

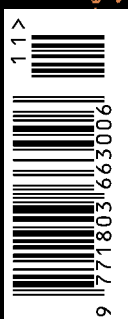
A2 TRAUMATA A KATASTROFY V KANADSKÉ LITERATUŘE

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK
25. 5. 2022 ROČNÍK XVIII
ADVOJKA.CZ
CENA 49 Kč

11

Silážní jámy Daniela Hradeckého
čínský román Victora Segalena
Rosalía
sto let od narození Iannise Xenakise
Seveřan Roberta Eggerse
retrospektiva Faith Ringgold

Ilustrace Martin Kubát, 2022
ISSN 1803-6635



Svoboda bez solidarity

ONDŘEJ LÁNSKÝ

Pro lidi středního věku, kterým je dnes mezi pětačtyřiceti a šedesáti lety, jsou devadesátá léta minulého století časem přerodu a klíčové sociální změny, kdy kromě konce diktatury došlo i k něčemu jinému. Pro část z nich je toto období vlastně dobou nezřízené svobody, nekonečného flámu. Pro jinou část uvedené skupiny je to období začátku nejistoty, u něhož nevěděli, že zrovna nastává. A spousta z těchto lidí se názorově nachází někde mezi oběma póly. Každopádně jsou devadesátá léta zásadní dobou vzniku nové společnosti a celospolečenské-



Kresba Tereza Šiklová

ho étosu, ze kterého dynamika české společnosti dodnes čerpá. Koneckonců většina lidí podílejících se dnes na vládnutí je právě ze zmíněné generace. Po roce 1989 stála československá společnost na rozcestí – a vydala se na cestu neoliberální transformace ekonomiky. Neoliberální revoluce započala v pozdních sedmdesátých letech a spočívala v postupném rozkládání poválečného třídního kompromisu, který vládl v západní Evropě a USA. Základem uspořádání po druhé

světové válce byl totiž konsenzus na potřebě poměrně rozsáhlého sociálního státu, představa společnosti, jejíž členové jsou v mnoha ohledech propojeni s druhými. Jako by se na pár dekad stala úběžníkem lidského snažení maxima, že svobody není dosaženo, dokud je v dané společnosti byt jeden nesvobodný. Neoliberální revoluce ovšem nastíněný konsenzus, který byl motorem poválečných změn, začala rozrušovat. Obvykle bývá spojována s politickými postavami, jakými byli Ronald Reagan či Margaret Thatcherová. A právě její výrok dobře ilustruje základní rámec neoliberálního přístupu: „... nic takového jako společnost neexistuje. Existují jednotliví muži a ženy a existují rodiny.“ Do Česka přicházejí neoliberální praktiky přirozeně až po listopadové revoluci. Nejsou tak zprvu nazývány a pozornost se soustředí především na jazyk spojený s ekonomickou transformací. Přehnaný důraz na jedince bývá – v dějinách i politice – často zavádějící, avšak myslím si, že přiléhavé označení pro tehdejší politiku je „klausismus“. Jeho narativ představoval zvláštní kombinaci kolektivismu a vyhraněného individualismu a stal se nadlouho základním rámcem a jakýmsi spodním proudem české společnosti. Jak v dokumentárním filmu Martina Kohouta *Česká cesta* (2015) říká filosof Michael Hauser, Václav Klaus geniálně propojil pozdně normalizační společenský étos založený na představě společného vlastnictví s vyhraněným individualismem nastupujícího kapitalismu. Jako by nastupující řád svobody, volné soutěže a bezmála univerzální instituce trhu měl naplnit to, o čem předchozí, socialistická společnost pouze hovořila. Tak vznikl legitimizační příběh, z něhož neoliberální politika, zpočátku skrývaná a opatrná, nejpozději od Topolánkovy vlády však poměrně otevřená, čerpala svou podporu ve společnosti. Chvilí zkrátka trvalo, než se ukázalo, že ekonomická transformace především zformovala novou sociální strukturu s výraznými nerovnostmi v bohatství a později i moci. Dnes žijeme v éře nastupující systémové krize, která může přivést velkou část společnosti do výrazné chudoby. Po dvou letech pandemie, navíc vystavená dopadům

války na Ukrajině, se musí česká společnost vypořádat s bezprecedentní inflací a obtížně zvladatelnými výdaji za jídlo či bydlení. Již nyní se zdá, že nejchudších i chudobou ohrožených obyvatel přibývá po tisících takřkajíc v přímém přenosu. Současná vláda je nicméně dědicem étosu klausismu. David Klimeš ve svém komentáři k činnosti vlády z 10. května napsal: „Kromě vyššího příspěvku na bydlení a navýšení existenčního minima nová koalice zatím bohužel produkuje podobné zoufalosti jako ta minulá. Například rušení silniční daně, které skoro nikomu nepomůže, nebo plošné snižování ceny pohonných hmot na prázