trendů dokumentární kinematografie.

Autor *Soumraku mrtvých* (Shaun of the Dead, 2004) nebo *Baby Driver* (2017) není jedinou slavnou osobností, která v nedávných měsících představila vlastní nablýskaný hudební dokument. Spike Lee zachytil ve filmu *American Utopia* (2020) unikátní koncert Davida Byrnea, Todd Haynes originálním způsobem připomněl dobu a hudbu The Velvet Underground a Peter Jackson potěšil několik generací posluchačů osmihodinovým záznamem vzniku posledního studiového alba Beatles. Připojit bychom mohli i *Summer of Soul* (2021), režijní debut amerického hudebníka Ahmira Khaliba Thompsona, zvaného Questlove, který byl letos jedním z favoritů dokumentární kategorie na Oscarech. Každý z těchto dokumentů má osobitý charakter a každý vznikl za jiných okolností, všechny ale spojuje jejich vysoká atraktivita pro nákupci dokumentárního obsahu.

Hity podle algoritmů

Nonfikční filmy a série se těší rostoucí oblibě zejména ze strany streamovacích společností, jejichž platformy se pro dokumentaristy stávají útočišti s jistějším zázemím, než jaké dnes nabízí klasická kinodistribuce. Netflix, Amazon či Apple utrácí za práva k lákavým dokumentům rekordní částky. Za film o Billie Eilish *The World's a Little Blurry* (2021) zaplatil Apple zhruba 25 milionů dolarů. Podobnou sumou si měl Amazon pojistit uvádění dosud nepojmenovaného portrétu Rihanny od Petera Berga, který je známější jako tvůrce akčních filmů, v nichž Mark Wahlberg zachraňuje Ameriku. Třicet milionů je pak údajně částka, kterou Netflix přelatil konkurenci, aby mohl distribuovat sérii *Jeen-Yuhs: Trilogie o Kanye Westovi* (Jeen-Yuhs: A Kanye Trilogy, 2022). Také proto se mluví o zlatém věku

dokumentu. Jenomže dělba dotyčného zlata není moc férová. Spíš než kvalita filmů o ní rozhodují algoritmy korporací.

Streamovací giganti rozlišují ve vztahu k nonfikční produkci v zásadě dvě hlavní kategorie. Cílem nákladnějších áčkových dokumentů, za nimiž stojí (nebo v nich vystupují) slavní umělci, je přitáhnout nové předplatitele. Rychle a relativně levně vyráběné infotainmentové pořady a mnohadičné sportovní nebo true-crime série pak mají zajistit, že stávající zákazníci budou stále syce ni novým obsahem a předplatné nezruší. Do první kategorie spadají mimo jiné výše zmíněné hudební dokumenty, obvykle vyvíjené externími studii. Druhou kategorií streamovací společnosti dokážou z velké části pokrýt vlastní výrobou. Zejména pro nezávislé producenty, kteří se zaměřují na méně senzační témata a disponují nižšími rozpočty, je ovšem

(I'm Not There, 2007). Jak řekl Variety, z režírování prvního dokumentu neměl obavu také proto, že stejně jako v případě hraného filmu jde nakonec především o umění odvyprávět příběh. Dotkl se tak další výhody, kterou mohou mít režiséři fikce při realizaci dokumentů. Komeracionalizace nonfikční tvorby vytvořila na straně publika očekávání podobně bohatého audiovizuálního zážitku, jaký jim nabízejí hrané filmy: ozkoušená příběhová struktura, výrazná vizuální stránka, precizní zvukový design... Ani Haynes se nespokojil s tradiční výkladovou formou a svůj film pojal po vzoru koncertů ve Warholově Factory jako multimediální koláž se split screeny a vrstevnatou zvukovou stopou.

Práva k mezinárodní distribuci snímku *The Velvet Underground* (2021) ještě před premiérou v Cannes koupila Apple TV+, doufající, že dílo oceňovaného režiséra zlepší renomé

k formální vypiplanosti netřeba pochybovat, ale nevznikly by bez záštity velkých korporací řízených prioritně vidinou zisků.

Filmy od Haynese, Jacksona nebo Questlovea důsledně vytěžují a do vrstevnatého narativu skládají archivní materiály. *American Utopia* je oproti tomu kinetický záznam nedávné broadwayské show Davida Byrnea a jeho kapely. Také Byrneovo představení je ale vystavené jako příběh se začátkem, prostředkem, koncem a hlavní postavou vydávající se na cestu za pochopením dnešní Ameriky. Někdejší frontman Talking Heads proto hledal filmaře s podobným citem pro obrazové vyprávění, jaké měl Jonathan Demme. Autor *Mlčení jehňátek* (The Silence of the Lambs, 1991) Byrnea režíroval ve filmu *Stop Making Sense*, který v roce 1984 svým energickým stylem změnil představu o tom, jak může vypadat koncertní záznam. Zpěvák nakonec



Todd Haynes pojal dokument *The Velvet Underground* jako multimediální koláž. Foto Apple TV+

na trhu s takto nastavenými prioritami těžší se prosadit. Na velké platformy se ve výsledku dostane jen pár mainstreamových dokumentů uzpůsobených poptávce. Ostatní se musejí spokojit s festivalovým uvedením nebo specializovanými VoD službami typu DAFilms.

Underground na streamech

Je sice pravda, že se v dokumentech točí větší peníze než řekněme před dvaceti lety, ale snáz na ně dosáhnou tvůrci nabízející osvědčený obsah, a ne něco nového, z korporátní perspektivy riskantního. V případě hudebních dokumentů je úspěch obvykle předem pojištěn napojením na hudební průmysl. Klíčovým člověkem během vývoje Haynesova filmu o Velvet Underground byl David Blackman z vydavatelství Universal Music Group, pod které spadá mimo jiné label Verve Records, vlastníci původní nahrávky Loua Reeda a Johna Calea. Právě Blackman oslovil Haynese a Laurie Andersonovou, vdovu po Reedovi, jež disponuje manželovou pozůstalostí, zda by nespojili síly. Haynes pak strávil tři roky rešersemi, nahráváním rozhovorů a procházením stovek hodin archivních materiálů.

Průkopník new queer cinema svůj blízký vztah k americké popové i punkové hudbě prokázal již v *Sametové extázi* (Velvet Goldmine, 1998), volně inspirované životem Davida Bowieho, nebo v mystifikačním portrétu Boba Dylana *Beze mě: Šest tváří Boba Dylana*

její značky a možná jí dokonce zajistí nominaci na Oscara (což se nakonec nestalo). Lze předpokládat, že bez ohledu na množství diváků, kteří film skutečně zhlédli, samotná jeho existence zvýšila zájem o alba Velvetů. Ta ve fyzické nebo elektronické podobě prodávají obě zaangażované společnosti, které tak na projektu vydělaly hned několika násobně. Podobná mediální synergie dala vzniknout Jacksonovu třídičnému dokumentu *The Beatles: Get Back* (2021).

Beatles jako živí

Jak tvůrce *Pána prstenů* (The Lord of the Rings, 2001–2003) popsal ve sloupku pro týdeník Entertainment Weekly, před pár lety jej coby dlouholetého obdivovatele liverpolského kvarteta oslovili zástupci firmy Apple Corps, kterou na konci šedesátých let založili právě „brouci“. Následně od nich získal přístup k desítkám hodin nepoužitých audio- a videomateriálů, které Michael Lindsay-Hogg pořídil pro film *Let It Be* (1970), uvedený do kin krátce po rozpadu kapely. V průběhu čtyřletého restaurování a střihání ohromného množství záběrů se k projektu připojila společnost Walta Disneyho, na jejíž streamovací platformě byl film zachycující zblízka dynamiku mezi Paulem, Johnem, Ringem, Georgem a Yoko Ono později uveden. *The Velvet Underground* i *The Beatles: Get Back* jsou sice osobní projekty hudebních fanoušků realizované se zájmem, o jehož upřímnosti vzhledem

oslovil Spikea Leeho, který stejně jako on miluje New York a také napříč svou tvorbou upozorňuje na sociální nespravedlnost. Při střihu a volbě vhodných záběrů mohl dát Lee navíc průchod své lásce k muzikálům Busbyho Berkeleyho, jejichž choreografie mu byla inspirací. Také Byrneova a Leeho spektakulárního hudebního filmu se nepřekvapivě chopila streamovací společnost – v Severní Americe si jej mohli pustit předplatitelé HBO Max. Všechny popsane dokumenty vznikly s relativně skromnými štáby a bez nutnosti cestovat po světě. Možná tedy za jejich existence částečně vděčíme covidu, který režiséry hraných snímků přiměl koncentrovat pozornost na malé projekty nevyžadující organizaci velkého počtu lidí. Současně v době zrušených koncertů vzrostla poptávka po „živé“ hudbě, kterou si diváci mohli užít alespoň zprostředkovaně. Jak Jackson, tak Lee navíc nejsou v dokumentární sféře úplnými nováčky. Nastíněné výrobní a distribuční okolnosti nicméně naznačují, že jedním z rozhodujících faktorů mohla být stoupající tržní síla určité části dokumentární produkce, jež bude velká jména přitahovat stále častěji. Růst prestiže a rozpočtů ale může vést k podobné situaci, jaká nastala v hrané tvorbě. Většinu pozornosti a prostředků pozře pár blockbusterů a pro menší filmy, vyzdvihující třeba témata, která mainstreamová média jinak nereflektují, bude obtížnější se prosadit.

Autor je filmový publicista

Záhada záběru na Pražský hrad

Nový film Roberta Sedláčka Promlčeno

Do kin byl uveden nový snímek režiséra Roberta Sedláčka, nazvaný Promlčeno. Thriller pojednávající o muži, který účtuje s devadesátkovou minulostí, je plný nedotažeností. Právě ty ale mohou paradoxně být pro diváky nejinspirativnějším aspektem díla.

MARTIN SVOBODA

Robert Sedláček je pořád asi nejbliž tomu, co bychom mohli nazvat enfant terrible českého filmu, kdybychom tuto pozici nutně potřebovali obsadit. Jeho tvorba není snadno uchopitelná z pohledu mainstreamového ani artového diváka. Není součástí establishmentu, ale ani se vůči němu aktivně nevymezuje. Tak trochu provokuje vlastně všechny. K této pozici nenucené výlučnosti se umělci rádi hlásí, ale málokdo ji doopravdy zastává. Je velmi těžké nestát se součástí nějakého trendu nebo skupiny. Sedláček to ale zvládá.

Režisérova tvorba krásně odhaluje, jak moc při sledování filmových děl pracujeme se zkušeností a předpoklady. V *Promlčeno* například upoutá dlouhý záběr, v němž mafián u okna telefonuje o svých zločinech, a nelze přehlédnout, že se na pozadí postupně zaostřuje pohled na Pražský hrad. Má jít o nějaké vyjádření k prezidentu Zemanovi, s nímž Sedláčka pojí komplikovaný vztah? Jde o zvláštní druh sebereflexe? Jako diváci máme samozřejmě nárok interpretovat obraz jakkoli – nemusí nás zajímat režisérův záměr. Jenže otázky „Jak to myslel?“ se dá jen těžko zbavit. Ze snímku je prakticky nemožné vyčíst odpověď, protože tento záběr nemá žádnou paralelu ani další variantu, což je rozhodně frustrující. Ale také nesmírně podnětné. (Mimochodem, podle Roberta Sedláčka nemá onen záběr s Milošem Zemanem společného vůbec nic, vztahuje se prý k Pražskému hradu jako symbolu české státnosti a identity.)

Duch devadesátých let

Hádanka onoho záběru jako by byla mikrokosmem celého snímku. Jde o český thriller, který dokáže zcela neironicky vzbudit zájem a strhnout naši pozornost, což je celkem velký úspěch. Zároveň je to nesmírně frustrující film, který na konci popře všechny naše těžce utvořené předpoklady a nechá nás tápat, o čem to vlastně mělo být.

Sledujeme Karla Rodena (jde o obsazení tak padnoucí, že nemá smysl dohledávat jméno postavy), jak coby duch devadesátých let přijede ze Spojených států srovnat si účty s minulostí. Vyžádá si dvě hodiny času v Radiožurnálu – a prostě je dostane. Mladá moderátorka, jež je na své pozici teprve rok, přesvědčí všechny nadřízené, aby dali prostor muži, kterého nikdy neviděla a jehož jméno nezná. Prostě ji o to poprosil a ona z toho má dobrý pocit. Chce mu umožnit, aby se v pořadu ve stylu Pošty pro tebe telefonicky spojil s dívkou, která nemá tušení, co po ní může chtít. Zní to absurdně, ale témata, jež se tím otevírají, jsou trefná a chytlivá. Zároveň se i přes tezatovost

dialogů, která je pro Sedláčka typická, daří příběh udržet na lidské rovině a nepřestává nás zajímat rozuzlení.

Finále je až nesmyslně antiklimatické a jeho nepatřičnost umocňuje to, že nevíme, jaký záměr si do něj máme projektovat. Hrdina se rozhodne během jednoho večera ve veřejném prostoru oznámit dvěma ženám, že jejich dávno zesnulí otcové se účastnili organizovaného zločinu. V důsledku pocitu vlastní odpovědnosti za jejich smrt se rozhodne předat jim vysoké odškodné a tím ulehčit svému svědomí. Zároveň coby diváci víme, že plánuje konfrontovat muže, který tehdy rozdával rozkazy: naboural se do jeho firemního serveru a v přestávkách mezi vysíláním mu vyhrožuje. Zdá se nevyhnutelné, že celý šílený plán nějak povede k jeho odhalení a potrestání. Rozhodně by mělo, když kvůli tomu protagonista rozpoutal mediální kauzu, která se nejspíš navždy zapíše do českého společenského povědomí.

Jaké je tedy překvapení, když Roden odvypráví celý příběh, ale pak odmítne říct konkrétní jméno a pořad opouští. Z mafiána pak vydíráním vymámí tři miliony eur v hotovosti, a dřív než se vzpamatujeme, oznámí návrat do Ameriky. A tím film končí. Závěrečný titulík nás informuje o tom, že v Česku se po dvaceti letech dá promlčet i vražda, což je špatně. The End.

Věcné vyrovnání účtů

Promlčeno je jeden z těch příběhů, které chcete vyprávět kamarádům, ale ti vám budou tvrdit, že si musíte vymýšlet nebo vyprávíte špatně, protože něco tak za vlasy přitaženého by nešlo realizovat jako profesionální film. Způsob, jakým Roden okolo sebe bez zjevného důvodu rozpoutá apokalypsu, aby nakonec rozdál nějaké peníze, vybral jich dvakrát víc a odcválal do západu slunce, vyvolává dojem, že tvůrci ztratili nit. Z podivné změti přesto vyvstává docela zajímavá zpráva o materialismu válcujícím morálku. O muži, který si spravedlnost představuje tak, že vyrovná účty nikoli metaforicky, ale prostě rozdá ukřivděným lidem adekvátní částky. Matce samoživitelce dá sto tisíc eur a dobře zaopatřené moderátorce milion a půl, protože si spočítal, že na takové odškodnění má každá z nich nárok. A jakmile jsou všechny transakce provedeny, vše je, jak má být. Bez ohledu na to, jakým způsobem se tu všichni navzájem zneužívají – média vysávají dramatický příběh, Roden si hraje s médii, všichni mluví o etice a morálce, ale starají se především o svou kariéru a peněženku.

To je nakonec skvělá pointa, která se bohužel skrývá za řadou těžko propustných podivností.

Na výsledku se nejspíš projevuje, že Sedláček přišel už k vymyšlenému námětu a příběh, který na něj narouboval, se původní látce poněkud vzpírá. Protagonista využívá ke svému plánu rádio, protože to autorům přišlo jako skvělý high concept. I závěrečný titulík, který diváky a recenzenty svádí vykládat dílo coby agitaci za změnu právní legislativy, byl přidán producentem přes Sedláčkův protest. Motivace, kterou si recenzenti do Sedláčka projektují v důsledku závěrečného textu, je tedy zcela mylná. Kolik škody může napáchat pár vět textu! Když ale víme, že *Promlčeno* nebylo zamýšleno jako aktivistický film o konkrétních nedostacích českého zákona, ale jako zpráva o lidské hamižnosti a ztrátě hodnot, najednou máme v ruce interpretační klíč a dokážeme rozeznat, co z výsledné kakofonie je součástí programu a co se k nám prodírá z jiné frekvence.

Bezelstná neuchopitelnost

Samozřejmě, že film nemůže spoléhat na to, že si divák přečte režisérův návod a pak konečně pochopí, o čem to celé bylo. V případě mnoha režisérů ale s takovým návodem v podstatě pracujeme: na základě toho, že ve své tvorbě nevybočují ze standardu, nebo zkrátka proto, že známe jejich osobnost, dopředu víme, co od nich čekat. Sedláček naproti tomu zůstává nečitelný. Ať už chceme nebo ne, k jeho snímekům přicházíme jako tabula rasa. Ačkoli nám za svou kariéru naservíroval desítky hodin obsahu, pořád přesně nevíme, o co mu jde. Asi by si pomohl, kdyby to dokázal čitelněji artikulovat, ale kdo ví, jestli by to pak nebyla nuda.

Promlčeno nuda není. Dělá hodně lapsů, hlavně na místě, kde se střetává režijní představa s producentskou, přesto však jde o osvěžující film. Konečně jsme došli do doby, kdy si začínáme pořádně vyřizovat účty s devadesátými léty, která s dnešní dobou a jejími problémy souvisí daleko více než doba normalizace, do níž se čeští filmaři tak rádi vracejí. Sedláčkův snímek se díky tomu vztahuje k současnosti mnohem adekvátněji než drtivá většina tuzemské kinematografie. Jde o kompetentnější dílo než Zelenkův *Modelář* (2020), který se stal časovou kapslí a zprávou o frustraci a zmatenosti právě proto, že se nám rozpadá před očima. *Promlčeno* drží pohromadě o něco lépe, ale postupuje ho stejně bezelstná neuchopitelnost.

Autor je filmový publicista.

Promlčeno. ČR 2022, 95 minut. Režie a scénář Robert Sedláček, kamera Jan Šuster, střih Matouš Outrata, hudba Michal Rataj, Oskar Török, Luboš Soukup, hrají Karel Roden, Igor Bareš, Vilma Cibulková, Denisa Barešová, Justin Svoboda ad. Premiéra v ČR 28. 4. 2022.



Karel Roden je s hlavním hrdinou tak srostlý, že nemá smysl dohledávat jméno postavy. Foto Bontonfilm

Ten fotr má styl

James Cole cestuje vesmírem svých identit

Po pětadvaceti letech na scéně přišel český rapper James Cole s albem, na němž se představuje jako zkušený hráč „rap game“, který se na svět dívá z vesmírného nadhledu hiphopového táty. Podobně jako na poslední desce Hugo Toxxx i zde převládají pomalá tempa, reverb a temná atmosféra. Alien ovšem rád zpívá.

FRANTIŠEK FORMÁNEK

„Jsem hustej typ a jmenuju se BK/ A jestli budeš zlobit, použiju kondomy,“ rapoval v roce 1996 tehdy dvanáctiletý Daniel Ďurech v tracku Boom Click Click Boom, v němž spolu s partákem Hustlerem slibovali smrt všem neonacistům. V průběhu let se z Hustlera stal Hack a následně Hugo Toxxx. BK se proměnil ve Phata a ten zase v Jamese Colea – jakousi chobotnici, z níž v průběhu let vyrůstají stále nová chapadla: MC Boris Klimeš, Kapitán Láska, John Vegabomb nebo Stanley Kuffenheim. To jsou některé z mnoha identit, do nichž se Cole za poslední čtvrtstoletí transformoval, aby je zase opustil a nechal je povalovat v bezčase. Množství postav a příběhů, které za svou kariéru vytvořil, se podobá spleťtému komiksovému světu, v němž oddělování reality od snových vizí ztrácí smysl, jelikož oboje tvoří jediný kompaktní celek. Nejnovějším přírůstkem do tohoto vesmíru je album *Alien*.

Dědci a tátové

Mít za sebou pětadvacet let na scéně a zůstat relevantní je od českého rappera úctyhodný výkon. Když Cole s Toxxxem pod značkou Supercrooo nahrávali přelomové album *Toxic Funk* (2004), pomáhal jim ho míchat Risto Sokolovski, mimo jiné jeden ze zakladatelů legendární rapové crew Piráti. Tehdy asi čtyřicetiletý producent si od dvou o dvacet let mladších spratků ze Supercrooo vysloužil přezdívku Dědek. Nyní jsou Toxxx i Cole ve věku, který se zmíněnému „dědkovství“ blíží. To se odráží i v textech, v nichž rádi připomínají svou odvahu prošlapávat nové cesty a stavějí se do role otců současné české „rap game“. Hugo Toxxx je „skutečnej rapovej táta“, jak sám sebe tituluje v tracku Timeshift z alba *Bauch Money II* (2020); James Cole se svým osobitým nadhledem konstatuje totéž v refrénu skladby Starej/Labilní/Fotr z desky *G.O.A.T.* (2020): „Flausím svůj pivní mozol/ Vidíš, že jsem fotr.“

Nabyté zkušenosti Cole využil k vytvoření Aliena, nové identity, která si bere leccos z těch minulých, ale přidává nezvyklé twisty. Mimo jiné i tím, že je mnohem více Danielem Ďurechem než ty předešlé: „Daniel/ moje jméno, ty víš/ že přišel jsem/ otevřel vortex na nebi/ Ten zmrđ přiletěl,“ rapuje

Cole-Alien v úvodním tracku alba. Ostatně, Alien je téměř přesmyčkou Ďurechova křestního jména. Osobnější ladění nahrávky napovídá už obal, na kterém vidíme hudebníkův civilní černobílý portrét v sépiovém odstínu. Coleův proslulý dlouhý pačes je slušňácky stažený do culíku. Vážný výraz, díky němuž dle jeho vlastních slov připomíná „ruského šachistu“, naznačuje zranitelnost, ale i neoblohmnost. Ambivalentní dojem zesiluje tušený podvratný škleb, skrytý v rapperově nitru jako vetřelec v hrudníku Johna Hurta.

Alien a Mumie

Když v roce 2006 vydali Supercrooo kompilaci *Dva nosáci tankujou super*, málokdo tušil, že projekt na dlouhou dobu uspí. Oba rappeři se vydali po vlastních osách, byť jako Supercrooo stále občas koncertují. V posledních letech ale přibývá také kolaborací. Toxxx se objevil na *Alienovi* v tracku Bass, Cole pro změnu hostoval na Toxxxově *Mumii*, která vyšla na sklonku loňského roku. Zajímavé je, že také Toxxx se na *Mumii* identifikuje jako Alien: „Jsem zresetoval, začal jsem od nuly, jsem cool/ Alien, jsem přines do tý hry své rules.“ Ať už jde o vědomý odkaz na Coleovu tehdy chystanou desku nebo o náhodu, faktem zůstává, že jsou si obě alba zejména po zvukové stránce podobná – převládají pomalá tempa, silný reverb a psychedelicky pokřivený zvuk. Obě nahrávky pojí i temná atmosféra. Ovšem zatímco Toxxx sází na pohřební minimalismus s beaty osekávanými na kost (v rozhovoru pro The Mag s nadsázkou uvedl, že producenti měli zákaz melodií), Cole vnáší do svých kyselinových podkladů zasněné plochy a hřejivé zvuky klavíru nebo saxofonu, kterými album ozvláštnili hostující muzikanti.

Kromě toho se Cole ve větší míře vrací ke zpěvu, který využil už na *Orikouli* (2008) nahrané s Orionem. S kombinací rapu a zpěvu experimentoval dlouho předtím, než se to díky popularitě emo rapu stalo normou. Od té doby se střídání těchto dvou poloh stalo jedním z Coleových trademarků. Jeho zpěv na *Alienovi* se asi nejvíce podobá jeho výkonu v *Kapitánu Láskovi* (2009) – koneckonců titulní zamilovaný kazatel stejně jako Alien rád cestuje kosmem a u toho si zpívá.

Nová hra

Právě vesmírná tematika je hlavním pojítkem písní na novém albu. Přibylo ale také odkazů na zmiňované „fotrovství“, s nímž se pojí pocit, že už není potřeba nikomu nic dokazovat. „Já už chci jenom plout/ nechám to jen týct/ Já chci jenom hloub/ já chci jenom výš,“ zpívá Cole sametovým hlasem v tracku Kila. A ve stejném duchu pokračuje v písni NG+ (neboli „new game plus“), jejíž název odkazuje na termín používaný v hráčské komunitě pro možnost projít si dokončené hry v novém módu s přidanou hodnotou v podobě lepšího vybavení nebo rozšířeného příběhu. Cole tento termín aplikuje na svůj úspěch v „rap game“, kterou už „prošel“ a nyní si ji užívá na pokročilejší úrovni: „New game plus/ větší bag, větší loot/ new game plus/ větší skills, větší boost.“ Klíč k této mistrovské fázi hry najdeme v písni Wild: „Nezávodit, to je výhra,“ tvrdí zde Cole a vrací se tím k motivu svého zmoudření a zklidnění. Fotr ukazuje mladší generaci, že neustálé předhánění se je z perspektivy „bigger picture“ naprosto malicherné. Sám Cole se nepoměřuje se zbytkem scény, ale s celým vesmírem.

Zároveň však zvládá i šablonovitý egotrip, byť ve většině případů tradiční hru na macho siláka naruší vtípem. Například v tracku Fízl: „Snažím se tvářit jako pimp/ ale jsem jen debil.“ Málokterý český rapper umí s takovou lehkostí obrátit svůj „verbální glock“ sám na sebe. Škoda, že tato superschopnost selhává v rádobý „edgy“ rýmu „Jsem to, co zakládá rap, zmrde, jsem mýtus/ Znásilním tě svou flow, budeš řvát me too“. Vtipkování o znásilňování mi nikdy moc vtipné nepřišlo, a obzvlášť ne, když odkazuje na reálné kauzy se skutečnými oběťmi.

Celkově je však *Alien* osvěžujícím a zábavným průletem galaxií Coleovy mysli. Oproti předchozím albům *MRD* (2020) a *G.O.A.T.* přibylo melodií, ale kyselinový podklad, který členové Supercrooo na počátku tisíciletí pomáhali zavádět do českého rapu, zcela nezmizel. Cole stále zůstává drzým převítem ze svých začátků, ačkoli už se nejedná o defaultní mód, ale jen o jednu z poloh, do níž se v případě potřeby může přepnout.

Autor je hudební publicista.

James Cole: *Alien*. Kuffenheim Sound 2022.



James Cole soutěží v ArtZóna kvízu. Foto YouTube / Česká televize

Jiný jako všichni

Boy Wonder z planety Země

Rapový talent z Trnavy, který na sebe upozornil před patnácti lety, ale také jeden z nejlenivějších tvůrců na scéně dostál své pověsti. Jeho druhé album Jeseň 2015: Človek z planéty Zem vyšlo s několikaletým zpožděním, dočkalo se však výjimečného ohlasu. Boy Wonder na něm popisuje důvěrně známý svět, „temný ako vyjebaná ropa“.

PAVEL CHODEC

Když v roce 2007 na mixtapu *Thug Errčite Vol. 2* petržalské rapové formace H16 vyšel track *My sme neni vy* od trnavského Boy Wondera, nedal se přeslechnout. Drzá poloha plná battle rýmů sice dobře ladila s obdobím, kdy se rapovalo hlavně o životě na sídlišti (a nejpoužívanějším termínem se stala „stoka“), zároveň ale bylo jasné, že máme co do činění s vypravěčem, v jehož podání působí otřepaná rapová témata znovu přirozeně a jedinečně. „Netrepem do vzduchu, mám reč silnú jak bazuku/ Je to prirodzené, jak vidieť nad hovnom muchu/ Môžem sa slobodne priblížiť až k tvojmu uchu/ A nemusí ma pri tom žiadny kok voďiť za ruku,“ rapoval Wonder o pár měsíců později na EP *Hovoriť volne* (2007), které nahrál s producentem Billym Hollywoodem pod hlavičkou Turbo Boost (odkazující k někdejšímu kolektivu Turbo Boost Raiders, do něhož patřili ještě rapperi Turbo T, Tony Pach alias Torula a DJ Spank). Zase jednou se potvrdilo, že k tomu, abyste vynikli, nemusíte přijít s novým přístupem a tematikou – stačí, když to samé povíte jinak, s technickou suverenitou a snesitelnou mírou přidržené arogance. A přesně to – včetně famózního storytellingu – styl „Trnava gauč“, osobitě využívající trnavský dialekt, přinášel od samého počátku.

Rapper na gauči

Wonder ovšem nepatří jen mezi všestranně talentované rappery, ale také mezi ty nejlenivější. První sólová deska *Špinavý poet* vyšla až v roce 2012, už pod hlavičkou českého labelu Ty Nikdy Records, který tak



Boy Wonder na obalu alba *Jeseň 2015. Človek z planéty Zem*. Foto Ty Nikdy Records

podle všeho získal do svých řad nejlepšího rappera, jakého kdy měl. Desku provázely superlativní recenze – bylo to album, které si poslechli i ti, kteří jinak (český a slovenský) rap nemohli vystát. Na druhou sólovou desku jsme si museli počkat deset let, ačkoli měla vyjít už v roce 2015. Zřejmě proto nese nahrávka poněkud matoucí název *Jeseň 2015: Človek z planéty Zem*. Těžko říct, kolik z osmnácti tracků bylo nahraných už před sedmi lety, jisté ale je, že řada písní vznikala v poslední době, což lze odvodit nejen z textů, ale i z aktuálních drillových nebo trapových aranžmá. Ve výsledku však nejde ani o newschoolové album, ani o boombapové

vyznání starého trueschoolera, ačkoli ozvěny obojího lze snadno identifikovat. Je to zkrátka poctivé rapové album, na němž nechybí storytelling, útočné punchlines, patřičná míra vyhuleného „mámvpičismu“, trocha sociální kritiky ani notná dávka introspekce, která dává tušit, že dlouhé čekání mohlo mít temné pozadí.

V něčem jako by se opakovala situace z roku 2012. Kritici a posluchači se opět rozplývají, a Wonder přitom dělá pouze to, co k rapu vždycky patřilo: s naprostou volností vypráví o životě, jak ho sám vede nebo vidí všude kolem. Místem děje je planeta Země a stát, který má k dokonalosti daleko, takže je ho

zač kritizovat, aniž by se člověk musel pasovat na proroka. Kromě obligátního antifašismu, nebo lépe řečeno odporu vůči jakékoli nesnášenlivosti, dojde i na pozoruhodné spojení veskrze intimní milostné balady s obžalobou světa v tracku *Celkom horúce leto*, který obsahuje motivy války a pracující chudoby: „Bolo to všetko, jak má byť/ Ľudia robili, nemali na byť/ A chlapci z úradu vlády/ panovali štýl ládydády/ Niektó vyliezol na strechu/ Začal ľuďom strieľať hlavy.“

Ironický lúžr

Album nabourává zažitě rapové stereotypy, podle nichž tvrdý nekompromisní rap dělají maskulinní interpreti. Wonder bez uzardění zmiňuje, že „nikdy nebol macho man, skôr skinny boy, super divný boy, lady boy“, jinde zase prohlašuje: „V rape som prvá dáma.“ Přesto dokáže v několika skladbách předvést tak tvrdou flow i rýmy, jaké by mu leckterý „gangsta“ rapper mohl závidět. A samozřejmě – nesmí chybět aspoň jeden song pojednávající o lásce k marihuaně. Skladba *OG Kush* je ovšem nakonec příkladem toho, že i tenhle přežitý repertoár lze resuscitovat tak, že nejen nezavání trapností, ale je i vtipný.

Wonderovy příběhy spíše než život rapové hvězdy odrážejí zkušenost ironického lúžra z nižší střední vrstvy. Doslovně to zaznívá v titulní skladbě *Jeseň 2015*, z níž se dozvíme, že Wonderova matka pracuje roky v samoobsluze a otec strávil život ve fabrice. Svět alba *Jeseň 2015: Človek z planéty Zem* je o poznání melancholičtější a možná i zlejší než ten, který známe z předchozích nahrávek. V něčem „je temný ako vyjebaná ropa“, ale je to prostředí, které na rozdíl od luxurního světa rapových celebrit dobře známe. Možná se v něm necítíme zrovna dobře, ale stejně jsme v něm doma. Byla by velká škoda, kdybychom na další Wonderův release čekali dalších deset let. V době, v níž se u rapperů předpokládá, že budou především následovat trendy, je asi potřeba, aby se našli i takoví, kteří stále potřebují hlavně „hovoriť volne“. Jen by to mohli dělat o něco častěji.

Autor je publicista.

Boy Wonder: Jeseň 2015: Človek z planéty Zem.

Ty Nikdy Records 2022.

muzikologický deník

Animace a proměny

PETR HAAS

„Když pouštím studentům hudbu, tak jim říkám, že ji mají poslouchat. Zní to banálně, ale nic víc po nich ze začátku nechci. Problém je v tom, že oni často nevědí, čeho si mají při poslechu všimat, a současně k tomu přistupují docela pasivně. V lepším případě očekávají mocný epický zážitek, jenž je strhne a v duchu romantické tradice s nimi zacloumá, i kdyby to oni sami nechtěli, v horším případě mají dojem, že za nimi hudba prostě přijde, postaví se, ukloní a začne je bavit. Jean-Luc Godard se v nějakém rozhovoru zeptal svých diváků: Co jste udělali pro to, aby se vám moje filmy líbily? On byl provokatér a já to teď neříkám proto, abych se a priori opíral o analogie mezi hudbou a filmem. Godard se ale prostě zeptal velmi hezky, protože je to v principu výzva k aktivitě při recepci uměleckého díla, ať už jde o hudbu nebo film. A o tom právě mluvím: o práci posluchače. Je to činnost, jež

si obvykle nárokuje poučení, i když ne nutně, ale hlavně tam musí být nějaká analytická, pozorovací dispozice a schopnost zažívat její realizaci určité slasti a uspokojení, které se pak stanou motivací k poslechu. Konkrétně to z mého pohledu znamená jednoduchou věc: všimat si, co se uvnitř skladby děje. Pochopitelně ale musí být prostor uvnitř skladby posluchačem nejdřív vůbec objeven. Teprve pak je možné do něj vstoupit a začít sledovat, co tam stojí proti sobě a co za sebou a že se to celé nějak vztahuje vůči sobě navzájem a mění v čase. To mám na mysli, když říkám: Poslouchejte hudbu, ty zvuky proměny.“

Tak přibližně zněl nedávný monolog mého kolegy a já ho tady nyní zmiňuji kvůli závěrečné poznámce o „zvucích proměny“. Stručně řečeno, on tím myslel zvuky proměňujících se strukturních vztahů uvnitř skladby, byť ve skutečnosti žádný vnitřní svět skladby neexistuje. Je to jen metafora, jejímž cílem je ukázat na nutnost neulpívat při poslechu na povrchu a soustředit se na veškeré procesy, jimiž je hudební efekt tvořen, nikoli tedy jen na efekt samotný. Takový přístup k hudbě má v sobě pochopitelně silnější moment racionalizace než přístup, jenž vychází z primárně citové angažovanosti posluchače. Je typický pro reflexi hudební moderny i modernu samotnou a zejména pak pro vývojovou linii

tzv. nové hudby. Oporu by pro něj ale bylo možné najít i v různých typech formálně zaměřené estetiky 18. a 19. století, v rigorózních barokních i pozdně renesančních kompozicích stejně jako v myšlení starověkých autorit, například u Pythagora.

Když kolega o proměnách strukturních vztahů mluví, často pracuje s imaginací založenou na základních principech animace. Z jeho strany je to v podstatě poskytování asistence studentům při jejich sestupování do zmíněného pomyslného vnitřního prostoru kompozice, jenž je krajínou zcela abstraktní, a proto může být těžko uchopitelný. Jako pomoc tedy nabízí vizualizování struktury skladby jakožto relativně komplikované sítě, tvořené jednotlivými uzlovými body. Ty jsou vůči sobě v nějakém silovém postavení, díky němuž drží síť pohromadě. V principu jde o působení odstředivých a dostředivých sil, jejichž proměny tvoří časovou posloupnost a síť tak animují. Ta se následkem toho různě vlní, napíná a stahuje, tuhne a uvolňuje se nebo setrvává v klidovém stavu. Jsou v ní patrné různé pravidelné nebo zcela aperiodické děje, jako by někdo kreslil rozfázované pohyby jednoduchého mechanismu na čtverečkováný papír. Mechanismy se tak pohybují zleva doprava jako při čtení partitury, případně mají trojrozměrnou podobu a defilují

před posluchačem, to už záleží na míře zpracování představy. V každém případě zůstává zachována základní logika uspořádání prostoru: pohyby po vertikální ose primárně souvisejí s relativní či absolutní výškou tónu, zatímco pohyby po horizontále představují časové posloupnosti. Třetí osa pak může sloužit k vynášení hodnot účinnosti, ať už jde o účinnost nějak parametrizované kinetické energie souzvuků nebo něčeho jiného – to je výzva pro analytika, jímž se posluchač stane a který bude skladbu v těchto souvislostech poslouchat a vnímat.

Po získání orientace v abstraktním světě je ovšem vhodné nakonec takovou vizualizaci struktury opustit a soustředit se jen na auditivní vjemy, na různé zvukové události, jež skladatel zasadil do různých vztahů a vazeb a vytvořil tak pokud možno přesvědčivou jednotu. Běžné jsou takové vztahy podstatnější než tóny, které v nich spočívají. Tomu odpovídá i zaměření používaných kompozičních metod a s jistou mírou nadsázky by se dalo říct, že to, co slyšíme, jsou vztahy, a ne účastníci, kteří do nich vstupují. Účastníci takový vztah pouze reprezentují a ten je pak díky nim slyšet. Kolega je sice trochu poeta, ale má pravdu – lze na to nahlížet jako na „zvuky proměny“.

Autor je muzikolog a občas komponuje.

Práce má mnoho podob

O vztahu architektů a stavebních dělníků, rozdílech mezi evropským Severem a Jihem nebo prorůstání osobního a pracovního života jsme hovořili s historičkou architektury Marisou Cortright, která loni vydala knihu o práci a možnostech sebeorganizace architektů.

ELIŠKA POMYJOVÁ

Klíčovým pojmem vaší knihy „Can This Be? Surely This Cannot Be?“ jsou „pracující v architektuře“. Odkud tento termín pochází? Myslím, že jsem na něj narazila na twitteru v roce 2019. Tehdy jsem psala článek o různých typech pracovních pozic v architektuře – architekti se totiž z mnoha důvodů nepovažují za součást pracující třídy. Narazila jsem na iniciativu Workers' Inquiry: Architecture ze Spojeného království, která se dotazovala pracovníků v architektuře na jejich pracovní podmínky. Následně se stala základnou pro odborovou organizaci United Voices of the World – Section of Architectural Workers. Pojem „pracující v architektuře“ jsem asi poprvé slyšela od nich, nejsem si ale jistá, že ho použili jako první. Je možné, že se užíval mnohem dříve a já o tom jen nevím.

Do tohoto pojmu zahrnujete jak architektky, tak představitele dalších profesí, kteří se podílejí na různých fázích architektonických projektů – od přípravy po konečnou realizaci. Obvykle se tyto fáze a profese oddělují, co vás vedlo k jejich propojení? Můžeme tak podle mě lépe popsat realitu architektonických firem, ale nejen jich. Týká se to celého spektra činností. Mezi architektonickou pracovní silou můžeme řadit i pracovníky v samosprávách, muzeích a dalších kulturních institucích. Nechtěla jsem vyzdvihnout jen jeden typ pracovního prostředí.

Práce může mít mnoho podob. To je můj hlavní závěr.

Jak jste se k tématu dostala a proč je pro vás tak důležité?

Nevím, jestli se tímto tématem doopravdy zabývám, anebo ho „jen“ žiji. Když jsem pracovala v architektonické firmě v Holandsku, všimla jsem si rozdílného přístupu k architektům a ostatním profesím. Připadalo mi, že nejsem respektována stejnou měrou jako kolegové architekti. Zaujal mě i dvojí metr uplatňovaný na lidi různého původu. Vedlo mě to k úvahám nad souvislostmi toho, co zažívám a jakou roli v té zkušenosti hraje to, odkud jsme a kde se nacházíme. Byla jsem imigrantka a přemýšlela jsem nad tím, jak je náš život podřízen práci, díky níž máme všechna privilegia. Asi jsem se tou dobou už pohybovala v levicových kruzích, četla jsem Saru Ahmed, kterou v knize často cituji, a přemýšlela třeba nad tím, jakou máme v práci možnost na něco si stěžovat či něco odmítnout. Mou prací bylo psát jménem firmy, takže jsem uvažovala, jaký hlas jí ve společnosti náleží. Jak se vztahuje k budoucnosti? To mě přivedlo k významu jazyka. Myslím, že lidé působící v architektonických oborech nemají velké povědomí o tom, jak jazyk funguje. Částečně proto, že se jedná dominantně o vizuální obor. Obrazy jsou všechno. Proto platíme tisíce a tisíce za rendery, a ne za slovní popis. To všechno mi poletovalo hlavou a pak přišel rok 2020. George Floyd byl zabit policií, objevilo se globální hnutí Black Lives Matter a všichni se snažili ujasnit si, jaký má v kontextu pandemie smysl to, co vlastně dělají, a jestli teď není vhodná chvíle jednat.

V knize citujete Zahu Hadid, která v souvislosti s letošním mistrovstvím světa ve fotbale v Kataru prohlásila, že za to, co se stane na staveništi, nenese zodpovědnost. Naznačujete tím, že jako pracující v architektuře máme cítit zodpovědnost i za tu část procesu, které se přímo neúčastníme? Víceméně ano. Se snahou oddělit odborné pracovníky, někdy označované jako bílé límečky, a dělníky se setkáváme celkem běžně, přitom takto separované tyto skupiny nebyly vždy. Znovu je propojit by mělo být naším hlavním cílem. Chvíle, kdy bychom mohli říct: „Spojme se a vytvořme jeden velký svaz!“, ale ještě nenadešla, protože na to podle mého názoru nejsou pracující v architektuře zatím připraveni. Stavební dělníci dělají mnohem nebezpečnější práci a jsou hůře ohodnoceni, proto měli potřebu organizovat se dříve než ostatní profese. Musíme je ale přesvědčit, že se jich problémy ostatních pracovníků v architektuře také týkají. Domnívám se, že nepovažují svoji práci zrovna za nejdůležitější na světě a že asi necítí vděčnost za to, že mohou stavět nějaký mrakodrap. Nevím, možná kdyby se podíleli třeba na projektu veřejného bydlení, byli by entuziastičtější... Je tedy nutné zaměřit pozornost i na to, co se staví a pro koho. Cílem našeho snažení by nemělo být pouhé zlepšení pracovních podmínek, to samo o sobě nestačí, pokud se i nadále budou stavět mizerné budovy.

Věnujete se také ženské otázce – ženy ve vaší knize hovoří o tom, jak těžké je pro ně „vstoupit do pánského klubu“. Může být organizování pracovníků v něčem přínosné speciálně pro ženy? Používání termínů, jako je inkluze a diverzita, mě v případě marginalizovaných skupin trochu znepokojuje. Je třeba volit správné výrazy, zejména v případě slov jako rozmanitost, inkluze, rozdílnost, které se zdají být pozitivní, ale v různých kontextech znamenají různé věci. Když mluvíme o zapojení žen, je důležité,

kdo je zapojuje. Muži, nebo ženy? Mám obavy z toho, že se tato témata příliš oddělují od samotného organizování pracovníků. Přístup, kdy si řekneme: „Založíme odborovou organizaci, která bude mít i feministickou složku“, nepovažuji za šťastný. Často to znamená si jen odškrtnout, že se věnujeme i ženám nebo příslušníkům jiného etnika. Inkluze vychází z předpokladu, že existuje nějaké „my“ a „oni“. Oni jsou tam a my tady. To oni musí přijít za námi, což posiluje myšlenku, že marginalizovaní lidé by se měli přizpůsobit institucím, které je marginalizují. Jsem přesvědčená, že organizování pracovníků musí být už v základu feministické a antirasistické.

Existuje nějaká organizace spojující pracovníky v architektuře, která funguje dlouhodobě a kterou považujete za příklad dobré praxe?

Nic, o čem bych věděla. V New Yorku proběhl nedávno pokus v jedné firmě, který nakonec nevyšel. Vím i o podobných snahách z roku 2019 ve Velké Británii nebo o organizaci založené v roce 2008 v reakci na celosvětovou finanční krizi. Ale nic dlouhodobě fungujícího, z čeho by se pro mě dala čerpat inspirace. Situace se v tomto ohledu zhoršila ve druhé polovině 20. století a v současnosti pracovníci v architektuře globálně čelí takové míře precarizace, že to podle mého čím dál častěji vede k pokusům o sebeorganizaci a snaze zakládat odborové organizace.

Ve svých esejích dělíte Evropu na severní a jižní. V čem se podle vás tyto dvě části liší?

V severní části Evropy je pracovní trh v oboru architektury pestřejší. Mohu popsat situaci v Nizozemí, se kterou mám přímou zkušenost. Existuje tam dlouhá historie státní podpory architektury a jejího exportu, snaha, aby Nizozemí hrálo roli kreativní síly Evropy. Díky relativní prosperitě zde mají architektonické firmy dost prostředků na to, aby mohly lidi zaměstnávat. Běžně zaměstnávají nejen tvůrce projektu, ale třeba také pracovníky, kteří vytvářejí PR strategie a komunikační a marketingové materiály. Nestává se tak, že by pro ně mladí architekti fakticky pracovali jako zaměstnanci, ale technicky byli na volné noze. Podobně to do jisté míry funguje v Německu nebo v Belgii, kde ale na rozdíl od Nizozemí nepůsobí velké mezinárodní společnosti. V jižní Evropě je trh úplně jiný. Pracovní pozice jsou méně rozmanité a je jich mnohem méně. Pracovní podmínky stejně jako pracovní právo se liší.

A co Sever a Jih spojuje?

Myslím, že pojitkem, o kterém se také snažím psát ve své knize, je společný pracovní trh jako příležitost i jako nesnáz. Opět uvedu příklad z Nizozemí. Ve velkých společnostech tu pracuje mnoho lidí z jižní Evropy. Pro ně je to skvělá příležitost, protože zde mohou najít lépe placenou práci než v jejich rodných zemích. Pro firmy ze Severu je volný pohyb pracovníků také výborný, protože benefitují z většího pracovního trhu. Ve mně to ale vzbuzuje obavy, protože velké množství a dostupnost pracovních sil zejména z jižní Evropy znamená, že se vždy najde někdo, kdo bude v Amsterdamu pracovat za třicet tisíc eur, což ale na místní poměry rozhodně není skvělý plat. Volný pohyb pracujících snižuje v zemích, jako je Nizozemsko, potenciál na vytvoření pracovních a odborových organizací právě proto, že vždy bude někdo ochotný pracovat za nižší mzdu. Nemyslím si ovšem, že by byl otevřený pracovní trh v Evropské unii mínám jako problém. Byl takto schválen nastaven – aby bylo pro podniky jednodušší najímat lidi. To je jeho účel. Evropanům se tím říká: „Můžete si se svým životem dělat,

1-6-2022
Divadlo Archa

BOY
HARSHER

+ SUPPORT: HIDE

vstupenky na goout.cz

S Marisou Cortright o pracovních podmínkách v architektuře



Marisa Cortright. Foto z osobního archivu

„kokolí chcete, máte veškerou svobodu.“ Ukazuje se ale, že praktické dopady jsou odlišné. Ve své knize ovšem píšou také o Bělorusce, která bojovala s tím, že nemohla snadno zůstat a pracovat v Evropské unii. Kolik problémů to pro ni znamenalo a jak záviděla svým evropským kolegům, že mohli pracovat kdekoli... Nepoužívám to ale jako argument pro přijetí Běloruska do Evropské unie. Tím, že do klubu přijmete dalšího člena, problém nezmizí.

Zmiňujete, že prostředí architektury je do jisté míry návykové. Jakou roli v tom hraje právě nastavení pracovních podmínek? Je to určitou kulturou, která drží lidi na pracovišti déle. Neznamená to jen, že pracuji delší dobu, ale že velká část mého života je spojená s prací. Ta není pouhým místem, kde si ráno v devět a odpoledne v pět odpíchnu a pak jdu domů „žít“. Práce je můj život. Nevím, zda je to běžné všude, ale zdá se mi, že mnoho architektů žije s jinými architekty. Sociální život je pak ještě více spjat s pracovním prostředím, které se pak v jistém slova smyslu stane středobodem života, z čehož dle mého názoru těží jen zaměstnavatel. Podobně to funguje i v některých jiných oborech, ale pro architekturu je to velmi příznačné.

V Česku architekti potřebují tři roky k získání autorizace České komory architektů (ČKA). Během těchto tří let nejsou v hledáčku vysokých škol ani komory. ČKA s mladými architekty sice jedná, ale pouze s těmi, kteří projevili zájem do ní vstoupit. Dle průzkumu pracovních podmínek mladých architektů jde jen o část absolventů a je velmi těžké říct, proč a kam mizí ti ostatní. Zmínil se někdo z vašich respondentů o něčem takovém? Podobnou věc jsem slyšela od prezidentky jedné architektonické odborové organizace ve Španělsku. Tamní komora vydala několik dotazníků, které ale rozeslala jen stávajícím členům. Podle těchto dotazníků vycházely platy architektů mnohem vyšší a nezaměstnanost nižší, než jaké ve skutečnosti byly. Je to stejný příběh – odpovědní lidé mluví jen k těm, kteří jsou jim nejbližší. Jestli existuje

něco, co spojuje pracovníky v architektuře napříč Evropou, může to být fakt, že úřední orgány, které mají zastupovat jejich zájmy, to možná tak úplně nedělají. Často fungují tak, aby reprezentovali lidi s největší mocí v oboru. Měli bychom proto být opatrní, sledovat, co pro nás dělají, a ptát se, jak fungují.

Ve svých textech reflektujete i pandemií covidu-19. Rok 2022 také nezačal nejlépe. Vnímáte nové vlivy v souvislosti s organizováním pracujících v architektuře?

Léta 2020 až 2022 nebyla poznamenána jen pandemií nebo hnutím Black Lives Matter. Relevantní je každá událost, o které si minimálně část pracujících v architektuře řekne: „Na tohle bych možná měl/a reagovat.“ Samozřejmě nejaktuálnějším tématem je Ukrajina. V určitém slova smyslu je to směšná otázka, ale lidé se sami sebe ptají, co by měli dělat. Loni, když bylo násilí izraelských ozbrojených sil vůči Palestincům neobvykle silné, se zase lidé zamýšleli, co mohou udělat pro Palestinu. Jak mohou architekti na tento problém reagovat? Obecně platí, že snaha řešit to, co se kolem nás děje, je pozitivní. Ale nemyslím si, že přístup „postavme něco nového“ nebo „podívejme se na to optikou architektury“ je vždy správný. Každopádně se setkávám čím dál víc s mladými pracujícími v architektuře, kteří si uvědomují, že by si na to či ono měli udělat názor, v tématu se dozvědělat nebo porozumět tomu, jak architektonická produkce a obecně architektura souvisí s daným problémem. Nevím, zda sledujete instagramový účet Dank Lloyd Wright, zveřejňující architektonické memy. Objevily se tu třeba příspěvky o ruských miliardářích a jejich bytech v New Yorku. Bydlení jako komodita je jeden z mnoha současných problémů. Je třeba mluvit o tom, že architektura je něco, do čeho lidé ukládají své bohatství, a zamýšlet se, co znamená mít ruského nebo amerického klienta. Umožňuje to reflektovat architektonickou profesi v širších souvislostech.

Ale nezáleží kromě toho, odkud klient pochází, i na tom, co dělá a odkud čerpá finanční prostředky?

Ano, souhlasím. Nechtěla jsem zdůrazňovat národnost klientů jako něco, na co se máme soustředit. Skoro každý projekt obsahuje určitou míru kompromisu. Není žádná dobrá firma, žádný svatý grál, typ projektu, který by byl bezproblémový. A to je jeden z hlavních důvodů, proč se organizujeme. Každé pracovní prostředí je kompromisem. Každá země je kompromisem. Jedná se o systémový problém. A teď se vracíme k tomu, proč nelze mít pouze feministický nebo antisistický přístup k sebeorganizování. Nakonec je všechno propojené.

Značný prostor ve své knize věnujete také kolonialismu jako systému, který vyhovoval evropským zemím – z kolonie získaly levné zdroje, opačným směrem mířily drahé produkty. V čem je pro vás evropský kolonialismus z hlediska architektury podstatný? Snažila jsem se reflektovat, co Evropská unie a idea Evropy znamenaly v různých epochách. Je to pro mě nová věc, kterou se snažím jakožto čerstvá evropská občanka pochopit. Chtěla bych upozornit na otevřenost, neukončenost tohoto procesu. S koncem studené války nenastal konec dějin. V obecném povědomí ale platí, že tomu tak je a že v Evropě je všechno skvělé. Cílem všech evropských zemí, zejména těch v jihovýchodní Evropě, kde teď žiji, je dostat se do Evropské unie. Až se tak stane, bude všechno konečně v pořádku. Ale ono to tak nebude. Ať už mají lidé evropský původ nebo ne, každý má určitou roli v systému. Buď z něj benefitujeme – když jsme uvnitř, nebo nás utlačuje – když jsme venku. Nevnímat, že stále dochází k rozdílným přístupům na základě toho, do které z těchto skupin patříte, je dle mého názoru chyba. Většina problémů, o kterých se bavíme, se netýká výhradně architektury, ale obecně globálního kapitalismu. Struktury násilí, které Evropa zavedla ve většině světa, jsou stále přítomné, jen mění svoji podobu. Když se tváříme, že s tím architektura nesouvisí, vnímám to jako naši prohru. Brání nám to do hloubky analyzovat mocenské struktury.

„Vzdorovitý architekt taktiky ve studené válce a Iráku“, „hlavní architekt

balkánské války“, „architekt špinavé války“ – na základě těchto spojení si kladete otázku, s čím bývá slovo architekt spojováno a jaké to může mít důsledky. Narazila jste na použití slova architekt i v jiném než válečném kontextu? Slovo architekt se třeba v médiích běžně používá jako označení pro někoho, kdo něco plánuje. Všimám si toho každý den. Zajímá mě, jak to ovlivňuje vnímání lidí, když slovo architekt slyší ve spojení s jmény jako Slobodan Milošević, Donald Rumsfeld nebo Ratko Mladíć. Přijde mi problematičtější, že lidé mimo obor na slovo architekt tak často narážejí ve spojení s někým, kdo má se světem nějaké hrozné plány.

Jaký ohlas zatím vaše kniha vyvolala? Přála bych si, aby byl větší. Stále nachází cestu do světa. Pro architektky může být těžké skousnout, o čem píšou. Museli by zapomenout, co se naučili na školách. Jedna kniha ale nezmění naučený způsob myšlení. Doufám, že může sloužit aspoň k zamyšlení.

Udělala byste dnes při jejím psaní něco jinak?

Pravděpodobně bych se nesnažila říct tolik věcí najednou. To je mimochodem zpětná vazba z rozhovorů: „Nezkoušej říkat moc věcí.“ A já se toho rozhodně pokusila říct hodně. Za to se omlouvám. Přemýšlela jsem, jestli by pro mě kniha měla hlavu a patu, kdybych nebyla její autorka, ale jen ji četla. Je toho v ní příliš, ale zároveň pro mě bylo nutné, abych téma pracujících v architektuře uvedla do širšího kontextu. Tak jako mi přišlo důležité, že nejsem architektka, hrálo svou roli i to, že nejsem původem Evropanka. Někdy je potřeba nahlédnout věci zvenku, aby člověk mohl určité téma reflektovat.

Máte pro pracující v architektuře nějakou radu, co dělat, aby přispěli k pozitivním změnám v oboru? Necítím se být kompetentní někomu radit, co má dělat. Co funguje mně a co mě dovedlo tam, kde jsem, je komunikace se spolupracovníky a kolegy. Sebeorganizace může mít mnoho různých forem. Každá z nich ale začíná tím, že spolu lidé mluví i mimo zasedací místnosti. Základem mé knihy jsou rozhovory s lidmi z celé Evropy. Dialog musí být výchozím bodem a pak uvidíte, kterým směrem se vydáte. Není žádný jeden vzorec nebo návod, každý z nás si na něj musí přijít sám. To považuji za smutnou, ale vzrušující součást procesu změny.

Marisa Cortright (nar. 1991) vystudovala historii architektury a urbanismu, pracovala na nejrůznějších pozicích v architektonických a stavebních firmách v New Yorku a Amsterdamu. Věnuje se nezávislé publicistice a v současnosti působí na univerzitě v Zářebu. Je autorkou knihy „Can This Be? Surely This Cannot Be?“ Architectural Workers Organizing in Europe („Je tohle možné? Opravdu tohle možné není?“ Jak se v Evropě organizují pracující v architektuře, VI PER 2021).





Ivars Gravlejs: Enfant terrible aka Sunny Bumbulītis, 2021. Foto Hanna Samoson

Mezi barbarstvím a literaturou

Nečekaný nález Célinových nevydaných rukopisů znovu rozproudil debaty o vině a odpovědnosti spisovatele, který za druhé světové války kolaboroval s nacistickou okupační mocí. Nakolik je možné oddělit literární dílo a občanské postoje? A budou jednou znovu vydány i autorovy antisemitské pamflety?

LADISLAVA CHATEAU

V posledních letech lze pozorovat výraznou snahu upravovat si historii na politickou objednávku, *à la mode*, podle toho, co se právě nosí. Ani umělecký svět tomu neblahému jevu neunikl, zvláště ne svět literární. Nedlouho po nedávném znovuzobjevení Célinových nevydaných rukopisů tady opět máme *cas Céline*, případ literární, morální i politický. Opět Céline, který svým příklonem k fašismu a antisemitismu zle poškodil své skvělé spisovatelské renomé, jež si získal románem s autobiografickými prvky *Cesta do hlubin noci* (1932, česky 1933; nový překlad pod názvem *Cesta na konec noci*, 2018). Román autorovi vynesl Renaudotovu cenu, avšak nejprestižnější francouzské literární ocenění, Goncourtova cena, ho minulo – a Céline se s tím nikdy nesmířil.

Louis-Ferdinand Destouches (1894–1961), řečený Céline, dodnes rozděluje znalce literatury i čtenáře. A nejen ve Francii. Nalevo i napravo ho jedni považují za „velkého muže“, jiní za *collabo*. Zvláště v padesátých letech, poté, co se Céline celkem šikovně dostal z „maléru“ a mohl se vrátit do vlasti, rozdělila se francouzská společnost zvláště ostře. Začátkem roku 1951 byla v Paříži založena Společnost Célinových přátel, později začal vycházet měsíčník *Le Bulletin célinien*. Militantní obdivovatelé vyznávají célinovský kult: považují autora za „vizionáře“, jindy zase za „zbloudilého v mlze“, ale unisono tvrdí, že byl „obětí své doby“. Céline je tak stále předmětem sporů a protichůdných interpretací. Argumenty v jeho prospěch jsou často uměle konstruované nebo Célinův život přikrašlují. Jen připomínám, že Céline ve Francii nikdy nebyl zbaven své viny, jak v roce 2019 zaznělo v České televizi při udělování Stání ceny za překlad, kterou získala překladatelka jeho díla Anna Kareninová. Když v roce 1951 dosáhl Célinův advokát pro svého klienta pouze amnestie, uspěl u vojenského soudu jen díky tvrzení, že po zranění, které Céline utrpěl v první světové válce, není duševně zdrav, a proto za svoji fanatickou antisemitskou „tvorbu“ nemůže nést plnou odpovědnost. Pařížský soudní dvůr původně Célina odsoudil dne 21. února 1950 v jeho nepřítomnosti k jednomu roku odnětí svobody, k pokutě ve výši padesáti tisíc franků, k propadnutí poloviny majetku a ke ztrátě občanských práv z důvodu závažné kolaborace. V té době byl Céline ještě v Dánsku, kde byl 17. prosince 1945 zatčen spolu se svou manželkou. Ta byla po deseti dnech propuštěna, kdežto Céline vyšel z věznice až 24. června 1947 pod podmínkou, že Dánsko bez povolení neopustí. Francouzský stát se neúspěšně obracel na dánskou stranu se žádostí o jeho vydání. Není vyloučeno, že i jeho ctitelé přispěli k tomu, aby jejich *chéri* nemusel rychle domů.

Bylo rozhodnuto, bylo pozdě

Že Céline není ani zdaleka ve své vlasti považován za nevinného, potvrzuje i skutečnost, že Francie si každoročně připomíná jubilea svých významných osobností, avšak v roce 2011, kdy uplynulo půl století od jeho smrti, Vrchní výbor paměti národa rozhodl, že Célinovi žádná oficiální pocta projevena nebude. K tomuto rozhodnutí přispěl i Serge Klarsfeld, stojící v čele Asociace synů a dcer Židů deportovaných z Francie, a podpořil jej i Frédéric Mitterrand, tehdejší ministr kultury. Skutečnost, že Céline vychází v prestižní edici *La Pléiade*, na tom nic nemění.

V roce 2021 vysílala televize France TV dokumentární film *Elise Le Bivic a Paula Sanfourche Céline: les derniers secrets* (Céline a jeho poslední tajemství) o objevu jeho ztracených rukopisů, většinou z meziválečného období (ztratily se krátce před osvobozením Paříže, kdy Céline narychlo opouštěl město). Nález provázejí soudní tahanice mezi dědicem Célinovy literární pozůstalosti Françoisem Gibaultem a divadelním kritikem Jeanem-Pierrem

Thibaudatem, který sice nebyl původním nálezcem, ale měl rukopisy dlouho u sebe a nepřál si, aby se dostaly do rukou Célinovy manželky, vdovy Lucetty Almansorové. Nečekaný nález obsahuje nedokončené rukopisy, poznámky a nikdy nevydané dílo *La Volonté du roi Krogold* (Vůle krále Krogolda), jež má ještě letos vyjít v nakladatelství Gallimard. Znalkyně Célinova života a díla Anna Simoninová ve snímku hovořila i o tom, že francouzské soudy v poválečných procesech s kolaboranty považovaly účast v první světové válce za polehčující okolnost, ačkoli zákon nic takového nepředepisoval. Později se Célinovi zastánci postarali i o to, aby soudní spis ve věci udělení amnestie byl porotě předložen pod jménem Destouches, bylo totiž snadnější amnestovat Destouchese než Célina. Dvacátého dubna 1951 byl „Destouches, voják, který v první světové válce utrpěl vážné zranění, amnestován“. Ve Francii to vyvolalo velký skandál. Stížnost kasačního soudu už nic nezmožila. V jednání o udělení amnestie se mimochodem žádný ze soudců nezmínil, že jde o spisovatele Célina... Záměrně? Z neznalosti? To už se nikdy nedozvíme...

Triadvacátého července téhož roku se Céline s Lucettou, se psy i kocourem Bébertem vrátil do Francie. V Řijnu se všichni usadili v Meudonu poblíž Paříže, kde Céline žil až do své smrti 1. července 1961. V červenci 1951 Céline také hned podepsal smlouvu s Gallimardem na reedici svých děl, zároveň zakázal vydávání svých pamfletů, nepochybně nechtěl skončit s kulkou v hlavě, jako se to přihodilo v roce 1945 jeho nakladateli Denoělovi. Že Céline sám zakázal vydávání svých štvavých spisků, vytahují *célinophiles* při každé příležitosti, ale reedice z povahy věci ani nepřicházely v úvahu. V listopadu téhož roku Gallimard oznámil, že připravuje k vydání prózy *Casse-pipe* (Jatka, 1944), *Smrt na úvěr* (1936, česky 1936) a *Klaun's Band* (1944; česky 2001). Krátce nato vyšla u téhož nakladatele i další Célinova díla, z nichž nejvýraznější byla krátká literární parodie s názvem *Entretiens avec le professeur Y* (Hovory s profesorem Y, 1955). Céline na indexu věru dlouho nepobyl, jiní za menší „bryndu“ zaplatili mnohem hůř.

Snaha Célinových ctitelů vylepšit svůj idol souvisí patrně s ostudnou skutečností, že francouzská intelektuální elita za okupace v nemalém počtu pěstovala *collaboration de plume*, literární kolaboraci. V Česku ještě k tomu mnozí z jeho obdivovatelů vysoce cení to, že Céline byl protikomunistický, viz například jeho *Mea culpa* (1936). Jedno je jisté, Céline sice přišel s novým, objevným literárním stylem, ale ani to nemůže přebít jeho občanskou podlost, antisemitismus a cynismus... Nebo snad ano?

Céline, rasa, Žid

K Célinovu rychlému návratu na knihupecské pulty přispěli v padesátých letech zejména autoři, kteří si říkali „husaři“, hlásil se k nim například Roger Nimier nebo Antoine Blondin. Tuto mladou nastupující generaci literátů spojoval pravicový radikalismus. Všichni vehementně vystupovali na obranu autorů, kteří se za okupace dopustili kolaborace a byli za ni potrestáni. Skupina měla tehdy ve francouzském literárním prostředí značný vliv a byla velice aktivní v médiích. Husaři milovali provokace, a tak se někdy prohlašovali i za „fašisty“, samozřejmě s vědomím, že z toho pro ně – na rozdíl od předchozí generace – žádné důsledky neplynou.

Ve Francii dnes k největším obdivovatelům Célina patří Henri Godard, editor jeho díla pro edici *La Pléiade*, dále François Gibault, autor knihy *Céline. Čas nadějí 1894–1932* (1985, česky 2005), či Frédéric Vitoux, autor jeho biografie *Vie de Céline* (Célinův život, 1987). I známý romanopisec a esejista Philippe Sollers, velký

ctitel Célina, alespoň připouští, že „jeho rasismus je v naprostém nesouladu s jeho literárním géniem“. Při příležitosti mezinárodního sympozia na téma „Céline zavržený i klasický“, konaného v Paříži v roce 2011, připomněl profesor Jean-Pierre Martin, jak Célina vnímaly některé významné osobnosti. Například Pasolini „kouzlu“ jeho tvorby nikdy nepropadl, v roce 1974 vyjádřil znepokojení nad bezvýhradným obdivem k Célinovi, zatímco spisovatel a odbojář Vercors říká: „Publikovaný text je intelektuální čin. Spisovatel je odpovědný za následky takového činu.“ V podobném duchu často hovořil i Václav Havel. Emmanuel Lévinas, který v roce 1935 velice chválil *Cestu do hlubin noci*, později píše o Célinově tvorbě jako o „antihumanistické literatuře“.

V roce 2017 vydalo nakladatelství Fayard obsáhlé dílo s názvem *Céline, la race, le Juif* (Céline, rasa, Žid) Annick Duraffourové a Pierra-Andrého Taguieffa. Oba se dlouhodobě věnují vztahu literatury, politiky a antisemitismu. Hned zkraje knihy zdůrazňují, že spisovatel, kterému je přiznán „génies“, nemívá vždy pravdu, zato mívá často velký vliv. Kniha, jež se zevrubně zabývá Célinem a jeho působením v době okupace, ze strany *célinomanes* sklídila ostrou kritiku. Nouvelle Revue Française označila jejich dílo za nenávisťné. Causeur z dubna 2017 se demagogicky ptá, zda je „nutné spálit *Cestu do hlubin noci* kvůli *Škole mrtvol*“, avšak Le Figaro z března 2018 dílo brání slovy, že autoři „zevrubně popsali vztah autora Cesty do hlubin noci s fašistickou ideologií“. Stojí za to připomenout, že v roce 2031 vyprší zákaz publikování Célinových antisemitských pamfletů a budou pak volně k dispozici. I dnes jsou nicméně snadno k dostání, na internetu se prodávají za vysoké ceny.

Zakladatel revue *Tel Quel* Philippe Sollers v dokumentárním filmu Antoine de Meaux *Le Procès Céline* (2011), vysílaném na TV Arte, se velice příznivě vyjadřuje o Célinově kontroverzním pamfletu *Bagatelles pour un massacre* (Bagately k vraždění, 1938). V roce 1991 Sollers Célina označil za „nevinné ztracené dítě v provinilém světě“. Pro úplnost uvádím, že autor *Bagatel* navrhuje nahradit židovská jména číslem a profesí, například „Filmař 350“. Nepřítel číslo jedna nesmí mít jméno ani tvář. Přesto si většina célinistů stojí na svém a alibisticky tvrdí, že *Bagately* přece nevybízely k tomu, aby se lidé vůči Židům chovali zle. Velice přímočaře k tomu však Céline vybízel ve *Škole mrtvol* (1938, česky 1939), kde píše: „Buď chceme, nebo nechceme se zbavit Židů. Kdo chce úspěch, musí chtít i prostředky, a ne poloprostředky.“ Podobně jako Sollers patří k velkým obdivovatelům Célina i Milan Kundera. Zato Karel Čapek, Jaroslav Seifert i Ferdinand Peroutka vůči Célinovi zaujímali vždy zdrženlivý postoj, aniž by znali jeho pozdější nenávisťnou a štvavou tvorbu – možná, že už po přečtení *Cesty do hlubin noci* tušili, že se autor vydal neblahým směrem. Jaroslav Seifert hned v roce 1933, krátce po vydání *Cesty*, vyjádřil své zděšení „nad otevřeným přiznáním k nejpřízračnějším pudům, špinavé dekoltáži lidského nitra – to je nové, to je zdrcující v tomto díle, či spíše jen kuriózní, za cenu jakéhokoliv vkusu“. I Ferdinand Peroutka, který nepopíral autorův literární talent, v roce 1937 ve svém *Literárním kabinetu hrůzy* napsal: „U Célina není nic jiného než kaluž hnusu a ošklivosti. (...) Céline má temnou ctižádost zošklivit život celému lidskému rodu. Je to pokus o metafyzický zločin.“

Nenávist jako zlatý důl

Céline byl původní profesí lékař, těšil se pověsti „doktora chudých“, což byl ovšem spíše reklamní slogan. Sice působil nějaký čas v chudé pařížské čtvrti Clichy, ale tu rád vyměnil za mnohem lukrativnější předměstí Saint-Germain-en-Laye. Jako s lékařem

Případ Céline opět na scéně

s ním učinil smutnou zkušenost básník František Listopad a v roce 2007 ji popsal v rozhovoru pro Lidové noviny. Na otázku, jaké bylo jeho setkání s Célinem, odpověděl: „Byl to šílenec... Tehdy to byla úplná náhoda, byl to totiž můj pařížský soused. Narodila se nám dvojčata a v noci se jim náhle zdravotně velmi přitížilo, tak jsem běžel za Célinem, který byl přece lékař. Ale odmítl se mnou jít, řekl, že tam nemůže nechat svého psa samotného...“

Kniha *Céline, rasa, Žid* zcela vyvrací tvrzení, že se Céline nikdy nepropůjčil k udavačství. Naopak. A dokonce veřejně. Když v roce 1941 vyšel další jeho pamflet *Les Beaux draps* (Z ostudy kabát) a Robert Desnos jej podrobil v týdeníku Aujourd'hui kritice, v níž autorovi vyčetl dětinskost a nudu, Céline v témže listu reagoval slovy: „A pročpak pan Desnos neuveřejňuje na konci svých článků také svoji fotku z profilu?“ Autoři připomínají, že Desnos sice nebyl Žid, ale to na skutečnosti nic nemění, jde o podlé udání, nemluvě o tom, že v roce 1941 už perzekuce Židů běžela na plné obrátky. Robert Desnos přišel o místo v redakci Aujourd'hui, nadále směl vykonávat už jen podřadnější práci a byl považován za „požidovštělého“. V únoru 1944 byl zatčen a deportován, prošel několika koncentračními tábory a zemřel v Terezíně krátce po osvobození na tyfus. Céline také napadl svého kolegu, lékaře haitského původu Josepha Hogartha: jednou se o něm vyjadřuje jako o „černém cizinci“, jindy jako o „cizím židovském doktorovi bez státní příslušnosti“. I Hogarth přišel o své místo. Ta epizoda názorně ukazuje, čeho byl Céline schopen. Za Žida ostatně považoval i papeže, každého, kdo mu stál v cestě, kdo mu neseděl. Připomínám jen, že zákony a předpisy z let 1940 a 1941 zakazovaly lékařům židovského původu vykonávat praxi, všichni Židé byli vyloučeni z veřejného života.

Další chmurnou ilustrací Célinova charakteru je případ Sampaix. Komunist a novinář Lucien Sampaix v červenci 1939, rok před okupací Francie, publikoval v deníku L'Humanité text *Méthode Goebbels!* (Goebbelsovská metoda), v němž kritizuje Célina za jeho brutální antisemitské projevy. Céline proti němu obratem neurvale vyrazil v příspěvku *Un noir complot* (Černý komplot), který vyšel v profašistickém *Je suis partout*. A hned v prvním roce okupace

jej veřejně tituluje „žid Sampaix“. Sampaix je zatčen gestapem, 15. prosince 1941 končí jeho život na popravišti v Caen. Céline však neváhá a ještě v září 1942 v antisemitském týdeníku Au Piloni neomaleně píše, že „Sampaix musel špatně skončit, protože i židárna má své meze“. Tragická smrt levicového odbojáře ho rozhodně nedojímala. Téhož roku, kdy vražedná mašinérie běžela na plné obrátky, dává souhlas s reedicí své *Školy mrtvol*, na odbyt šly i ostatní jeho pamflety, *Bagately k vraždění* v nákladu dvě stě tisíc byly rozebrány. Nakladatel Denoël mohl být spokojen, Céline byl zlatý důl. Spisovatel se také vehementně domáhal, aby jeho pamflety byly vystaveny i na ostudné výstavě, která v Paříži v Palais Berlitz probíhala v době od září 1941 do ledna 1942 pod názvem Žid a Francie... Tam teprve šel Céline na odbyt! To vše v době největších protizidovských perzekucí, kdy *solution finale* už běží na plné obrátky...

Ze zámku pod zámek

Céline stále vyvolává čtenářskou pozornost, nepochybně přišel s objevným stylem, schopností surově i otevřeně ztvárnit člověka v těžkých životních situacích, člověka „na dně“, pokud ovšem neměl židovský původ – v tomto punktu mělo Célinovo lidství povážlivou trhlinu. Céline je však zajímavý v tom, jak dokázal britkou formulací výstižně odhalit falešnou morálku mocných tehdejšího světa; sám pocházel z chudších poměrů, z prostředí *petit bourgeois*, a byl přesvědčen, že Židé ničí malé obchodníky a jsou příčinou všeho neštěstí. Byl dítětem Dreyfusovy aféry a jeho rodiče rozhodně nepatřili k zastáncům nevinně odsouzeného kapitána. Céline však nebyl obětí své doby ani výchovy, byl především obětí své bezcitnosti a arogance.

Byl však obdařen literárním talentem a smyslem pro rytmus. Svým způsobem psaní, svými třemi tečkami dokázal obratně rozbíjet syntax literární francouzštiny, rád přehlížel i gramatická pravidla, jeho věty často působí chaoticky, jednou jako vzteklé výkřiky, jindy jako výsměch, ironie i groteska. V knize s autobiografickými prvky *Od zámku k zámku* (D'un château l'autre, 1974; česky 1996) sugestivně (nikoli věrně!) popisuje svoji odyseu, kdy se uchýlil pod ochranu wehrmachtu;

nejprve se vydal do Baden-Badenu, pak do Berlína, na podzim dorazil do Sigmaringu a těsně před příchodem Spojenců uprchl do Dánska. Tam ho čekal zatykač, vystavený 19. dubna 1945. V celém *Zámku* užívá výhradně slovní hříčku „Siegmaringen“ (podle Sieg Heil), znělo mu to asi libozvučněji. Céline se později rád hájil výrokem, že „styl je hlavní, myšlenky nic neznamenají“. Manželka Lucette s ním věrně souzněla, tvrdila, že „člověka nelze soudit podle slov, která napíše“.

Autoři knihy *Céline, rasa, Žid* jmenují i pařížské instituce, kde býval Céline častým hostem: byl to nejen Německý institut, s jehož ředitelem ho spojovalo blízké přátelství, ale pilně navštěvoval i Institut pro židovské otázky; na známé fotografii z 11. května 1941 je vidět, jak se s Lucettou při inauguračním večíрку dobře baví. Stejně pilně docházel i na gesta po avenue Foch, kde ho přátelsky přijímal Helmut Knochen, šéf Německé bezpečnostní služby. Knochen organizoval deportace Židů a Céline byl považován za jeho agenta. Dále spoluautoři uvádějí i Hanse Grimma, šéfa gestapa v Rennes, který rád chodíval v civilu a udával každého, kdo nebyl pro německé vítězství. Durauffourová a Taguieff na základě svého dlouhodobého bádání došli k závěru, že Céline působil jako „informátor pro židovské otázky“. Že měl Céline výborné kontakty s německými okupanty ve vysokých funkcích, o tom není pochyb – Otto Abetz ho pravidelně zval k sobě na německé velvyslanectví v rue de Lille.

Vzkaz od Hitlera

Je nemyslitelné, že by Céline nevěděl o perzekuci Židů. Přinejmenším věděl o koncentráku v Drancy a jeho pobočkách v centru Paříže, Austerlitz, Bassano a Lévitán, žádný Pařížan je nemohl přehlédnout. Také se jistě dozvěděl, že v Drancy na jaře 1944 zemřel básník Max Jacob. Na ulici potkával chodce se žlutou hvězdou a v Paříži i jinde šly protizidovské zátahy v rychlém sledu za sebou. A nepochybně četl tisk, například Le Cri du peuple kolaboranta Jacquesa Doriota. Vydání ze dne 26. února 1942 hned na první stránce přináší vzkaz od Adolfa Hitlera v titulku „Židé budou vyhubeni“.

V jednom z dílů televizního pořadu La grande librairie z roku 2017 hovořila Annick

Durauffourová především o dokumentech uveřejněných v knize, které ilustrují Célinovu kolaboraci, a zdůraznila, že „dosud je nejasné jen to, zda za ni pobíral finanční odměnu“. Autorka také konstatovala, že spíš než za fašistu lze Célina považovat za „biologického antisemitu“, byl však nepochybně pojítkem mezi barbarstvím a literaturou. Sice se nestal členem Doriotovy fašistické Francouzské lidové strany, ale v mnohém s její ideologií zcela souzněl, o čemž svědčí i účast na stranických shromážděních i jiné aktivity.

Durauffourová v pořadu odpovídala i na dotaz, jak je možné, že skutečnosti popsané v knize byly z valné většiny známy už v době procesu se Célinem v padesátých letech. Stejně tak zůstává záhadou, proč je většina vykladačů Célinova života přehlížela a přehlíží. Z této i jiných diskusí a dokumentů jednoznačně plyne, že Céline byl zvláštní případ, byl významným spisovatelem a to ve Francii vždy mělo a má velkou váhu. Na druhou stranu však Robert Brasillach, rovněž velice ceněný autor, za svoji kolaboraci už v únoru 1945 zaplatil na popravišti a rozsudek nad ním byl vlastně i rozsudkem nad *bibliothèque antisémite*, tedy nad literáty, kteří se za okupace přidali ke kolaboraci.

Na straně viníků

Céline byl muž mnoha tváří, podporoval vražedný režim, propadl špatnosti, která ho svým způsobem zbavila důstojnosti. V posledních letech života se rád navenek předváděl jako „člověk neelegantní“, ošklivý, zanedbaný, zarostlý a špinavý, žijící jen se svými psy a kočkami, jako by říkal: Dejte mi všichni pokoj. Žiju na smetišti! Milan Kundera obdivuje zvláště Célinovu bezprostřední výpověď, prožitek toho, kdo poznal válku, osamělost i depresi, nestál však na straně budoucích vítězů, ale na břehu právě opačném, na straně viníků, jak píše v eseji *Slova, pojmy, situace* (2014). Stav osamění, izolace, pocit nechtěného a zavrženého je nepochybně silná existenciální zkušenost, kterou Kundera u Célina vysoce cení. Podle jeho mínění je třeba „tuto zkušenost oddělit od politické reality“, která je „v lidském příběhu vždy sekundární“. Při vší účtě nemohu s Milanem Kunderou souhlasit – politický kontext, zvláště tragické události druhé světové války, kdy Céline tím, že Žida považoval za antičlověka, způsobil mnoho zla, nelze vnímat jako sekundární, stejně tak jeho antisemitismus není „vedlejší produkt“ jeho génia. I když na prastarou otázku, zda umění stojí nad morálkou, není nikdy snadná odpověď. V uvedeném eseji Kundera ale připomíná jednu epizodu ze Célinova *Od zámku k zámku*, příběh s umírající fenou: „Právě tato zkušenost s umírajícím psem umožnila Célinovi vidět ješitnost ne jako neřest, ale jako neodmyslitelnou vlastnost člověka, vlastnost, která ho neopouští nikdy, ani ve chvíli agonie; a na pozadí té nevykořenitelné lidské potřeby se předvádět umožnila mu vidět vznešenou krásu smrti jednoho psa.“

Roland Barthes jednou upozornil na zvláštní paradox, že Céline svůj první díl *Féerie pro jindy* (1952, česky 2012) věnoval svému kocouru Bébertovi, svým psům i ptákům, což Barthes chápe jako pokus odtrhnout se od lidského světa. Nejspíš skutečně byl zvířecí svět jediným světem, ve kterém Céline věděl přesně, co je soucit a kdy ho má poskytnout...

Louis-Ferdinand Céline veřejně nikdy ničeho nelitoval, cítil se ukřivděně, považoval se za obět, jak plyne i z jeho rozhovorů. Odmítal si přiznat, že obětí i trest na straně viníků odpovídá určitému řádu... Ale přece možná právě pro zkušenost, pro poznatek temných proudů lidské duše a zhoubné touhy být viděn, by neměl být Céline nikdy vykládán výhradně ze svého zběsilého antisemitismu a cynismu. I když tyto vlastnosti k němu neodmyslitelně patří.

Autorka je spisovatelka.



Louis-Ferdinand Céline v roce 1932. Foto Bibliothèque nationale de France

Žít znamená překračovat bariéry

Rozhovor, který vznikl u příležitosti anglického vydání knihy La Migration des coeurs (Stěhování srdcí) spisovatelky Maryse Condé, se stočil k političnosti milostných příběhů, polyfonii karibského vyprávění, kolonialismu a ironii. Proč je transpozice klasického románu anglické literatury do karibského prostředí pro některé čtenáře tak šokující?

REBECCA WOLFFOVÁ

Knihy Maryse Condé La Migration des coeurs (Stěhování srdcí, 1995) je interpretací románu Emily Brontëové Na Větrné hůrce. Román Na Větrné hůrce je to, čemu se říká „klasika“; do svých patnácti let jsem ho četla nejméně šestkrát. Jak jste se s ním pracovala? V Karibiku je silná tradice takzvaného literárního kanibalismu. Spousta lidí to dělala přede mnou. Knihu Na Větrné hůrce jsem četla ve čtrnácti letech. Dostala jsem ji na předávání cen za to, že mi šlo psaní. Četla jsem ji v září, což je v Karibiku období dešťů. Ležela jsem na posteli ve své ložnici a byla jsem okouzlena. Přenesla jsem se do světa Emily Brontëové... a pak jsem všechno zapomněla. Náhodou jsem později v kině viděla filmovou adaptaci s Laurencem Olivierem. To oživilo mé vzpomínky z mládí, a tak jsem si román přečetla znovu a objevila, že v něm jsou i jiné významy než ten, který do něj chtěla vložit autorka. Je to příběh, který lze přesadit do jakékoli společnosti. Pár let nato jsem při vyučování objevila Jean Rhysovou, která napsala Širé Sargasové moře, nové zpracování Jany Eyrové. Pomyslela jsem si, že není tak zvláštní, že mě přitahuje Emily Brontëová. Protože sestry Brontëovy zjevně mají co říct karibským ženám, bez ohledu na barvu pleti, věk či na dobu, v níž žijí. A tak jsem se rozhodla, že vytvořím novou verzi románu. Ale trvalo mi nejméně dalších pět let, než jsem skutečně začala. Můj manžel je totiž Angličan a šokovalo ho, když jsem mu svůj mlhavý záměr sdělila. Neviděl žádnou spojitost mezi Karibikem a dílem Brontëové. Chtít přepracovat její mistrovské dílo mu připadalo jako svatokrádež. Takže jsem se dalších pět let rozhodla – a když jsem si nemohla pomoci, dala jsem se do psaní.

Svatokrádež?

Ale já to úplně chápu. Je to mistrovské dílo a v Anglii ho tolik milují. Když jsem propagovala knihu v Anglii, byli jsme například v muzeu v Haworthu, rodišti Emily Brontëové. Lidé si mě přišli poslechnout, ale když tam seděli a dívali se na mě, viděla jsem v jejich očích něco jako... ne strach, ale šok. Co s tím textem dělá? Jak si dovoluje na něj sáhnout?! Skutečně jsem je musela přesvědčit, že nejde o žádnou neúctu k Brontëové, že naopak vzdávám poctu jejímu uměleckému mistrovství.

Je to jiný způsob, jak lidem říct, že bychom neměli stavět bariéry mezi rasami, myšlenkami a podobně. Všichni říkají: Ale proč jste si zvolila anglický román? Proč ne francouzský? Proč ne africký? Jako kdybychom neměli nikdy překračovat bariéry – přitom žít znamená překračovat je.

Váš román je ztělesněním přesně této ambivalence týkající se potřeby političnosti a všeho, co působí proti ní... Nedá mi to, abych nepřemýšlela o politických myšlenkách, politickém boji, politických zápasech. Ale před třiceti lety jsem byla přesvědčena, že výsledek boje bude příznivý – že dosáhneme osvobození a konce kolonialismu. Nyní vím, že jsme bojovali upřímně, statečně a že se nic nestalo... Dobrá, musíme se tomu postavit čelem. Aby to nebylo všechno zas tak smutné, pořád se věnuji tomu, co nazývám kulturní politickou činností. Například na Kolumbijské univerzitě, což je hrozně konzervativní místo, vyučuji ve francouzštině karibskou literaturu. Mluvíme o politice, o lidech jako Aimé Césaire. Přivádím tam spoustu hostů z Karibiku, kteří mají přednášky a pořádají konference, přestože si uvědomují, že bez konkrétního plánu nemůžu dosáhnout žádných politických cílů... Ale snažím se zůstat aktivní. Ne že bych jenom seděla ve svém bytě, psala romány a chodila do kina.

V jiném rozhovoru jste řekla: „Otázky rasy a barvy pleti jsou pro mě nyní druhotné.“ To ve mně vyvolalo otázku: Co je prvotní? To prohlášení musíte zasadit do kontextu. Když jsem před lety jela do Afriky, rasa byla nejdůležitější věc ze všeho. Jela jsem tam, abych se setkala se svým lidem, abych našla svůj pravý domov. A když jsem se tam dostala, zjistila jsem, že ve skutečnosti s obyvateli Guiney nemám moc společného, protože pocházím z francouzského Karibiku. Takže na první místo stavím otázku kultury. Například teď když žiji v New Yorku, mám sociální styky hlavně s lidmi z francouzského Karibiku; mou přítelkyní je haitská spisovatelka Edwidge Danticatová. A možná vás překvapí, že někteří z mých nejbližších přátel jsou z Francie. Proč? Kvůli jazyku. Zjistila jsem, že jazyk není bezvýznamná věc, naopak je zásadní, aby se člověk mohl s druhým bavit ve svém vlastním jazyce. Možná řeknete: „Ale co váš manžel, který je přece anglofonní?“ Soukromý milostný vztah nemá nic do činění s teorií, kulturou nebo politikou. Je to něco, co se nedá vysvětlit, je to výjimka z pravidla. Některé věci prostě člověk musí v životě přijmout a pokusit se je smířit se svými ostatními názory.

Román La Migration des coeurs má mnoho vyprávěčů. Na Větrné hůrce je jedno z těch vyprávění, kde čtenář jasně vidí, jak autorka zachází s literárními prostředky – příběh začíná vyprávět služebná a vrací se z přítomnosti do minulosti. Ale ta služebná není sama součástí děje. Jenom slouží příběhu. Kdežto ve vaší knize se vyprávění ujímá mnoho různých hlasů; sluhové nebo děti, kteří v ději románu nehrají ústřední roli – a přesto slyšíme jejich příběh. Jednou jsem debatovala s jedním svým přítelem, spisovatelem z Martiniku, a přemýšleli jsme, co je nejdůležitější prvek, pokud člověk chce napsat karibský román – román, který člověk otevře a hned si řekne: „Aha, tohle pochází z Karibiku.“ On měl za to, že je to jazyk, že stačí dekonstruovat francouzštinu a používat hodně kreolských metafor a obrazů. Můj dojem byl, že k vytvoření karibského románu člověk musí zachytit samotnou strukturu narativní techniky. Musí najít karibskou techniku vyprávění příběhu, polyfonní techniku.

Polyfonní?

Musíte mísit kapitoly v první osobě a ve třetí osobě, ženské a mužské hlasy a zejména vmístit lidi, kteří jsou považováni za důležité – jako je pan de Linsseuil. Ale kdo toho ve společnosti, jako je ta karibská, ví o konstrukci společnosti a společenských detailech více než sluhové? Nikdo se jich nikdy neptá na názor, ale jsou tam, jsou to svědkové; to oni všechno vidí, to oni všechno zařizují. Karibský příběh by se jednoduše nedal odvyprávět bez odkazu na sluhy. Nezapomínejte, že jako černoška jsem koneckonců potomkyně otroků a že otroci vždy mlčeli, byli donuceni mlčet. Přesto věděli, že jsou skutečnými pány ostrova. Tímto způsobem jsem chtěla dát hlas svému lidu, který ho nikdy předtím neměl. Takže to byl umělecký a zároveň politický prostředek.

Je jasné, že rasová politika a vládnoucí hierarchie jsou na ostrovech nesmírně složité. Toto téma román rozehrává. Nyní na Guadeloupu směřujeme k pochopení ras a rasismu. Chápeme, že jsme multietnická společnost, v níž běloši, černoši, mulati a indiáni zformovali a zplodili jakousi sdílenou společnost. Ale ani ne před padesáti lety tomu bylo úplně jinak. Moje matka mi vyprávěla, že když chodila do školy, nemohla jako černošská dívka sedět vedle indiánského

nebo bělošského dítěte. Byla to segregovaná společnost. Tehdy na Guadeloupu byla barva pleti ukazatelem všeho. Znamenala vaši třídu, postavení, kulturu. Byla to společnost založená na nenávisti, opovržení, napětí. Žít v takové situaci asi bylo moc obtížné, moc bolestné. Krůček po krůčku jsme se na Guadeloupu a Martiniku pokoušeli najít způsob, jak překonat spory a sblížit se. Protože ty tři skupiny koneckonců vynalezly společný jazyk, kreolštinu, či náboženství, quimbois. Vynalezly tolik společných věcí. Bylo načase, abychom se pokusili najít konec toho válečného stavu. Nyní se mi zdá, že spějeme k míru.

Zajímalo by mě, co si myslíte o tom, že běloši a bílá kultura zřejmě mají touhu černou kulturu napodobovat, ať v hudbě nebo v jiných oblastech. A proč by ji neměli mít? Komunikace a výměna jsou koneckonců nezbytné. Nemyslím si, že by se člověk měl držet jen své vlastní kultury a svého vlastního dědictví. Jeden z mých přátel je známý haitský hudebník. Na poslední desce hraje něco jako brazilskou hudbu. Proč ne? Musíme si vypůjčovat od ostatních. Udělala jsem totéž – vypůjčila jsem si myšlenku od bělošské spisovatelky Emily Brontëové.

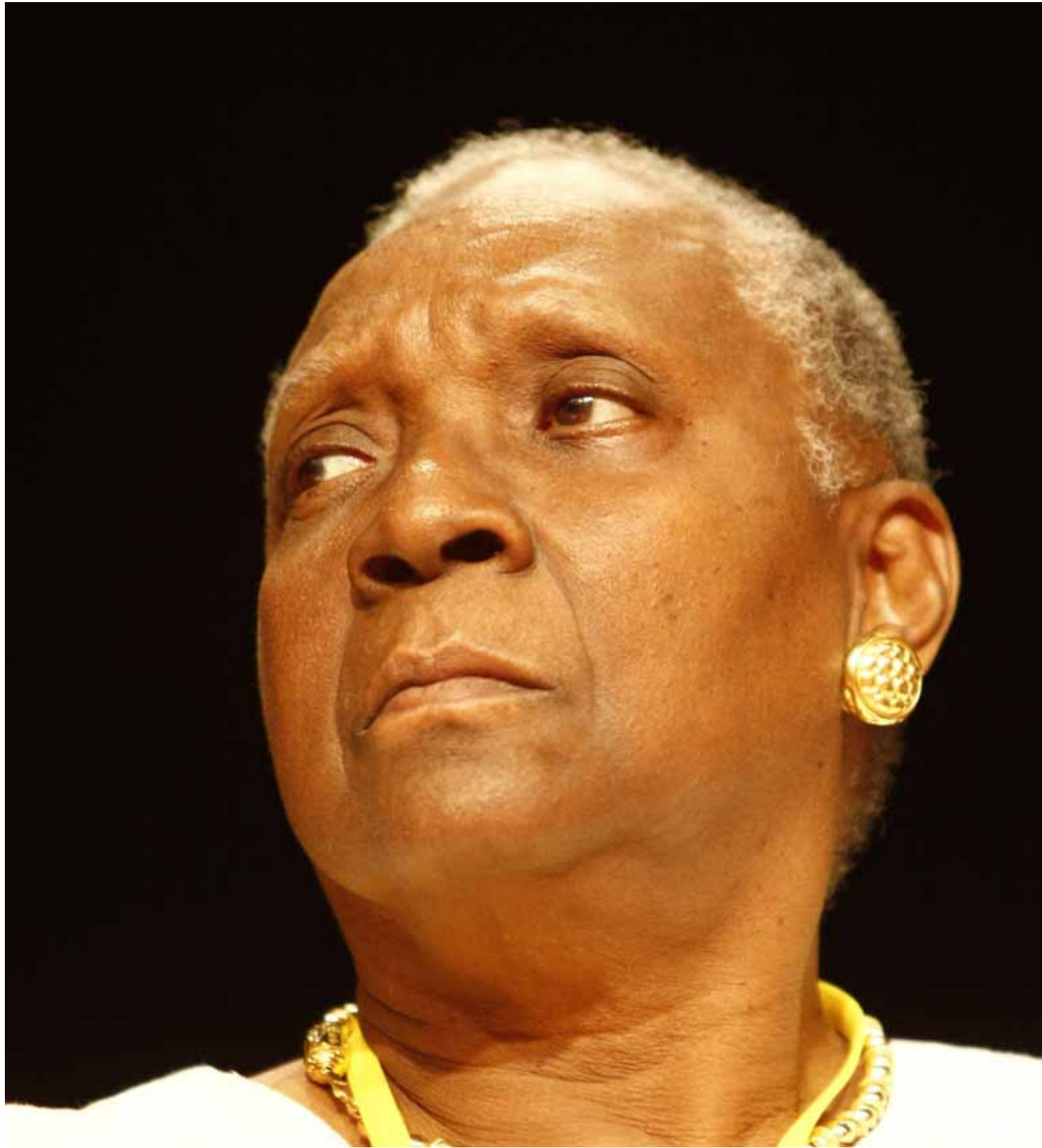
V souvislosti s literaturou Západní Indie jste prohlásila: „Černoši byli vždycky ukazováni jako oběti. A zároveň byli znázorňováni jako spontánní, citliví, v souladu s přírodou.“ Nyní jste napsala román, kde ve středu děje stojí esencialismus. Dělá to z vás velkou ironičku? V mých románech je vždy spousta ironie, ironického odstupu vůči domněle nezpochybnitelným myšlenkám, ale pokaždé se snažím najít skutečnost skrytou za všemi těmi klišé. Přejde mi, že jedním z nejlepších klišé, která máme v Západní Indii, je dělení na rasy nebo oddělení ras, představa, že každý z nás se chová podle pevně daného vzorce. Ano, je v tom hodně ironie.

Nebojíte se, že někteří čtenáři tu ironii nepostřehnou? To se určitě stane. Lidé nemají rádi ironii, zvlášť v Karibiku. Chtějí, aby spisovatelé mluvili vážně a říkali, co si doopravdy myslí. Nelíbí se jim, když tropí hlouposti. Když předkládají „falešné“ obrazy nebo „falešné“ myšlenky. Nelíbí se jim, když spisovatelé žertují. Takže pokud budete žertovat, je nevyhnutelné, že vás nepochopí a nebudou vás mít rádi.

A přesto žertujete...
A budu v tom pokračovat.

Váš román udržuje složitou a křehkou rovnováhu mezi romantickou tragédií – s osudem, krví, nehynoucí oddaností a magií ve zcela doslovném smyslu – a historicky věrným zachycením politického a společenského boje, v jehož rámci postavy rozehrávají tragédii zcela materiální povahy. Prohlásila jste: „Akt psaní je sám o sobě nadpřirozený.“ Uvažuji také o přítomnosti skutečné magie ve vašich knihách; je to síla, která se musí brát v potaz. Máte jako spisovatelka, jako aktivistka nebo jako myslitelka pocit, že se ve vás odehrává zápas mezi pověřivostí a racionalismem? Ano, ale nemám pocit, že by muselo jít o boj. Řekla bych, že když jste z Karibiku, tedy když jste kreolizovaný člověk, máte v sobě spoustu vlivů. Prochází vámi Afričan se svou magickou vědou, úctou k neviditelnému. Ale vychovali vás Evropané, takže si osvojíte některé jejich hodnoty. Uvědomíte si, že víra v magický realismus je víra v sociální realismus, v socialistický realismus. Vzhledem ke všem

S Maryse Condé o mísení tradic a literárním kanibalismu



Maryse Condé. Foto MEDEF

Maryse Condé, rodným jménem Maryse Liliane Appoline Boucolon (nar. 1937), je spisovatelka z ostrova Guadeloupe, píšící ve francouzštině. Hlavním námětem jejích knih je vyrovnávání se s dědictvím koloniální nadvlády. V roce 1975 získala na Sorbonně doktorát v oboru komparativní literatury a v roce 1976 napsala první román. Od roku 1995 je profesorkou frankofonní literatury na Kolumbijské univerzitě v New Yorku. V roce 2018 jí byla udělena Literární cena Nové akademie – poté, co Švédská akademie kvůli sexuálnímu a korupčnímu skandálu zrušila vyhlášení Nobelovy ceny za literaturu.

těmto vlivům to ve vašem nitru pořád vře. Věříte v to nebo ono a tato víra jako by protiřčila nějaké jiné, ale obě mohou ve vaší mysli existovat společně. Slova, jež vytváříte, jsou odrazem všech prvků, všech vlivů, které jsou ve vás. Převeďte-li lidskou bytost na jedinou myšlenkovou nebo názorovou orientaci, je to banální. Být kolonizovaným má možná tu výhodu, že si uvědomíte, kolik vám toho patří: vaše tradice, něco, co pochází ze Západu, něco, co je vlastní oblasti, kde žijete – to všechno musíte smísit, pokud chcete najít vlastní výraz. Nevidím v tom žádný boj, vidím jen určitou složitost.

V knize Na Větrné hůrce všechno vychází z romantické představy o duši; Cathy v podstatě ze své vlastní vůle chradne a zemře. To se zdá být velmi podobné základům santeríe.

V Karibiku máme představu, že mrtví jsou pořád s vámi. Za běžných okolností je místnost plná mrtvých lidí, mých blízkých, kteří chtějí vidět, jak teď žiji, jak si v životě vedu. Ale nemůžu je vidět, nemám potřebnou schopnost, nejsem k tomu vycvičená. Někteří

lidé k tomu vycvičení jsou. Ti patří k tomu, co označujeme jménem santería nebo quimbois nebo vúdú, a kdybych využila jejich služby, mohli by sem klidně přijít a říct: „Ano, tady sedí vaše matka a dívá se na vás.“ Jde o to, že se pořád snažíme být ve spojení s dušemi lidí, které milujeme a kteří nás opustili. To je velmi karibská myšlenka.

Když jsem na začátku devadesátých let studovala na univerzitě, intenzivně jsem vnímala, jak se kolem karibské ženské literatury a marginalizovaných, utlačovaných komunit všeho druhu soustředí velký zájem a rozsáhlá akademická činnost. Dnes, kdy už stojím mimo akademický svět, mám dojem, že tento druh literatury byl tehdy v módě a že tahle móda možná do určité míry opadla.

Myslím si, že tuhle módní vlnu Kolumbijská univerzita vůbec nezažila. Kolumbijská univerzita – já ji mám ale jinak ráda – je velmi bělošské, konzervativní místo. Například byla jednou z posledních univerzit, kde vznikla katedra frankofonních studií. Frankofonní

literatura se tu začala učit teprve před čtyřmi lety, když jsem sem přišla já.

A všechny ty myšlenky politické korektnosti podle mě Kolumbijskou univerzitu vůbec nezasáhly. Na začátku jsme si všichni mysleli, včetně mých studentů, že dojde k jakémusi sjednocení kursů frankofonní literatury s katedrou afroamerických studií. Udělala jsem všechno pro to, abychom spojili síly, ale oni vůbec neměli zájem.

To je zvláštní, to by mi přišlo jako přirozené spojení.

Karibik je nezajímavý, zajímají se o své vlastní, americké problémy – jako je zabití Amadoua Dialla. Lidé z Karibiku pro ně nejsou dost černí. Ale máme blízko k programu panafrických studií – s Ústavem afrických studií hodně spolupracujeme. Je to přirozené: Afroameričané mají své vlastní zájmy. Koneckonců jsou to v první řadě Američané, potýkající se s americkými bělochy.

Rozhovor byl původně publikován v časopise Bomb 1. července 1999. Z angličtiny přeložil **Jan Petříček**. Redakčně zkráceno.

Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu

Protagonistkou a zároveň vypravěčkou nejúspěšnějšího románu Maryse Condé, jehož český překlad připravuje nakladatelství Maraton, je černá otrokyně Tituba, která byla první odsouzenou v čarodějnických procesech v Salemu. Navzdory nejružnějším útrapám zůstává naživu a odhaluje hrůzy otrokářství i inkvizice.

Moji matku Abenu znásilnil anglický námořník jednoho dne roku 16** na palubě lodi *Christ the King*, plující k břehům Barbadosu. Narodila jsem se jako důsledek tohoto násilí. Jako důsledek zášti a opovržení.

V přístavu v Bridgetownu, kam loď po mnoha dlouhých týdnech doplula, si matčina stavu nikdo nevšiml. Koupil ji bohatý plantážník jménem Darnell Davis, dal za ni hodně peněz, protože jí určitě nebylo víc než šestnáct a byla krásná, pleť měla černou jako uhel a na vystoupělých lících jí jemné jizvičky vykreslovaly ornamenty kmenových značek. Zároveň s ní koupil ještě dva muže, také Ašanty, oběti válek mezi Fanty a Ašanty. Matku porídil pro svou ženu, kterou ničil stesk po Anglii a jejíž duševní i tělesný stav vyžadovaly soustavnou péči. Měl za to, že moje matka ji rozptýlí zpěvem, případně i tancem a dalšími kousky, jež podle jeho mínění negři rádi provádějí. Muže porídil pro svou prosperující plantáž cukrové třtiny a pole s tabákem.

Jennifer, manželka Darnella Davise, byla jen o něco málo starší než matka. Drsného manžela, za něhož ji provdali, nesnášela, po večerech chodil pít, ji přitom nechával samotnou a měl už celou smečku nemanželských dětí. Jennifer a moje matka se sprátelily. Obě byly koneckonců ještě děti, v noci je děsil řev velkých šelem a stínové divadlo sapanů, gir a vlnovců na plantáži. Usínaly spolu, matka se prsty probírala dlouhými prameny vlasů své společnice a přitom jí vyprávěla příběhy, které v rodné vesnici Akwapim slychala od své matky. Přivola-la k jejich lůžku všechny síly přírody, aby k nim noc byla vlídná a vampýři z nich před úsvitem nevysáli všechnu krev.

Když Darnell Davis zjistil, že je moje matka těhotná, popadl ho vztek při pomyslení na spoustu liber šterlinků, které za ni utratil. Teď mu na krku zbude neduživá ženská, co nebude k žádnému užitku! Nevyslyšel Jenniferiny prosby a matku dal za trest Jao-vi, jednomu z Ašantů, které koupil zároveň s ní. Navíc jí zakázal vkročit do svého domu. Jao byl mladý válečník a nehodlal se smířit s tím, že bude sázet, sklízet a na káře vozit do mlýna cukrovou třtinu. Dvakrát už rozžvýkal jedovaté kořínky a pokusil se tak zabít. Jen tak tak se ho podařilo zachránit a vrátit do života, který nenáviděl. Darnell doufal, že když mu dá družku, vrátí mu i chuť do života a investice do něj nevyjde nazmar. Toho červnového rána roku 16** na trhu s otroky v Bridgetownu neměl vůbec šťastnou ruku! Jeden z mužů zemřel. Druhý má sebevražděné sklony. A Abena je těhotná!

Matka vešla do Jaovy chýše chvíli před večerem. Ležel na lůžku, sklíčený, na jídlo neměl ani pomyslení a žena, o níž mu předem řekli, že přijde, ho zajímala pramálo. Když se Abena objevila, vzepřel se na lokti a zamumlal: „Akwaba!“

Pak ji poznal a vykřikl:

„To jsi ty!“

Abena se rozplakala. Tolik bouří se už přehnal nad jejím krátkým životem: vypálená vesnice, rodiče, jimž při snaze o obranu rozpárali břicha, znásilnění a teď surové odtržení od bytosti stejně jemné a zoufalé, jako byla ona sama.

Jao vstal, hlavou se dotýkal stropu, byl to totiž černocho vysoký jako jehlovec.

„Neplač. Ani se tě nedotknu. Neublížím ti. Nemluvíme snad stejným jazykem? Nemilujeme snad stejného boha?“

Potom shlédl na matčino břicho.

„To je pánovo dítě, co?“

Z Abeniných očí vytryskly ještě palčivější slzy hanby a bolesti.

„Ne, jeho ne! Ale je to dítě bělocha.“

Jak tam tak před ním stála s hlavou svěšenou, srdce Jaovi zaplavil nesmírný a něžný soucit. Připadalo mu, že ponížení téhle dívky

symbolizuje ponížení celého jeho poraženého, rozptýleného a v dražbě rozprodaného národa. Osušil jí oči.

„Neplač. Ode dneška je tvoje dítě moje. Slyšíš? A běda tomu, kdo by tvrdil něco jiného.“

Plakala dál. Zdvihl jí tedy hlavu a zeptal se: „Znáš příběh o ptákově, který se vysmíval listům palmy?“

Matka se pousmála.

„Jak bych ho neznala? Když jsem byla malá, byl to můj nejmilejší příběh. Matka mé matky mi ho večer co večer vyprávěla.“

„Moje taky... A ten o opici, která se chtěla stát královnou zvířat? Vylezla proto do vrcholku iroka, aby se před ní všichni kořili. Jenže pod ní praskla větev a ona se vyválela zadkem v prachu...“

Matka se smála. Smála se poprvé po mnoha měsících. Jao jí vzal ranec z ruky a položil ho do kouta chýše. Potom se omluvil:

„Je tady všude špina, protože jsem ztratil chuť žít. Život mi připadal jako špinavá kaluž, které je lepší se vyhnout. Teď jsi tu ale ty a všechno je jinak.“

Celou noc se vzájemně drželi v náručí jako bratr se sestrou, nebo spíš jako otec s dcerou, láskyplně a cudně. Uběhl týden, než se spolu milovali.

Když jsem se o čtyři měsíce později narodila, Jao s matkou zažívali štěstí. Smutné štěstí otroků, nejisté a ve stálém ohrožení, složené z téměř nehmotných střípků! Jao odcházel do polí v šest hodin ráno, s mačetou přes rameno se vřadil do dlouhého proudu mužů v hadrech, loudajících se po pěšinách. Matka mezitím na záhonu pěstovala rajčata, ibiškovce a další zeleninu, krmila neduživou drůbež a vařila. V šest večer se muži vraceli a jejich ženy se o ně staraly.

Matka oplakala, že nejsem kluk. Přišlo jí, že ženy čeká ještě bolestnější osud než muže. Aby unikly svému údělu, musejí se podřizovat vůli těch, kteří je drží v otroctví, a spát v jejich postelích. Jao byl naopak spokojený. Zakopal placentu pod vlnovcem, potom mě vzal do velkých, kostnatých rukou a čelo mi pomazal čerstvou kuřecí krví. Pak mě držel za nohy a představil mé tělo čtyřem světovým stranám. To on mi dal jméno Tituba. Ti-tu-ba.

Není to ašantské jméno. Když ho Jao vymýšlel, bezpochyby chtěl dokázat, že jsem dcerou jeho vůle a představitosti. Dcerou jeho lásky.

První roky mého života se nevyznačovaly ničím zvláštním. Byla jsem krásné miminko s buclatými tvářičkami, matčino mléko mi prospívalo. Později jsem se naučila mluvit a chodit. Objevovala jsem smutný a zároveň nádherný svět kolem sebe. Chýše z vysušeného bláta, které se temně tyčily proti nezměrné obloze, bezděčnou parádu rostlin a stromů, moře a jeho hořký zpěv o svobodě. Jao mi otáčel hlavu k nekonečné hladině a do ucha mi šeptal:

„Jednou budeme svobodní a na křídlech poletíme do naší rodné země.“

Potom mi třel tělo chumáčem suchých řas proti frambézii.

Ve skutečnosti měl Jao dvě děti, mou matku a mě. Pro matku byl totiž víc než milenec, byl jí otcem, zachráncem, útočištěm! Kdy že jsem zjistila, že mě matka nemá ráda?

Snad když mi bylo pět šest roků. Sice jsem „vyšla špatně“, což znamená, že jsem měla jen malinko narůžovělou pleť a jaksepatří kadeřavé vlasy, ale stejně jsem jí nepřestávala připomínat bělocha, který se jí zmocnil na palubě *Christ the King* uprostřed kroužku, jež kolem nich vytvořili oplzle přihlížející námořníci. Neustále jsem jí připomínala její ponížení a trápení. A tak když jsem se k ní vášnivě tiskla, jak to děti rády dělávají, odstrkovala mě. Když jsem jí kolem krku ovinula ruce, hned se z mého objetí vymaňovala. Poslechla, jen když jí to Jao nařídil:

„Vezmi ji na klín. Obejmi ji. Pohlad ji...“

Jejím odpíráním lásky jsem však netrpěla, Jao mě miloval za dva. Moje maličká ruka v jeho obrovské, mozolnaté dlani. Moje maličká noha v ohromné stopě po jeho chodidle. Mé čelo vtisknuté do prohlubně mezi jeho ramenem a krkem.

Život byl svým způsobem milý. I přes Darnellovy zákazy si muži večer osedlali tamtamy jako koně, ženy vykasaly sukně z hadrů a odhalily lesknoucí se nohy. Tancovaly!

Zároveň jsem však několikrát zhlédla i surové výjevy a mučení. Muži se vraceli zkrvavení, trup a záda poseté šarlatovými pruhy. Jeden z nich mi umřel před očima, zvracel fialovou pěnu, pohřbili ho pod vlnovcem. A pak se radovali, protože on už došel vysvobození, on už se vydal na zpáteční cestu.

Mateřství a zejména Jaova láska mou matku změnily. Byla z ní mladá žena, pružná a slézová jako vykvetlá třtina. Kolem čela si uvazovala bílý kapesník, zpod něhož se jí blýskaly oči. Jednou mě vzala za ruku a šly jsme paběrkovat jamy na políčko, které pán přenechal otrokům. Větrík popoháněl mráčky nad mořem, vymytá obloha byla jemně modrá. Barbados, moje země, je plochý ostrov. Nanejdvů se tam najde pár nízkých pahorků.

Vydaly jsme se po cestě klikatící se mezi širokem, vtom jsme zaslechly vzrušené hlasy. Byl to Darnell, spílal nějakému předákově. Když zhlédl matku, okamžitě změnil výraz. Tvářil se překvapeně a hned zas jako u vytržení, vykřikl:

„To jsi ty, Abeno? Vidím, že manžel, kterého jsem ti opatřil, ti jde moc k duhu! Pojd blíž.“

Matka ucukla tak prudce, že košík s mačetou a kalabasou plnou vody, který nesla na hlavě, spadl na zem. Kalabasa se rozpadla na tři části a její obsah se rozlil do trávy. Mačeta se ledově a vražedně zabodla do země, košík se dál kutálel po cestě, jako by chtěl utéct před tragédií, k níž se schylovalo. Zděšené jsem se za ním vrhla do prachu a nakonec ho dohonila.

Když jsem se vracela k matce, opírala se zády o kmen giry a těžce oddechovala. Darnell stál ani ne metr od ní. Svlékl si košili, rozeplnul kalhoty, objevilo se bílé spodní prádlo, levou rukou si šmátral kolem přirození. Matka se na mě podívala a vykřikla:

„Mačetu! Podej mi tu mačetu!“

Poslechla jsem, jak nejrychleji jsem dovedla, utlýmá rukama jsem jí podala ohromnou čepel. Matka zasadila dvě rány. Bílá lněná košile pomalinku rudla.

Matku oběsili.

Viděla jsem, jak se její tělo otáčí na nízké větvi vlnovce.

Spáchala neomluvitelný zločin. Vztáhla ruku na bělocha. Přitom ho nezabila. V rozčilení mu jen nešikovně rozsekla rameno.

Matku oběsili.

Všichni otroci museli být u popravy. Poté, co se zlomeným vazem vypustila duši, se ze všech prsou vydral odbojný a vzteklý zpěv, jež předáci umlčeli silnými ranami bejkovce. Schovala jsem se nějaké ženě pod sukně a cítila v sobě jako lávu tvrdnout pocit, který ve mně už měl zůstat navždy, směsici hrůzy a smutku.

Matku oběsili.

Když se její tělo otáčelo v prázdnou, našla jsem v sobě sílu a drobnými krůčky poodešla, sedla si na bobek a nekonečně dlouho zvracela do trávy.

Jaa za zločin spáchaný jeho ženou potrestal Darnell tím, že ho prodal plantážníkovi jménem John Inglewood, jenž bydlel na druhé straně Mount Hillaby. Jao tam však nikdy nedošel. Cestou se mu podařilo vzít si život tím, že spolkl jazyk.

Mě Darnell vyhnal z plantáže, bylo mi nece-lých sedm. Bývala bych umřela, ale zachránila mě solidarita mezi otroky, která jen vzácně nefunguje.

Maryse Condé

Ujala se mě jedna stařena. Považovali ji za blázna, viděla totiž, jak po mučení umřel její druh a oba synové, obvinění z podněcování vzpoury. Ve skutečnosti skoro nežila v našem světě, byla neustále s nimi, dokázala do krajnosti rozvinout svůj dar navazovat styk s neviditelnými. Nebyla Ašantka jako moje matka a Jao, ale Nagojka z pobřeží, jmenovala se Jetunde, což v kreolštině zní Man Jaja. Lidé se jí báli. Ale kvůli její moci a schopnostem za ní chodili až zdaleka.

Začala tím, že mě vykoukala v lázni, v níž plavaly smrduté rostliny, vodu mi nechávala stékat po končetinách. Potom mi dala vypít lektvar dle svého receptu a kolem krku mi uvázala náhrdelník z malých červených kamínek.

„Budeš v životě trpět. Moc. Moc.“

Z těch slov, vyslovovala je klidně, skoro až s úsměvem, mě polévala hrůza.

„Ale přežiješ!“

To mě nijak neutěšilo! Ovšem ze shrbené, vrásčité osoby Man Jaji vyzařovala taková autorita, že jsem si netroufla odporovat.

Man Jaja mě naučila znát byliny.

Ty, které navozují spánek. Ty, které hojí rány a vředy.

Ty, po nichž se zloděj přizná.

Ty, které uklidní epileptiky a uvedou je do stavu blahodárného odpočinku. Ty, které na rty zuřivců, zoufalců a sebevrahů přivedou slova naděje.

Man Jaja mě naučila rozumět větru, když se zvedá a sbírá síly nad chýsemi, jež se chystá rozdrtit.

Man Jaja mě naučila znát moře. Hory a pahorky.

Naučila mě, že všechno žije, všechno má duši i dech. Že všechno si zaslouží úctu. Že člověk není pán, který by projížděl na koni svým královstvím.

Jednou odpoledne jsem usnula. Bylo období sucha. V palčivém horku se z úst otroků pracujících s motykami či mačetami nesl ztrápený, monotónní zpěv. Uviděla jsem svou matku, vůbec ne ztrápenou a vykloubenou loutku otáčející se v listoví, nýbrž zkrášenou barvami Jaovy lásky. Vyřikla jsem:

„Maminko!“

Přišla ke mně a vzala mě do náruče. Bože! Jak měla hebké rty!

„Odpusť mi, že jsem myslela, že tě nemám ráda! Teď už jsem sama v sobě prohlédla, teď už tě nikdy neopustím!“

Unesená štěstím jsem křičela:

„A Jao! Kde je Jao?“

Ohlédla se.

„I on je tady!“

A viděla jsem Jaa.

Utíkala jsem o tom snu povědět Man Jaje, zrovna loupala kořínky k večeři. Prohnaně se usmála:

„Tak ty si myslíš, že to byl sen?“

Zůstala jsem zaražená.

Od té doby mě Man Jaja zasvěcovala do vyššího poznání.

Mrtví umírají jedině tehdy, zemřou-li v našem srdci. Když je vroucně milujeme, když uctíváme jejich památku, když jim na hrob nosíme pokrm, které měli zaživa rádi, když pravidelně rozjímáme, abychom se mohli v duchu spojit se vzpomínkami na ně, potom žijí dál. Jsou tady, všude kolem nás, lační po pozornosti, lační po náklonnosti. Stačí pár slov, a přijdou za námi, přitisknou se k nám neviditelným tělem, nedočkaví, kdy už nám budou moci prospět.

Ovšem běda tomu, kdo je rozzlobí, protože nikdy nepromíjejí a nesmiřitelnou záští pronásledují každého, kdo je, byt nedopatřením, urazí. Man Jaja mě naučila modlitby, litanie a smírná gesta. Naučila mě proměnit se v ptáka na větví, ve hmyz v suché trávě, v žabu kvákající v bahně řeky Ormonde, kdykoli si budu chtít odpočinout od podoby, jež mi byla dána

při narození. Ale především mě naučila obětovat. Krev a mléko, základní tekutiny. Naneštěstí však jen pár dní po mých čtrnáctých narozeninách její tělo podleгло zákonu druhu. Do země jsem ji ukládala bez pláče. Věděla jsem, že nejsem sama, že se u mě střídají a pozor na mě dávají tři stíny.

V té samé době Darnell prodal plantáž. Pár let předtím mu manželka Jennifer zemřela při porodu neduživého, pobledlého syna, kterého pravidelně schvacovaly horečky. Navzdo-

se šťovíkem a azalku se sírovkou. Připravovala jsem léčivé látky a lektvary, jejichž účinky jsem zesilovala pomocí zaklínadel.

Večer se mi nad hlavou natáhla fialová obloha ostrova jako veliký kapesník, přes nějž začínaly, jedna po druhé, zářit hvězdy. Ráno si slunce přiložilo dlaně k ústům a vyzývalo mě, ať se jdu toulat s ním.

Žila jsem daleko od lidí, hlavně od bílých lidí. Byla jsem šťastná! To vše se mělo, želbohu, změnit.

Setkání s mými bratry a sestrami mělo vážné důsledky. Od toho dne jsem chodila k plantážím, abych všem ukázala svou pravou tvář. Titubu měli mít všichni rádi!

Pomyšlení, že naháním strach, já, která ve svém nitru cítila jen něhu a soucit! Jak bych bývala ráda pustila vítr ze řetězu, jako psa u boudy, aby odnesl až za obzor bílá obydlí pánů, jak ráda bych poručila ohni, aby rozvil plameny, rozžhavl vše doruda a očistným požárem strávil celý ostrov! Takovou mocí



Theodore R. Davis: Dražba otroků na Jihu, 1861

ry mléku, kterým ho kojila otrokyně, donucená kvůli němu odložit vlastního syna, se zdálo, že je zaslíbený hrobu. V Darnellovi se probudil otcovský pud a kvůli svému jedinému bílému potomkovi se rozhodl vrátit do Anglie a pokusit se ho tam vyléčit.

Nový majitel, i když to nebylo běžné, koupil půdu bez otroků. Ty odvedli se spoutanýma nohama a s provazem kolem krku do Bridgetownu, kde měli nalézt kupce a poté se rozptýlit do všech koutů ostrova, synové odtržení od otců, dcery od matek. Nepatřila jsem už Darnellovi, na plantáži jsem se jenom přižívovala, a tak jsem se nestala součástí smutného průvodu, který se odebral na tržiště s otroky. Zнала jsem jeden kout u řeky Ormonde, nikdo tam nechodil, byla tam jen bažinatá půda, nevhodná k pěstování cukrové třtiny. Úplně sama, vlastníma rukama jsem si tam postavila chýši a vyzdvihla ji na kůly. Trpělivě jsem obdělávala pásy půdy, ohradila si zahrádku, v níž brzy zrály všechny možné druhy rostlin, které jsem sázela rituálním způsobem, s ohledem na vůli slunce a vzduchu.

Dnes už vím, že to bylo nejšťastnější období mého života. Nikdy jsem nebyla sama, mí neviditelní byli totiž se mnou, aniž mi kdy svou přítomností působili tíseň.

Man Jaja dokončila část mého vzdělávání, jež se týkala rostlin. Pod jejím vedením jsem si vyzkoušela odvážná křížení, snoubila jsem mučenku s býčí švestkou, jedovatý mombín

Jednoho dne silný vítr převrhl kurník, v němž jsem chovala drůbež, a já se musela vydat hledat své slepice a krásného kohouta s šarlatovým krkem. Dostala jsem se přitom daleko za hranice, které jsem si vytyčila.

Na křižovatce jsem potkala otroky, kteří táhli káru se třtinou do mlýna. Moc smutná podívaná! Oblíčeje bez výrazu, hadry v barvě bláta, ruce a nohy vyhublé, vlasy narudlé ze špatné stravy. Do vozu byl zapřažený asi deseti-letý chlapec, pomáhal svému otci a tvářil se zachmuřeně a uzavřeně jako dospělý, který už v nic nevěří.

Když mě viděli, všichni hbitě skočili do trávy, klekli si a zvedli ke mně pultucet párů uctivých a zároveň zděšených očí. Zůstala jsem jako opášená. Co za pověsti se o mně šíří?

Jako by se mě báli. Ale proč? Neměli by mě spíš litovat, dceru oběšené matky, která žije v odloučení mezi močály? Pochopila jsem, že za tím stojí zejména mé soužití s Man Jajou, které se stranili. Proč? Man Jaja přece používala své nadání ke konání dobra. Neustále a jenom dobra? Přišlo mi nespravedlivé, že pociťují hrůzu. Měli mě přece uvítat radostným křikem! Předestřít mi své neduhy, které bych co nejlépe vyléčila. Byla jsem stvořená, abych utěšovala, ne abych vzbuzovala děs. Vrátila jsem se smutně domů a na slepice ani na kohouta, kteří se tou dobou muse- li producirovat v trávě u hlavních cest, jsem už nemyslela.

jsem však nevládla. Jediné, co jsem dokázala dát, byla útěcha.

Otroci si na mě pomalu zvykali a přicházeli až ke mně, nejprve nesměle, později s větší důvěrou. Chodila jsem do chýší utěšovat nemocné a umírající.

Z francouzského originálu **Moi, Tituba, sorcière...**

Noire de Salem (Mercure de France, Paříž 1986) přeložil **Tomáš Havel**.

Dům umění města Brna
House of Arts Brno

22. 5. 2022 v Punctu v Praze



nerast

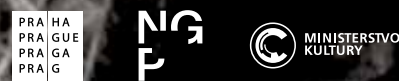
Bratislavský knižný festival Bratislava 11.–15.5.2022
Nová Cvernovka



studio
hrdinů

Jan Horák:
Manželka publikovaného básníka
premiéra 19. května 2022

www.studiohrdinu.cz



Kam kráčíš, Francie?

Staronový prezident v Elysejském paláci

Emmanuel Macron se stal podruhé prezidentem Francie. Klidná pětiletka to ale určitě nebude. Za své vítězství může totiž děkovat části levice, která ho v druhém kole volila jako menší zlo. Levicový kandidát Jean-Luc Mélenchon, jenž skončil těsně třetí, se nyní s nadějí upíná k červnovým volbám do Národního shromáždění.

MARIE SÝKOROVÁ

„Je mi 65 let a už nemůžu, jsem utahaná,“ stěžuje si na Place de la République Pařížanka Françoise. Vysvětluje mi, že za normálních okolností Jeana-Luca Mélenchona nevolí, ale politika Emmanuela Macrona je tak strašná, že od volby socialistů, kteří nyní nemají šanci, raději upustila ve prospěch radikální levice. Na tradiční demonstraci prvního máje tedy prý přišla podpořit Lidovou unii (l'Union populaire), která sdružuje levicové subjekty v čele se stranou Nepoddajná Francie (La France insoumise), jíž předsedá právě Jean-Luc Mélenchon. Françoise se zlobí hlavně na Macronovy kroky týkající se penzijní reformy. Odchod do penze chtějí Mélenchonovi voliči ustanovit na věku šedesáti let. Macron by jej z dnešních pětasedesáti snížil jen o rok. A to se nejen Françoise nelíbí. Otázka penzijní reformy ve Francii skoro každého zvedá ze židle a stala se předvolebním tématem všech kandidátů.

Častou otázkou je i zvýšení minimální mzdy. Ta od prvního května ve Francii stoupla, teď činí 1302 eur čistého při standardní pracovní době 35 hodin týdně. Nepoddajná Francie ji ale požaduje ještě vyšší – minimálně 1400 eur. „Vládou nám elitáři. Takové rozdíly mezi chudými a bohatými nikdy nebyly. Jen málo lidí se z minimální mzdy vyhrabe výš, postupy jsou mnohdy nemožné. A při vzrůstajících cenách doslova všeho je to nemyslitelné,“

hodnotí situaci Antoine, který se svěruje, že ani politika radikální levice mu nevyhovuje. „Podívejte, jací to jsou gumáci!“ ukazuje na představitele Lidové unie. Dokládá tak, že část populace už zkrátka přestala věřit v politické představitele.

Macron, Emmanuel, Manu...

„Macron, Macron, Macron,“ pronáší Alain a postupně otevírá obálky při sčítání hlasů po druhém kole prezidentské volby. Jako dobrovolník se přihlásil společně s další třicítkou obyvatel 19. pařížského obvodu a zastupuje občanskou společnost. Ve Francii se totiž ještě víc než volební komisi věří při sčítání hlasů u voleb právě občanům. „Trochu vám to zapisování zpestřím. Emmanuel, Emmanuel, Manu,“ pokračuje ve vyvolávání výsledků. V téhle volební místnosti mají přes sedmnáct set zapsaných voličů, oproti prvnímu kolu se jich k druhému skrutiniu dostavilo asi o dvě stovky méně, něco přes tisíc. Absence tady byla ještě o něco vyšší než celostátní průměr; jenž činil zhruba 27 procent nepřítomných voličů. Nakonec ale právě Emmanuel Macron v této pařížské čtvrti jednoznačně zvítězil. Marine Le Pen získala čtrnáct procent hlasů. „Bílých lístků nebo prázdných obálek jsme měli minimálně. Ale jednu raritu vám ukážu,“ otevírá obsah obálky Sandrine. V ní je přetřesený lístek a složenina obou kandidátských jmen Emmanuele Pen. „Pěkné, ale neplatné,“ hodnotí to Sandrine.

„K volbám téměř nechodím. Vím, že to není správné. Ale teď jsem šla. I když s politikou Emmanuela Macrona nesouhlasím, hodila jsem mu to. Mám strach z nacionalismu a imigrantské politiky Le Pen,“ vysvětluje Lisa, která jako jedna z mnoha ve druhém kole volila takzvané menší zlo.

Lístky a hlasy se musí spočítat i přesto, že všechna francouzská média již vyhlásila výsledky těsně po dvacáté hodině, tedy po uzavření volebních místností. Jsou to sice předpoklady agentur, ale s velkou pravděpodobností se blíží skutečném výsledku. Ke kosmetickým úpravám může dojít ještě

zhruba do půlnoci, pak je výsledek zaručený. Macron skutečně vyhrál. Pro někoho je to úleva. Strach z extrémní pravice opadl. Pro mnohé je to ale jen první krok. Druhým jsou další volby.

Mélenchon všechno přežije

„První, druhé a třetí kolo je našel!“ skanduje dav a dává tak jasně najevo, že jeho čas přijde ve volbách do zákonodárného Národního shromáždění. Ty budou 12. a 19. června. Uplynul týden od druhého kola prezidentských voleb, v nichž nakonec Emmanuel Macron porazil extrémně pravicovou kandidátku Marine Le Pen. „Macron vyhrál jen díky nám. A my mu to zadarmo nedáme,“ říká dvacátník Axel, který stejně jako jeho kamarádi David a Clémentine pomalu postupují průvodem s transparenty směrem k náměstí Place de la Nation. „Macronova politika zavinila zničení tradičních stran, teď tady máme dva extrémy. Ale pořád pro mě připadá v úvalu levice. Mélenchon není žádný centrista, je to normální pravičák. Budu volit Lidovou unii, protože se více zaměřují na sociální otázky, zdravotnictví a životní prostředí.“

„Jsme tady, i když Macron nechce, my tady stejně jsme!“ zpívá v pařížských ulicích dav legendární píseň, která se proslavila hlavně během protestů a pouličních nepokojů hnutí žlutých vest. Lidé slaví a mávají na předsedu strany Nepoddajná Francie Jeana-Luca Mélenchona, který na korbě dodávky tancuje společně se svými spolustraníky do rytmu písně Glorie Gaynor I will survive. Vesele slaví, jako by se nic nedělo, ovšem sdělení je jasné. Přezil, a navíc jde dál. Při prvním kole prezidentské volby Mélenchon sice skončil třetí, ale jen o necelá dvě procenta za Marine Le Pen. Pro Nepoddajnou Francii i francouzskou radikální levici to byl neočekávaný úspěch. Mélenchon ihned po prvním kole oznámil, že už se těší na volby do Národního shromáždění. Ve druhém kole svým podporovatelům doporučil distancovat se od krajní pravice v čele s Le Pen, nicméně žádné oficiální stanovisko k podpoře Emmanuela Macrona svým

přivržencům neadresoval. Mnozí tak v druhém kole preferovali volbu prázdným lístkem nebo k urnám nešli vůbec. Macron tak neměl nic jistého do poslední chvíle a Francii po dva týdny mezi prvním a druhým kolem obcházelo strašidlo extrémní pravice.

Kohabitace nám nestačí

„Máme velkou šanci uspět. Podívejte, při posledních volbách jsme měli jen sedmnáct křesel. Teď bychom jich mohli mít i přes sto, to je ohromný posun,“ hledí do budoucnosti místostarostka obce Sevrana a členka Nepoddajné Francie Safia Bach Russo. První máj přišla slavit se svými spolustraníky do centra Paříže. Žádnou kohabitaci prý neočekává. Překvapeně se ptám, jak to – vždyť k ní nejspíš přece po červnu dojde. „My chceme změnu ústavy, prostě šestou republiku. Chceme omezení pravomocí prezidenta. A víc pravomocí pro parlament,“ vysvětluje místostarostka. Vypadá to tedy, že klid v podobě pětiletky s nadpoloviční většinou v Národním shromáždění, jež si Macron užíval v prvním volebním období, nejspíš mít nebude. Celkem 577 poslankyň a poslanců se vymění v druhé polovině června. Už teď oba tábory začaly vyjednávat možné spolupráce. Nepoddajná Francie s ekologickou stranou Europe Écologie Les Verts nebo se socialisty; Macronova Republika v pohybu! (La République en marche!) zase třeba s uskupením Horizons, které si založil bývalý Macronův premiér Édouard Philippe. K nadpoloviční většině ve francouzském Národním shromáždění je potřeba minimálně 289 křesel. Až pak mohou oba tábory začít uvažovat o svých plánech nastolit ve Francii kohabitaci nebo třeba rovnou změnit ústavu.

Autorka je novinářka.

par avion

Z FRANCOUZSKÝCH MÉDIÍ VYBRALA SÁRA VIDÍMOVÁ

Marianne

Duben letošního roku byl ve znamení francouzských prezidentských voleb. Týdeník **Marianne** se ve svém vydání z týdne bezprostředně po prvním kole (od 13. do 20. dubna) zabývá nepříliš atraktivním duelem Macron versus Le Pen, který Francouze čekal v neděli 24. dubna. I když jde o stejnou dvojici jako před pěti lety, podle skupiny novinářů levicového týdeníku se od sebe jejich klání v mnohém velmi odlišuje. Zatímco v roce 2017 se primárně jednalo o souboj „mondialistů s nacionalisty“, v letošním roce se oba aktéři přece jen trochu změnili. **Emmanuel Macron se například nyní definuje jako patriot (přičemž využívá známou citaci Romaina Garyho, podle níž je patriotismus láska ke svému, zatímco nacionalismus nenávisť k ostatním) a snaží se rozdíly mezi oběma pojmy akcentovat a stále vysvětlovat.** „Chci být prezidentem veškerého francouzského lidu, patriotem, který zvítězí nad nacionalismem,“ pronesl během

svého jediného politického mítinku na začátku dubna. Naopak Marine Le Pen, která sice tolik neslevila ze svých nacionalistických pozic, se velmi vágně vyjadřuje o Evropské unii, ale také o migraci. Dle Marianne může být jedním z důvodů kandidatura novináře Érica Zemmoura, jehož téměř jediným tématem je právě boj s migrací, respektive s muslimskou migrací. Le Pen ale nezměnila jen ton své kampaně, distancovala se i od politiky svého otce Jeana-Marie Le Pena, když v roce 2018 přejmenovala stranu Národní fronta na Národní sdružení. Vzhledem k průběhu tradiční předvolební debaty, již Le Pen v minulých volbách zcela prohrála, se mohl Macron pasovat spíše do role „schopného technokrata“, který dokáže argumentačně naprosto rozmést svou „nekompetentní“ protivnici. Ta se po dobu pěti let snaží zlepšovat nejen své mediální výstupy, ale také konkretizuje své politické návrhy. „Pravidelně se setkává se skupinou vysokých státních úředníků a manažerů soukromých firem, která si říká Horaces, a nechává si od ní radit,“ tvrdí autoři článku. Zdá se, že právě to je důvodem jejího odklonu od úsilí o návrat k původní francouzské měně a také změny názoru na odchod Francie z Evropské unie.

france.2

Poslední dubnový den byl hlavním hostem oblíbeného diskusního pořadu On est en direct (Jsme naživo) na stanici **France 2**

Jean-Luc Mélenchon, který se v prezidentském klání umístil velmi těsně na třetím místě. Relaci moderují renomovaní novináři Léa Salamé a Laurent Ruquier. **Kampaň před červnovými volbami do Národního shromáždění předseda poslaneckého klubu strany Nepoddajná Francie (La France insoumise) nazývá třetím kolem.** Sám se přitom pasuje do role kandidáta na předsedu vlády, s nímž by Emmanuel Macron vládl v kohabitaci. „Už jsme to asi všichni zaznamenali, vaše plakáty ‚Mélenchon – premiér‘ mluví jasně,“ zahajuje pořad Ruquier. „Bude te chtít bydlet v paláci Matignon jako všichni předsedové vlády?“ „Neraď, ale budu, to je život,“ odpovídá bryskně Mélenchon. Domnívá se – a své domněnky opírá o relevantní instituty veřejného mínění –, že by jím vedená široká koalice levicových sil mohla ve volbách zvítězit a stát se funkční a konstruktivní opozicí Macronova hnutí. „Jak se můžete domluvit se Zelenými na shodě v náhledu na Evropu?“ táže se ho Salamé. „Víte, já jsem se za ty roky, co pracuji jako politik, naučil jednu věc. Pokud chceme dosáhnout shody, musíme naše návrhy a hodnoty umět dekonstruovat. Řekl jsem Zeleným, že oni sami se nechtějí podřizovat všem evropským nařízením, v některých tématech si přejí radikálnější řešení. A ono se to už děje, nejsou to jen Poláci nebo Maďaři, kdo protestují, svého umění docílit třeba také Dánové nebo naši němečtí sousedé. Věřím, že budeme schopní najít pomoci takového dekonstrukce shodu,“ vysvětluje svou strategii Mélenchon.

le nouvel Observateur

Poté, co se v pondělí 2. května podařilo uzavřít naprosto ojedinělou a historickou dohodu o spolupráci mezi Nepoddajnou Francií a Zelenými (Europe Écologie Les Verts) pro blížící se parlamentní volby, se hned následující den přidala také Komunistická strana Francie. Deník **Nouvel Observateur** v úterý 3. května informuje, že po dlouhých dvaceti dnech, během nichž se vyjednávací týmy z obou stran setkávaly ve dne i v noci, se podařilo nalézt kompromis. **Vznikla tak „nová lidová ekologická a sociální unie“.** „Třetího května 1936 zvítězila v parlamentních volbách Lidová fronta, třetího května 2022 jsme založili novou lidovou unii,“ tweetoval generální tajemník a neúspěšný prezidentský kandidát Fabien Roussel. Obě politické síly se podle článku shodly na základních bodech programu a společného fungování. Princip spolupráce zachovává stranickou autonomii, ale do voleb se počítá s nasazením společných kandidátů, kteří po zvolení vytvoří společný poslanecký klub. Ten by měl respektovat názory a priority jednotlivých stran a navrhnout jméno kandidáta na předsedu vlády – Jeana-Luca Mélenchona. Jedním z mála témat, nad nímž shoda nepanovala, je budoucnost jaderné energetiky. Komunisté jsou pro zachování většiny jaderných elektráren, zatímco Nepoddajná Francie i Zelení chtějí jejich provoz více či méně omezit.

POP MESSE

Multižánrový mezinárodní hudební festival
Brno29–30/7
2022

(UK)



(UK)

(USA)

Skepta Ride Son Lux



(UK)

Bicep Live Kae Tempest Live



(UK)

The Bug & Flowdan

Red Axes (ISR) Avalon Emerson (USA) IC3PEAK (RUS) Acid Arab Live (FRA)

Solèy (ISL) Algiers (USA) WWW Midi Lidi Dunaj a Iva Bittová

Smack one Michajlov Paranoid London Live (UK)

Bert & Friends Alewya (ESP) MC Yallah & Debmater (UG)

a mnoho dalších

veřejná podpora statutárního města Brna a Jihomoravského kraje

Exkluzivní mediální partner

B | R | N | o | Jihomoravský kraj

FULLMOON
MUSIC MAGAZINEwww.popmesse.cz

Střed zájmu: Redefinice prostoru



Intenzivně vnímáme, že se nacházíme v momentu, kdy můžeme a chceme redefinovat prostor, ve kterém fungujeme, naše poslání, náš program i vztah k sobě samým. Přijďte si poslechnout dvanáct inspirativních příspěvků.

Mezinárodní konference
Trans Europe Halles 93#
27. května 2022
ve Studiu ALTA



● ● ● ALTA

TRANS
EUROPE
HALLESKancelář ●
Kreativní Evropawww.kreativnievropa.cz

Když zažijete kolaps civilizace

Dvě válečné knihy Ernsta Jüngera

Německý filosof Ernst Jünger bývá někdy řazen k myslitelům, kteří měli blízko k nacionálnímu socialismu. Odpor k liberálnímu řádu vedený z konzervativních pozic z něj ale ještě nečiní nacistu. Do češtiny byly nedávno přeloženy dvě jeho knihy, v nichž zpracovává zkušenost důstojníka v první světové válce.

JAKUB RÁKOSNÍK

První světová válka znamenala pro naprostou většinu tehdejších Evropanů mezní zážitek. Dlouhý mír po roce 1815, kdy se vojenské konflikty omezovaly jen na krátká střetnutí nebo byly exportovány na periferii kontinentu či do kolonií, vymazal válečný prožitek z jejich bezprostřední zkušenosti. Ekonomická globalizace světa gradující na přelomu 19. a 20. století dodávala na síle optimistickým vizím o světě, který se stal natolik hospodářsky provázaným celkem, že velký vojenský konflikt již není možný. Toto přesvědčení nenávratně odkázaly do minulosti dva výstřely, jejichž původcem byl 28. června 1914 v zapadlém balkánském městečku Sarajevo mladík jménem Gavrilo Princip. Evropa se během několika týdnů ocitla uprostřed totální války.

Zrod totální války

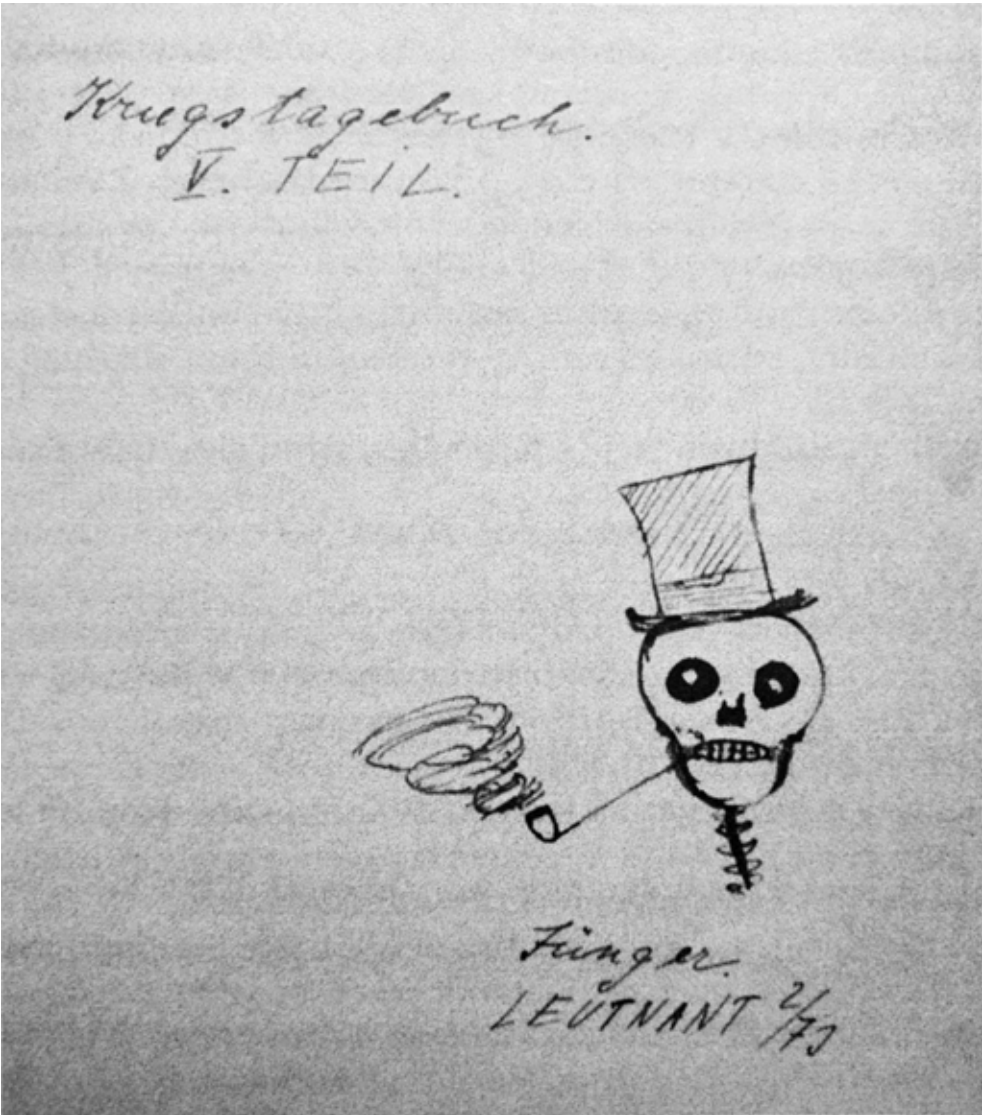
Byl to šéf německého válečného generálního štábu Erich Ludendorff, kdo zpopularizoval pojem totální války. Později, v polovině třicátých let, v tomto smyslu napsal: „První světová válka byla úplně jiného charakteru než všechny války za posledních 150 let. (...) Válka byla zaměřena proti samotným populacím, které tak byly hluboce integrovány do válečné mašinérie. Boj byl veden proti duchu a životní síle nepřátelské populace s cílem jejího zničení a paralyzace. Tak se zrodila totální válka.“ Právě proto se tak nesmazatelně zapsala do paměti, protože měla negativní dopad na obrovské množství lidí a jen málokdo z ní profitoval.

Válka sama o sobě není ani dobrá, ani zlá. Jako jakákoli jiná událost či proces se jednoduše děje. To lidé jsou aktivními tvůrci významů, posuzují ji dle svých hodnot a významových rámců na mentálních mapách ve svých hlavách. První světová válka ukončila dlouhé 19. století, zpochybnila autoritu elit, jež byly ochotny své národy hnát na frontová jatka, a byla i dalším z hřebíků do rakve víry v lineární pokrok směrem k liberální společnosti masového konzumu. Pro jedny byla jen klopýtnutím, po němž je nutné vrátit se zpátky k zásadám liberální ekonomiky, individuální pracovní ctižádosti a svépomoci přesně v tom smyslu, který Alois Rašín ohlašoval v roce 1922 výrokem „svět jde doprava“. Pro další byla daleko závažnějším klopýtnutím, které mělo dokazovat zpochybnění buržoazní modernity. Proto se mělo začít znovu a lépe a vykročit k socialistické společnosti. Jiní ji zase chápali jako vyústění soumraku Evropy, který byl již dlouho předznamenáván dekadencí povrchní občanské společnosti, řídicí se plutokratickými principy a liberálním pragmatismem. Z tohoto zdroje čerpaly svou přesvědčivost rozličné fašistické mytologie národního znovuzrození.

Ernst Jünger měl nepochybně nejbližší k poslednímu z táborů, přestože jej za fašistu označit nemůžeme. Ostatně i v době, kdy se dostal k moci Adolf Hitler a Jüngerovi se potenciálně otevírala možnost slibné kariéry v nacionálně socialistickém systému, na rozdíl od řady svých názorových soupeřů, někdy souhrnně označovaných pojmem „konzervativní revoluce“, si zachoval kritický odstup od hitlerovského režimu. V beletristické formě toto odpírání pokušení ztvárnil v románu *Na mramorových útesech* (1939, česky 1995). Ani to jej však po roce 1945 neuchránilo od nálepky nacistického pomahače, jemuž byla na několik let v okupovaném Německu zakázána publikační činnost.

Na frontě nové civilizace

Nakladatelství Academia v loňském roce vydalo hned dvě Jüngerova díla: nejprve deníky z doby války, precizně zpracované literárním historikem Helmuthem Kieselem, a poté jeho prvotinu *V bouřích ocele* (1920), kterou lze z hlediska žánrového označit asi nejvýstižněji jako soubor frontových reportáží. Z podstaty věci se obě knihy svým obsahem překrývají a na řadě míst můžeme nalézt i totožné



Titulní strana rukopisu válečného deníku Ernsta Jüngera, jehož součástí byly i autorovy kresby

formulace. V doslovu k *Bouřím ocele* český odborník na německé konzervativní myšlení Aleš Urválek srovnává reprezentaci války u Jüngera a Remarquy. S úmyslným didaktickým zjednodušením je považuje za protiklad. Jüngerova syrovost popisu válečných událostí postrádá deziluzi a zklamání, typické pro Remarquy, který válce nechtěl přiznat žádný kladný smysl. Pro Jüngera je naopak tato válka okamžikem mobilizujícím potenciál pro vytvoření vyššího stupně moderní civilizace.

Komentátoři u něj obvykle vyzdvihují důraz na hluboké vazby válečného kamarádství, které překonává povrchní vztahy typické pro moderní společnost, a význam války ve smyslu existenciální očišty. Přesně v tom smyslu Jünger také komentuje svou účast v jedné z největších bitev: „Strašlivé nakupení sil v osudovém okamžiku, v němž se zápasilo o vzdálenou budoucnost, a nespoutanost, která za ním tak překvapivě, tak děsivě následovala, mě poprvé zavedly do hlubin nadosobních sfér. To se odlišovalo od všeho, co jsem dosud zažil; jednalo se o zasvěcení, které otevíralo nejenom žhnoucí komory hrůzy, nýbrž vedlo také skrze ně.“

Možná někde tam se zrodil onen Jünger známý z dvacátých let. V *bouřích ocele* lze číst jako odrazový můstek k jeho pozdějšímu konceptu totálně mobilizované společnosti dělníků, kteří překonají fádňi šosáckou mizérii existence posledního člověka, jak o něm psal Nietzsche. Jünger se nestal tím konvenčním konzervativcem, který oplakává ztracený svět minulosti, považovaný za zdravý v porovnání s trdnou a údajně úpadkovou současností. Nezříká se modernity, hledá jen cestu k autentičtější existenci člověka v podmínkách technické civilizace. Pídí se po pozitivní svobodě spojené s autenticitou, kterou liberální demokracie posledních lidí ve spojení s tržním řádem není schopna poskytnout.

Dekadence Západu

Bouře ocele je třeba přenést do mírového stavu. Jüngerův dělník se v ekonomice ovládané

totální mobilizací v ničem neodlišuje od frontového vojáka a obdobně má být sociální řád v podmínkách technické civilizace budován – stejně jako armáda – na hierarchickém principu. Jen v takových podmínkách může být překonána předválečná dekadentní modernita. Prožitek totální války z ní ukázal Jüngerovi cestu. Jeho dělník – který však nemá nic společného s marxistickým proletářem – se stává jednou z variant Nietzscheho nadčlověka, jenž v autorově koncepci v symbiotickém vztahu člověka a techniky dosáhne naplnění své existence. I motor dynamiky na této cestě zůstává nietzschovský. Je jím vůle k moci, kterou v sobě naopak poslední lidé – občané liberálních společností – ve svém povrchním mžourání takřka úplně udusili.

Nemá dnes patrně smysl Jüngera číst jako prekurzor Adolfa Hitlera, o němž si navíc sám autor patrně nikdy nic dobrého nemyslel, a to ani v časech, kdy publikoval v nacistických novinách *Völkischer Beobachter*. Daleko inspirativnější v současnosti může být jeho interpretace v kontextu dnešních nacionálně konzervativních tendencí, v jejichž rámci četní politikové odsuzují dekadenci Západu způsobem, jež by Jüngerovi nebyly vůbec cizí.

Je škoda, že v této věci nesledoval nakladatel promyšlenější ediční politiku. Během jednoho roku vydal dvě Jüngerova díla, jež se obsahově překrývají. Naopak jeho vrcholné kusy z meziválečného období – *Die Totale Mobil-machung* (Totální mobilizace, 1930) a *Der Arbeiter* (Dělník, 1932) – přeloženy do češtiny dosud nejsou. A zveřejněný ediční plán je ani neobsahuje. Snad se tedy český čtenář těchto zajímavých děl německé konzervativní revoluce dočká někdy později.

Autor je historik.

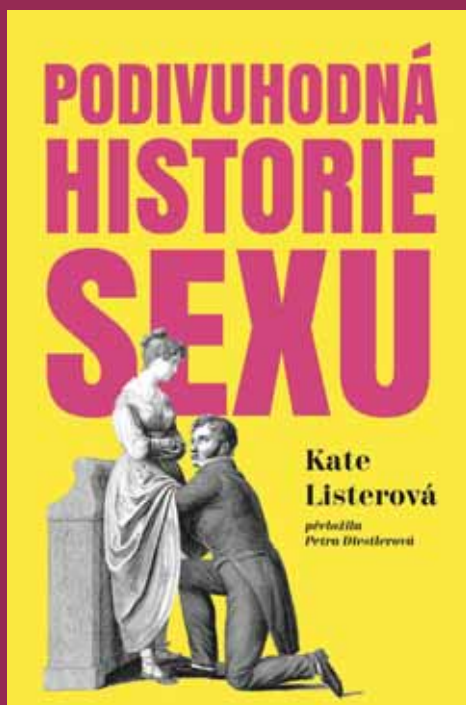
Ernst Jünger: Válečný deník 1914–1918. Přeložila Nina Fojtů, Academia, Praha 2021, 612 stran.

Ernst Jünger: V bouřích ocele. Přeložil Michael Půček, Academia, Praha 2021, 284 stran.

ÉDOUARD LOUIS

Boje a proměny jedné ženy

Autobiografickou sociální fresku zahájil zpovědí Skoncovat s Eddym B. a prohloubil esejem Kdo zabil mého otce. Tentokrát se francouzský spisovatel věnuje příběhu matky, která strávila většinu života v chudobě a nouzi. Odsouzená k péči o domácnost a děti, ponižovaná násilnickým chováním mužů i prostředím patriarchální bílé třídy průmyslové Francie. Jednoho dne se však proti tomuto životu vzbouřila.



KATE LISTEROVÁ

Podivuhodná historie sexu

Lidé jako jediní tvorové na Zemi spojují sex se studem a pocitem viny a stigmatizují určité sexuální praktiky. Kate Listerová se s osobitým humorem ujímá dějin penisu a vulvy, prostituce, antikoncepce, proměn společenského vnímání masturbace nebo třeba i jízdy na kole. Vyvrací stereotypy a poskytuje cenný rámec aktuálním otázkám včetně genderu a sexuálního násilí.

PETRA RAUTIAINENOVÁ

Popel a sníh

Novinářka Inkeri přijíždí v roce 1947 na sever psát reportáž o tom, jak se Laponsko zotavuje po skončení války. Zároveň pátrá po osudu svého manžela, který během bojů za nevyjasněných okolností zmizel. Závratný příběh z mystického prostředí severských pustin, se stal finskou literární senzací a vyhrál Savonskou literární cenu.



Los Angeles v plamenech

Tři dekády od povstání

Před třiceti lety proběhly v Los Angeles rozsáhlé rioty, podnícené osvobozujícím rozsudkem pro policisty, kteří brutálně ztloukli Afroameričana Rodneyho Kinga. V současnosti někteří historici mluví o tom, že šlo o povstání reagující na strukturální znevýhodnění Afroameričanů, jež trvá dodnes.

JAN BENEŠ

Když se v roce 2020 snažila média během protestů v reakci na policejní vraždu George Floyda najít paralely s protesty v minulosti, často zaznívala přirovnání k událostem v Los Angeles v roce 1992. V březnu 1991 šest policistů brutálně zbilo afroamerického stavebního dělníka Rodneyho Kinga, přičemž celý incident zachytila kamera. V dubnu 1992 čekala afroamerická komunita ve městě napjatě na vynesení rozsudku nad policisty, ale soud je všechny navzdory průkazným záběrům shledal nevinnými.

Souběžně s tím museli Afroameričané sledovat vývoj dalšího otřesného příběhu: korejská majitelka obchůdku s potravinami Soon Ja Du zastřelila zezadu patnáctiletou Afroameričanku Latashu Harlins za údajnou krádež láhve pomerančového džusu. I tento incident zachytila bezpečnostní kamera v obchodě. Soud shledal Du vinnou, ale do vězení ji neposlal. Dva šokující násilné činy, dva šokující rozsudky. A po nich následovala šokující pětidenní reakce afroamerické komunity, kvůli níž bylo nakonec do ulic povoláno na deset tisíc členů Národní gardy.

Rioty, nebo povstání?

Dění ve čtvrtích na jih od centra Los Angeles po vyhlášení obou rozsudků v roce 1992 se běžně označuje za rioty, tedy za pouliční nepokoje či výtržnosti. Řada afroamerických historiků ovšem události označuje za povstání – za „probuzení kolektivní paměti všech lidí, kteří byli zbiti, aniž by to bylo zachyceno na video,“ vysvětluje například historik Robin D. G. Kelley. Elizabeth Hinton zase v nedávné studii *America on Fire* (Amerika v plamenech, 2021) píše o tradici černošských rebelií proti systémovému rasismu ve společnosti a ve vyloučených oblastech, jehož průvodními jevy jsou koncentrace chudoby, nedostatek potřebných služeb, ekonomických příležitostí a investic a také nadměrná přítomnost policie, jejíž brutalita byla, je a bude hlavním spouštěčem podobných povstání.

A protože je oblast na jih od centra LA, podobně jako Minneapolis, kde zahynul George Floyd, ukázkovým příkladem systémového rasismu, nejsou povstání ve skutečnosti šokující, ale naopak očekávatelná. V obou

městech v první polovině 20. století probíhala rezidenční segregace na základě rasového původu – v Los Angeles Afroameričanům v důsledku „oblíbených“ dodatků smluv, které zakazovaly prodej či pronájem nemovitosti na základě původu, nezbylo než se stěhovat do jižní části města. Podle historiků z Minnesotské univerzity byl i Minneapolis takových dodatků plný a afroameričtí migranti přicházející z jihu byli cíleně vyčleňováni z vybraných lokalit a naváděni do jiných, bělochům a prosperujícím oblastem vzdálených čtvrtí. Vyloučené černošské oblasti v obou městech zároveň několik dalších dekád nemohly dosáhnout na půjčky na investice do infrastruktury a jejich obyvatelé zase na hypotéky na výstavbu nových bytů a domů či opravu těch starých.

Dekády decimace

Černošské komunity v obou městech o pár dekád později dále zdecimovala výstavba dálničních obchvatů, které vedly přímo skrze čtvrtě, čímž místní ještě více izolovaly od zbytku města a zmařily jakýkoli hospodářský rozvoj oblastí. V šedesátých letech 20. století obě města zažila násilné protesty proti nevyhovujícím životním podmínkám a vraždám vůdců hnutí za občanská práva. A od sedmdesátých let, kdy právě na Afroameričany nejvíce dopadly důsledky deindustrializace a ve vyloučených oblastech se tak ještě zvýšila nezaměstnanost a koncentrace chudoby, v nich lze vysledovat další decimaci, způsobenou federálními válkami proti zločinu a drogám. Ty se vyznačovaly zvýšenou přítomností policie a jejím vybavováním čím dál sofistikovanějšími vojenskými technologiemi.

Povstání z roku 1992 přišlo právě uprostřed politického boje o další vlnu podobných válek – Bill Clinton se totiž v tom roce předháněl s Georgem Bushem starším v tom, kdo bude autentičtější kandidátem „práva a pořádku“. Tedy zastáncem legendárního přístupu, jenž vyhrál Richardu Nixonovi prezidentské volby v roce 1968, když byla majoritní společnost šokovaná zmiňovanými protesty Afroameričanů. Je příznačné, že stejnou rétoriku začal ve své prezidentské kampani hojně využívat Donald Trump v reakci na protesty

v létě roku 2020. Na opakující se problémy nabízeli prezidentští kandidáti ohraná rétorická cvičení, nikoli návrhy řešení, zohledňující historii amerického rasismu a vycházející z reálných potřeb a požadavků daných komunit.

Logická reakce

V roce 1992 si média a politici rychle našli obětího beránka, na nějž mohli hodit vinu za více než padesát mrtvých a škod v hodnotě dvou miliard dolarů: rap. Mladí rappeři Ice Cube a Ice-T, a jejich tvorba a vyjadřování měli představovat hudební odnož života černošských gangů, které mezi sebou v době povstání uzavřely mír, i černošského nacionalismu. Byly to údajně jejich texty, co inspirovalo mladé černochoy, aby vyšli do ulic a zapalovali a rabovali obchody. Ice Cube přitom své tehdejší tvorbě říkal reality rap a Ice-T tu svoji označoval za pouliční novinařinu – oba byli přesvědčeni, že poukazováním na policejní brutalitu i na skutečnost, že většina obchodů a služeb ve vyloučených oblastech Los Angeles nepatří Afroameričanům ani je nezaměstnává, jen zobrazují realitu života v rasistickém systému. Povstání oba rappeři vnímali jako logickou, nikoli šokující reakci komunity, k níž není třeba nijak vyzývat.

A stejně tak není šokující, že ani po třiceti letech od události v Los Angeles a nespočtu (zdokumentovaných) případů policejní brutality a následných protestů – jako těch v roce 2020 – se nezdá, že by vznikala řešení, která by dalším podobným incidentům předcházela. Mnohokrát skloňovaná reforma policie nezískala konkrétní podobu ani politickou podporu. Vyloučené lokality jsou dnes ve velkém gentrifikovány nebo stagnují. A ani pochopení příčin protestů či obsahu poselství, že „na černých životech záleží“ (Black Lives Matter), se v poslední době nedostává mnoho prostoru. Naopak – upozorňování na temné stránky amerických dějin v rámci školní výuky je v mnoha státech zakázáno, a dokonce i trestáno. Jinými slovy, podmínky vedoucí k povstáním, jako bylo to v roce 1992, nadále existují a je jen otázka času, kdy dojde k další podobné rebelii.

Autor je amerikanista.



Povstání v LA nebylo šokující, ale logické. Foto Glenn Gilbert (CC BY 2.0)

Bílá je bílá a válka je válka

K procesu se studentským časopisem Doxa

Průběh a vývoj případu čtyř redaktorů studentského časopisu Doxa, který skončil jejich odsouzením k nucené práci, je dalším z příkladů zvůle ruského autoritářského režimu. Čeho se měli dopustit mladí novináři, kteří neváhali informovat o protiputinovských protestech?

KRISTINA ANDĚLOVÁ

Dne 12. dubna 2022 odsoudil moskevský soud v Dorogomilovu čtyři redaktory nezávislého ruského studentského časopisu Doxa. Armen Aramjan, Alla Gutniková, Nataša Tyškevičová a Voloda Metelkin setrvali téměř rok v domácím vězení poté, co byli v dubnu 2021 zadrženi a obviněni z nezákonného jednání. Záminkou k případu se stalo video, v němž odsuzují pronásledování jiných studentů za podporu opozičního politika Alexeje Navalného. Moskevský soud – slovy státního zástupce Trjakina – uvedl, že redaktori zapojili nezletilé do „životu nebezpečných akcí“, a všechny odsoudil ke dvěma letům „nápravných prací“ a zákazu správy webových stránek. Co přesně nápravné práce budou znamenat, není zcela jasné. V každém případě se bude jednat o nucenou práci, v horším případě vykonávanou v „pracovním zařízení“.

O případu Doxy informovala poměrně rozsáhle již loni západní média, ta česká přešla kauzu prakticky bez povšimnutí. Rozsáhlé svědectví o případu studentského časopisu přinesl web LeftEast, na němž se objevily i podrobnější informace o soudním řízení.

Platforma studentského aktivismu

Časopis Doxa, který byl založen v roce 2017 studenty Vysoké školy ekonomické v Moskvě (v této době jedné z nejliberálnějších moskevských univerzit), se poměrně rychle stal významnou platformou studentského lidskoprávního aktivismu a mimo jiné zveřejňoval kauzy týkající se akademické cenzury či sexuálního obtěžování na univerzitách. Pozornost západních médií získala Doxa již v létě 2019 při masových protiputinovských protestech. Poté, co několika opozičním kandidátům nebylo umožněno účastnit se voleb do městského zastupitelstva, vyšli studenti středních škol v Moskvě do ulic. Doxa zpravodajsky pokrývala protesty a v názorových článcích a příspěvcích na sociálních sítích vyjadřovala solidaritu se středoškolačky, kteří byli během protestů zatčeni. Důsledkem byla ostrá reakce vedení moskevské VŠE, které zrušilo časopisu registraci s odůvodněním, že univerzitní prostředí by mělo být apolitické a nemělo by se vyjadřovat k aktuálním politickým otázkám. Tento oficiální postoj univerzity ovšem Doxu mezi vysokoškolskými i středoškolskými studenty (a liberálně smýšlejícími pedagogy) ještě více zpopularizoval.

Když byli na začátku roku 2021 na protestních akcích hromadně zatýkáni středoškolští a vysokoškolští studenti, Doxa opět vystoupila na jejich podporu. Kromě běžného zpravodajství zveřejnila čtveřice redaktorů ono video, které zdůrazňovalo ústavní právo každého člověka na nenásilný protest, a odsoudila univerzitu za zastrasování a vylučování studentů. Dne 14. dubna 2021 provedla policie razii v bytech Gutnikové, Aramjana, Tyškevičové a Metelkina a v domech jejich rodin. Na novináře bylo uvaleno faktické domácí vězení a byli obviněni ze „zapojování nezletilých do akcí, které by



Čtyři redaktori časopisu Doxa strávili rok v domácím vězení a pak byli odsouzeni ke dvěma letům „nápravných prací“. Foto doxajournal.ru

mohly být nebezpečné“. Původně směli opustit svá bydliště pouze na jednu minutu, od 23:59 do 00:00, později díky odvolání získali dvě hodiny, od osmi do deseti dopoledne. Obvinění redaktorů a redaktorek postrádalo jakýkoli pádný argument. Obžaloba tvrdila, že nezletilí, kteří video sledovali, se mohli zúčastnit masové demonstrace, nakazit se koronavirem a zemřít. Navíc žádný ze svědků obžaloby nepřiznal, že video sledoval a že by kvůli němu šel na protest, a jen málo z nich vědělo o existenci časopisu.

Nenechat se zotročit

Když moskevský soud 12. dubna 2022 zveřejnil své stanovisko, znamenalo to pro obžalované redaktory do jisté míry úlevu. Novinářům hrozily až tři roky „natvrdo“ nebo další protahování soudního řízení a pokračování jejich domácí detence. Po vydání verdiktu stanula v centru pozornosti západních médií závěrečná řeč nejmladší z odsouzených, Ally Gutnikové. Její projev byl působivý, plný citací největších jmen ruské i světové literatury, od Anny Achmatovové až po bell hooks. Impresivnosti jistě dodává i novinářčin křehký a femininní vzhled, který (stejně jako v případě členky Pussy Riot Naděždy Tolokonnikovové) působí kontrastně k síle a odhodlání, s nímž čelila státním autoritám. Sama Gutniková poukázala na tento genderový stereotyp, který je v souvislosti s její osobou používán, v rozhovoru pro internetový deník Meduza. Přestože je důležité, aby její protest nebyl západními médii kýčovitě zobrazován skrze její jemné vzezření, poněkud ironicky podotkla, že ji to v případě ruských autorit na určité úrovni chrání, protože to znamená, že ji orgány činné v trestním řízení, vyšetřovatelé a federální vězeňská služba neberou vážně.

Její projev ovšem vážný je, a to navzdory tomu, že explicitně nepojmenovává konkrétní politické problémy současného Ruska: „Opakujte (sobě i ostatním): 2 + 2 = 4. Černá je černá. Bílá je bílá. Jsem člověk, jsem silný a statečný. Silná a statečná. Silní a stateční. Svoboda je proces, kterým si pěstujete návyk nenechat se zotročit.“ Těmito větami končila svou řeč před soudem. Ve společnosti, kde je fakticky nemožné pojmenovat věci pravými jmény a rozdíl mezi pravdou a lží nehraje už vlastně žádnou roli, působila její řeč naléhavě politicky. Je ovšem příznačné, že právě její poetický proslov byl rychle přeložen a následně citován západními médii. Gutnikové promluva totiž zapadá do rámce kulturní a politické kritiky autoritářství a totalitarismu, na kterém západní liberální společnosti po roce 1989 stavěly svoji identitu. Stejně jako ve své době opoziční proti východoevropským komunistickým

režimům i Doxa dlouhodobě kritizuje více než státní cenzuru a porušování svobody slova. Nicméně zároveň ukazuje, jak důležité jsou tyto politické hodnoty v boji za rovná práva.

Zbýlé tři projevy, které v kontextu nynější situace v Rusku lze považovat za politicky explicitnější a konkrétnější, zůstaly mediálně upozaděny, přestože je všechny LeftEast publikoval v anglickém překladu. Voloda Metelkin a Armen Aramjan hovořili před soudem otevřeně o dění na Ukrajině a oba nazývali válku válkou. Metelkin uvedl, že se momentálně „odehrává nejděsivější událost v novodobých ruských dějinách. (...) Příběh o Rusku jako osvoboditeli už prostě neexistuje. Dnes bombardujeme ženy, děti a staré lidi kazetovými a vysoce explozivními bombami.“ Aramjan nazval ruský politický režim fašistickým. Metelkin ve svém projevu (za opakovaného přerušování prokurátora) statečně prohlásil, že útokem na Ukrajinu se ruský politický systém dostal daleko za hranice ukrajinských nacionalistů: „Potřebujeme denacifikaci a dekolonizaci Ruska. Odmítnutí imperiálního šovinismu, zesměšňování jazyků, kultur a symbolů jiných zemí a jiných národů Ruska.“

Rusko není alternativa

Praktiky ruského politického režimu se staly od propuknutí války také velkým tématem západní levice, jejíž část někteří ukrajinští a ruští levicoví intelektuálové a aktivisté vinili z dlouhodobě nedostatečně kritického postoje (až shovívavosti) vůči Putinově politice. Nejen v souvislosti s válečným konfliktem a s kauzou kolem časopisu Doxa, ale i v kontextu situace celé ruské společnosti, která je společností kapitalistickou, oligarchickou a ryze neliberální a patriarchální, v níž existují propastné sociální rozdíly a chudoba, je důležité si „na levici“ připomínat, že Rusko nepředstavuje v žádném případě politickou alternativu vůči „kapitalistickému Západu“. Publicistická činnost Doxy a jiných alternativních médií, jako jsou třeba anarchistický časopis Avtonom, webový zin Discourse či Meduza, o tomto stavu přináší dlouhodobě přesvědčivé svědectví.

Ilja Budrajtskis, jeden z předních levicových historiků současného Ruska, momentálně žijící v exilu, vyjádřil tento pocit v nedávném rozhovoru pro časopis Spectre zcela explicitně: „Absolutně nerozumím argumentu, že Rusko je nějakým způsobem alternativou k USA a neoliberálnímu uspořádání. Putinův režim je hluboce reakční. Jeho politické výhrady vůči současnému řádu jsou stejné jako výhrady Donalda Trumpa v USA. Představte si, že byste žili v zemi, kde by dvacet let vládl Trump.“

Autorka je historička.

ULTIMÁTUM

Etické nakupování boj s obaly nevyřeší

MATOUŠ HRDINA

Když jsem před lety poprvé zavítal do bezobalového obchodu, došlo mi, že jsem si celý koncept vyložil trochu špatně. Bůhví-proč jsem předpokládal, že absence obalů má vést k výhodnější ceně zboží. Samozřejmě mi rychle došlo, že jde hlavně o ekologii a důraz na biokvalitu potravin, a že cena proto mnohdy bývá vyšší než u stejného zboží v běžné kvalitě v igelitovém pytlíku ze supermarketu. Pořád mě ale neopustily pochybnosti o životaschopnosti tohoto přístupu. A aktuální zprávy mi zčásti dávají za pravdu.

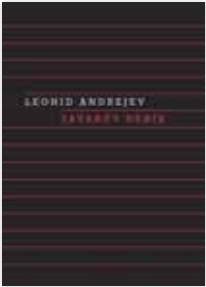
Časopis Sedmá generace přinesl zajímavou reportážní sérii Karolíny Kupkové popisující vlnu krachů českých i zahraničních bezobalových obchodů. Na vině jsou především dopady pandemických lockdownů a rostoucí ceny potravin, nutící domácnosti k úsporám. U mnoha prodejen hraje roli i absence e-shopů, které provozovatelům nesedí do bezobalové koncepce. Mnozí zpovídání obchodníci ale zmiňují i prostý fakt, že komunita zákazníků je malá a navzdory očekávání neroste. Zatím není zcela jasné, jestli bezobalovým obchodům definitivně odzvonilo, nebo jde jen o přechodnou krizi (články zmiňují i příklady prodejen, kterým se podařilo upravit obchodní model a přežít), jejich situace však ukazuje na obecnější potíže v oblasti obalové šetrnosti a biopotravin.

Pokusy o zlepšení situace zespodu pomocí drobných podnikatelských aktivit jsou jistě chválné a nelze jim upírat dobrý úmysl. Je ale otázka, zda se spoléhání na individuální konzumní volbu nemůže nakonec vymstít: nenahrává se tím pravicové lobby bránící regulacím a prosazující tržní řešení?

Na straně zákazníků nastává problém v situaci, kdy si etickou volbu dražšího, ekologičtějšího zboží často nemohou dovolit. A tento kalkul se navíc dále komplikuje v okamžiku, kdy velké obchodní řetězce začnou zařazovat do nabídky podobné zboží jako malé obchůdky nadšenců. Pak se projeví smutná realita: jakékoli podnikání je založeno na snaze o dosažení zisku, a pokud do hry vstoupí jiné ohledy – majitelé bezobalových obchodů často hovoří o osvětě, experimentech či podpoře komunitního života –, je mnohem těžší udržet podnik ziskový a v provozu.

Určitě se dá spekulovat o tom, že nejrůznější malé obchody a projekty vzdělávají veřejnost a ukazují cesty k šetrnější spotřebě, ale jen těžko je možné srovnávat jejich dopad s účinkem regulací a změn shora. Opatření, jako je například nedávný celoevropský zákaz některých jednorázových plastových obalů, mají dalekosáhlé důsledky a konzumenti se jim musí přizpůsobit bez ohledu na své etické ohledy a vzory chování.

Jednoduše řečeno, když plastové kelímky či nebezpečné pesticidy zakážeme centrálně, zákazníkům zkrátka nezbude nic jiného než si koupit kvalitnější potraviny v ekologičtější obalu. Samozřejmě tu stále zůstává zásadní otázka, jak zabránit růstu cen a zajistit dostupné a kvalitní potraviny pro všechny – a ani to se neobejde bez regulací shora –, ale tak jako tak se zdá, že nejen v oblasti biopotravin a boje s obaly musí jít pokusy o změnu spotřebitelského chování ruku v ruce se systémovými změnami.



Leonid Andrejev
Satanův deník
Přeložil Jakub Šedivý
Odeon 2021, 191 s.

Poslední kniha ruského spisovatele Leonida Andrejeva z roku 1919, vydaná v novém českém překladu, zaznamenává rozmar vládce pekel, který se začátkem roku 1914 vtělí do amerického chovatele prasat, miliardáře Henryho Wondergooda. S jeho třemi miliardami si chce v Římě užít velkolepou hru, v níž hodlá rozdat peníze a sledovat lidskou nízkost, kterou tím vzbudí. Jenže Satan v člověčí podobě, jenž si po dobu čtyř měsíců vede deník, „v nejtemnějších hlubinách lidskosti náhle narazil na nová nečekaná světla“ a našel zalíbení v dívce Marii, která se až podezřele podobá Madoně. Wondergoodovi se jeho hra postupně vymyká z rukou a on nebezpečně zapomíná na svou nelidskou podstatu. Poté, co svěří své finance do opatrovnictví Mariinu otci, záhadnému muži s temnou minulostí, se navíc začíná ukazovat, že v porovnání s člověkem je Satan naivní beránek. Lidská šelma převezme roli dábla a využije peníze k přípravě války s přesvědčením, že lidí je příliš mnoho, a je proto „nutné na chvíli zrušit zákony a pustit do té králikárny smrt“. Satanův deník oplývá symbolistními a alegorickými obrazy, protikřesťanským a protiválečným étosem, zároveň má smysl pro karikaturu a hlubinný ponor do myslí rvané na kusy. Především ale niterně ohledává hranice lidskosti: „Vlk má být vlkem, zajíc zajcem a červ červem, jejich duch je temný a ubohý, jejich vůle je pokorná, ale ty, človče, jsi do sebe vstřebal Boha i Satana – a Bůh i Satan v tomhle úzkém a smrdutém prostoru strašně trpí!“

Karel Kouba



Alois Mikulka
To jsou věci!
Malvern 2021, 90 s.

Malíř a autor několika desítek vlastnoručně ilustrovaných knih pro děti Alois Mikulka vydal ve svých osmaosmdesáti letech sbírku básní To jsou věci!. Lépe řečeno, z pětice starších Mikulkových ineditních sbírek, jejichž názvy jsou výmluvné – Cirkus Mondo, Jarmark všehochuti, Záznamy z aukcí chimér, Čekání na ateliér a Inventura, básně vybral a uspořádal básník, jemuž Mikulkova poetika nemůže být lhostejná – Ivan Wernisch. Na rozdíl od Jiřího Janatky, kterému Wernisch prokázal obdobnou editorskou službu v loňské sbírce V předpokojí pouště (předchozí Janatkovu sbírku Zrádná nostalgie sodovkáren doprovodil nadšenou glosou), je Mikulka básníkem naivnějším, intuitivnějším, na první pohled jaksi pohádkovým, freneticky pitvořivým, jakkoli neběží jen o „veselé vyprávění pro děti“. Svět jeho básní, na hony vzdálený našemu světu teď a tady, je prostorem setrvalého údivu, jemuž se ve verších poddává téměř kdokoli a cokoli. Mikulka pravidelně otáčí kolovrátkem své obraznosti, zařikává, hrká rýmy. Hned v prvním verši se beze všeho ptá: „Z čeho je strach v podmelouni?“ Všecka ta přízračnost působí nanejvýš přirozeně právě jen proto, že ji Mikulkovy verše ukazují jako možnou, že se tu zdá dítě odpradáвна. Takový dojem nepochybně umocňují autorovy ilustrace, které známe z Ohníčků a Mateřidoušek. Básně totiž v poměru jedna ku jedné doprovázejí autorovy kresby šklebicích se figurek, posupně bradatých, okatých tváří s vyceněnými zuby.

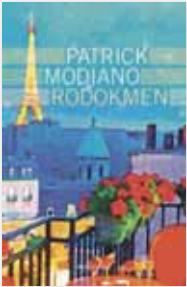
Martin Lukáš



Irena Dousková
Konec dobrý
Druhé město 2021, 148 s.

Mezi letošními nominantkami na cenu Magnesia Litera se objevila i Irena Dousková, která se čtenářům vryla do paměti jako autorka Hrdého Budžese. Ve své nominované knize Konec dobrý ohledává na omezeném prostoru devíti povídek životní úseky, vztahy i vnitřní stavy obyčejných lidí. Povídky zasazuje do historického rámce – od událostí roku 1968 se ve sbírce postupně dostává i k propukající pandemii koronaviru, avšak veškeré zásadní dějinné události se jen letmo míhají v pozadí, a zůstávají tak pouhými kulisami. Kniha staví především na plastičnosti charakterů a jejich postojů ke svému okolí. Vystřídají se zde vypravěči (povětšinou muži) všech věkových kategorií i sociálních bublin, které spojuje otázka, jak se vyrovnat se ztrátou a konečností. Ale právě tento leitmotiv není dostatečně silný a zdá se, že autorka ve všech směrech pouze klouže po povrchu bez snahy jít víc na dřeň. Každý další příběh stírá hranici s předchozím, chybějí výraznější dějové linky. Výsledkem je jakýsi slabý povídkový odvar. Jednotlivé mikroepizody sklouzávají k podivné frustraci a stává se z nich přímý odraz české nudy. Do mnohokrát ohraných témat Dousková nevnáší nic, čím by je pomohla renovovat, a Konec dobrý proto nechtěně slouží jako jeden z příkladů fenoménu, který se v posledních letech na tuzemské literární scéně objevuje se stále větší frekvencí – kontinuální únavy české prózy.

Barbora Voříšková



Patrick Modiano
Rodokmen
Přeložila Jovanka Šotolová
Garamond 2021, 150 s.

Nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 2014 Patrick Modiano napsal v roce 2005 dílo, v němž se pokusil shrnout zážitky ze svého mládí. Rodokmen je dílo velmi úsečné, doslova napěchované nejrůznějšími reáliemi, jen občas v něm prosvítne osobnost autora a jeho pohled. Jako by se Modiano rozhodl zaznamenat nepříjemné okolnosti svého raného života, aniž by sám sobě otevíral rány. Možná i proto pak mají osobnější okamžiky ve vyprávění tak silný účinek – třeba když najednou z masy jmen, názvů míst nebo literárních děl vytryskne smutek nad ztrátou bratra v dětském věku anebo když se odhalí finančně pragmatický přístup otce i matky ke svému synovi. Popisované události zároveň působí až neuvěřitelně, téměř jako ze starého akčního filmu s Jeanem Gabinem. Otec se totiž už od války žije nejrůznějšími kšefty na černém trhu, takže se malý Patrick seznamuje nejen se spisovatelem Raymondem Queneauem, ale i s lidmi, o nichž postupně zjišťuje, že patřili k francouzskému kriminálnímu podsvětí. Jeho matka si pak užívá dráhu nepříliš úspěšné herečky s mnoha romány. Právě zahlcení textu množstvím dat bylo jistě problematickým bodem při překladu – mimochodem, zhruba jednu třetinu útlé knihy tvoří připojený abecední rejstřík. Rodokmen je tak především důležité svědectví o obtížném období francouzské historie a tehdejší kultuře. A také o tom, že i z neutěšených podmínek může vzejít laureát Nobelovy ceny.

Jiří G. Růžicka



Vengeance Is Mine, All Others Pay Cash
(Seperti Dendam, Rindu Harus Dibayar Tuntas)
Režie Edwin, Indonésie 2021, 114 min.
Premiéra v ČR 1. 4. 2022 (Netflix)

Vítězný film loňského festivalu v Locarnu, indonéské drama Vengeance Is Mine, All Others Pay Cash od režiséra vystupujícího pod jménem Edwin, se v dubnu objevil na Netflixu. Adaptace románu uznávaného indonéského spisovatele Eky Kurniawana je založena na evokaci osmdesátých let včetně popkulturních odkazů. Svět snímku natočeného na 16mm filmový materiál stojí někde mezi civilními kulisami dobové Indonésie a žánrovým zobrazením organizovaného zločinu, kung-fu a sexuálních traumat. Příběh lásky mladé dívky a impulsivního rebela trpícího impotencí je v Edwinově podání méně exploatačně drastický než původní román, ale hlavní téma zůstalo stejné. Lehce braková a záměrně „cheesy“ stylizace na pomezí levné gangsterky a generačního filmu o mladých hrdinech na hraně zákona tu slouží k podvrtnému uchopení machismu, ale i kolektivních traumat indonéské společnosti. Děj je možná až příliš rozbíhavý a sází spíš na silné scény než na promyšlenou strukturu, Edwinovi se však povedlo udržet celek pohromadě nejen úspěšným oscilováním mezi stylovostí a groteskností, ale také spontánními hereckými výkony dvou indonéských mainstreamových celebrit Marthina Lia a Ladye Cheryl. Rozevlátost Vengeance Is Mine, All Others Pay Cash někdy hraničí s ledabylostí, nicméně Režisérovi se daří vynášet na světlo obtížná témata a komentovat je s ironickým nadhledem, který dokáže být jízlivý, ale zároveň není urputný.

Antonín Tesař



Jan Dušek
80
Café Nona, Praha, 15. 4. – 31. 5. 2022

Janu Duškovi příchystali jeho kolegové z katedry scénografie DAMU, kterou dlouhá léta vedl, u příležitosti osmdesátých narozenin výstavu. Jde o výběr oslavencových scénografických návrhů zejména z období normalizace. Jednotlivá tabla zachycují náčrtky postav a podoby scény pro inscenace, na nichž často spolupracoval s Evaldem Schormem a které se uváděly třeba v Divadla Na zábradlí. Jednotlivé skici jsou doplněny autorovými popisky, které konkretizují materiály k použití. Na tablu s návrhy pro Büchnerovu hru Leonea a Lena tak vidíme dvě postavy lehce mimozemského vzezření s poznámkou, že herci mají mít na hlavě upravené plynové masky. V konceptu pro Hrabalovu Příliš hluchnou samotu zase sledujeme na provaze zavěšené knihy, směřující do černé díry lisu na papír. Hned ve dvou návrzích (pro Cestu dlouhého dne do noci a Zločin a trest) si Dušek hraje s kontrastem stěny postavené ze dveří a osamocených židlí a křesel. V druhé jmenované inscenaci měly figurovat i šikmé dveře, představující snad – podle připsané poznámky – šílenství hlavního hrdiny. Pokud na Duškovu výstavu zavítáte, doporučuji projít si také prostory u šatny, kde jsou tři arkádové automaty s hrami, které vycházejí z původních herních automatů, ale jsou přetvořeny do tematiky sametové revoluce. Místo Pac-Mana vás tak budou prohánět policisté po uličkách kolem Národní třídy a vy přitom musíte sbírat lékárníčky pro své potlučené demonstrující spolužáky. Ostatně, hned po revoluci se Dušek na žádost studentů stal na chvíli i děkanem DAMU.

Tereza Zubatá



Daria Gosteva
Moskva-Dačnoje
Valdštejnská lodžie, Jičín, psáno z večerní reprízy 15. 4. 2022

Krátké, jednoduché, originální a intenzivní. Všichni jsme někdy opouštěli místo, odkud se nám nikam nechtělo. Studentka DAMU Daria Gosteva své vzpomínky na takřka komunitní soužití ve vile na periferii Moskvy podává s takovým citem a něhou, že musí zasáhnout i duši nejokoralejšího cynika. Vypráví a ví, že milované místo už neexistuje, že už se tam nikdy nevrátí. Dům je tady hlavní postavou – postavený veteránem afghánské války z toho, co bylo zrovna po ruce, a tak, jak ho to zrovna napadlo. Schody jsou příliš prudké a kuchyň je vytvořená z okenních rámců. Loutková dokumentární inscenace vypovídá o tom, že když je nám v životě nejlépe, není vlastně moc co říct, a loutky jsou tak drobné, že je třeba sednout si ještě trochu blíž. Gosteva využívá striktně přírodní materiály: samorosty a odřezky dřeva, hrubé látky. Představení vyvolává silnou touhu po ztracené každodennosti (ladí se rádio, přijíždějí a odjíždějí vlaky) a ruská válka na Ukrajině mu otevírá nové významové roviny. Scéna se osvětluje svíčkami a v příšeří, nad silným čajem, který po celou dobu bublal na kamnech, působí příběh ještě o něco osobněji. V následné diskusi, jejíž délka výrazně přesáhla samotné představení, na otázku, odkud se bere zlo, neodpovídala osamocená tvůrkyně jako symbolická zástupkyně toho nepochopitelného národa, který žije v bludech a neštítí se nejhoršího násilí, ale všichni přítomní ve svých úvahách. Na tom místě jsem chtěla zůstat.

Marta Martinová



Beach House
Once Twice Melody
LP, Sub Pop 2022

Jednou z nezajímavějších desek prvních měsíců letošního roku je osmá studiová nahrávka americké dreampopové skupiny Beach House. Pozoruhodné je už to, že se o albu vydaném po osmnácti letech existence projektu mluví jako o jeho možná nejlepším počínu. Kariéry současných popových hudebníků se zpravidla odehrávají v mnohem rychlejších tempech. Ideologie neustálého „růstu“ nutí muzikanty svou tvorbu každých pár let inovovat, jako by každá další deska musela být novou kapitolou. V tomto kontextu je cesta Beach House poměrně unikátní. Kdyby si posluchač ze všech nahrávek vydaných mezi roky 2006 a 2022 vytvořil jeden playlist, vznikl by jednolitý celek. Tím nechci říct, že by Beach House hráli stále totéž. Alex Scally a Victoria Legrand spíše připomínají badatele neúnavně rozvíjející potenciál svých melancholických zvukových krajin. Ačkoli v polovině nultých let Beach House patřili k nejocetňovanějším jménům tehdejší neopsychedelické vlny, v jejich zvuku bylo vždy cosi anachronického – jako by se záměrně izolovali od hudebních trendů. Možná i proto svým posluchačům mohli přinášet tak sugestivní eskapistický prožitek. Letošní osmnáctiskladbová kolekce Once Twice Melody trvá téměř pětáosmdesát minut (skupina uveřejňovala nové skladby postupně, ve čtyřech částech), a nabízí tedy spoustu prostoru pro snění. I v tomto ohledu baltimorské duo vzdoruje době, která nás svou nejistotou nutí žít v bdělém, ostražitém stavu.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET FRED A BRUNOLDA 2022

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Přístup současné vlády k situaci s ruským plynem se dost podobá jejímu postoji ke klimatické změně. Je to jako sledovat náhodně vybranou epizodu nekonečného televizního seriálu: vlastně se nic neděje. I když už teď tušíme, že zásobníky na příští zimu zůstanou s velkou pravděpodobností prázdné, nijak se na to nepřipravujeme. Nevšiml jsem si, že by kdokoli třeba nabádal úřady, zda by nemohly při vytápění nějaký ten teplotní stupeň ubrat. Nevím, zda už jsou vytipovány podniky náročné na plyn, které by byly urychleně vybavovány třeba solárními panely s vodíkovými úložišti. Neviděl jsem nikde studie, jak se budou do krajiny, ideálně vedle měst a vesnic, stavět větrné elektrárny, protože ač je to k nevíře, i u nás fouká, s klimatickou změnou dokonce čím dál víc. Neslyšel jsem o tom, co bude s teplárnami, které nyní vyhřívají domácnosti „odpadním teplem“ z provozu uhelných elektráren. I v nich má být uhlí postupně nahrazeno plynem. Jak si ale poradí bez něj? Jaký je tedy náš plán budoucnosti bez ruského plynu? Ani budování nových jaderných elektráren, ani stavba plynovodů z Polska nás příští nebo tu následující zimu nezahřeje.

J. G. Růžička

Vlády celé Evropy se snaží najít způsoby, jak obyvatelstvu ulevit od stoupajících cen. Ta česká se zmohla na bonus pět tisíc korun na dítě, což vyvolalo kritiku mezi pravicovými ideology,

kteří za podporu vidí nepřipustný populismus, div ne socialismus. Navázáním příspěvku na dítě dal kabinet najevo, že ho bezdětní či senioři nezajímají, a lidovecký ministr Marian Jurečka navíc ukázal, že má jen slabé ponětí o podobě českých domácností. Mnoho dětí totiž vyrůstá v nesezdaných, „neúplných“ či jinak netradičních domácnostech, takže navázání příspěvku na ratolest vede k násobení problémů, nikoli k jejich řešení. Nebylo by překvapením, kdyby velkou část úspory za to, že bonus není zcela plošný, spolkla jeho administrace. Shodou okolností Itálie schválila příspěvek 200 eur pro lidi, kteří vydělávají méně než 35 tisíc eur ročně, což je zhruba polovina Itálii. Jenže tyto dva bonusy se v něm liší. V Itálii se vyplácí na dospělou osobu a bude ho financovat 25procentní daňová sazba z nadměrných zisků energetických firem, které mají prospěch z vysokých cen paliv. To by u nás bylo jistě vykládáno jako počátek komunismu.

O. Sojka

„Stáhli se ti lidé zaživa z kůže, vraždily se děti,“ vyprávěla osmáčkům učitelka na pražské základní škole Na Dlouhém lánu. I žáky překvapilo, že aktéry hrůzyplných činů nejsou Rusové, ale Ukrajinci, a tak si ji nahráli. Teď se probírá, zda má vedení školy nárok učitelku za tlumočnickou ruské propagandy dětem vyhodit. Jeden můj známý, básník, kdysi vyučoval ekonomii na jakési severočeské střední škole. Vyučoval ji rok. Pak byl odejit, jelikož prasklo, že si veškerou předkládanou látku včetně ekonomických teorií a klíčových osobností vybájlil. Pokud paní učitelka vyprávěla žákům pohádky a neuvedla

jejich literární žánr, je navrhovaný vyhazov namístě. Taký učím a vím, že kdybych jim povídal o dvanácti českých pádech či prezentoval Boženu Němcovou jako mistrnou autorku sci-fi detektivek, budu po právu oceněn jako dotyčný poeta. A kantorka z Dlouhého lánu si navíc ani nedala tu práci vymyslet si bajky vlastní.

T. Čada

„Musíme počkat, až bude po prezidentských volbách, pak se lidi ve Francii začnou zajímat o situaci na Ukrajině,“ vysvětloval mi všeobecný nezájem Pařížan Gael na Place de la République, kam přišel ukázat svou nevoli s laxním postojem Francie proti válce a ruské agresi. Bylo to v březnu, kdy byly demonstrace v Paříži pravidelně každou sobotu. Modrozlutých vlajek v ulicích ale postupně ubývalo, až téměř vymizely úplně. Teď je po prvním i druhém kole voleb, Francie má staronového prezidenta Macrona a o Ukrajině mezi lidmi nepadne ani slovo. Místo prezidentských voleb se mluví o těch do Národního shromáždění, které zemi čekají v polovině června. Prvomájové průvody a statisíce lidí v ulicích francouzských měst ukázaly sílu levicových hnutí i stran. A jejich solidaritu. I když ne s Ukrajinou – na pořadu dne jsou opět pouze domácí témata, jako je penzijní reforma a minimální mzda. Levicovní voliči demonstrovali, že jejich „třetí kolo“ teprve přijde a o moc se ve Francii bude muset (středoprací) Emmanuel Macron dělit s nimi. Jean-Luc Mélenchon začal vyjednávat koalici – zatím si pláclí se Zelenými. Vedení socialistů by do toho šlo taky, byť třeba bývalý prezident François Hollande je

proti. A co válka v Evropě? Počkat si musíme opět po volbách. Tak schválně.

M. Sýkorová

Kampaň před komunálními volbami se rozjíždí na plné obrátky. V Praze je jejím hlavním tématem tradičně doprava, a zejména pravicové strany, v čele s ODS, by rády omezily i těch nemnoho opatření, která z Prahy dělají aspoň o něco přívětivější město. Vyrázily tedy na zteč proti cyklofašismu, reprezentovanému asi tak třemi cyklopruhy v celém městě, a hodlají metropoli opět navrátit autům. Jejich názorovi oponenti je při každé příležitosti nezapomenou upozornit, že s takovou rozhodně nepatříme na Západ, ale zřejmě někde na východních stepích. Jenže ani tohle přirovnání není tak úplně fér; k omezování automobilismu a podpoře MHD, cyklopropravy a pěší chůze dochází i na východ od nás. Stačí se podívat třeba do Lublaně, snaží se i v Bratislavě, Tiraně a mnoha dalších městech. Ani s historickými analogiemi to nebude o mnoho lepší – vymezovat se horlivě proti levici a zároveň protežovat dopravní infrastrukturu postavenou za vlády komunistické strany, to může dát jednomu mentálně zabrat. Možná bychom našli nějaké trefné přirovnání ve zvířecí říši. Ale jaký živočišný druh by se choval tak nerozumně? Vždyť i prorační opičáci, kteří snad jednou převálčují tuto společnost, fandí spíše udržitelné mobilitě. Nebo zahlédl někdo na Planetě opic jediné auto? Když srovnání nefungují, je nejlepší nazývat věci pravými jmény – lobbovat v dvacátém prvním století za auta ve městech znamená jediné neznalost, hloupost a sobectví.

A. Medková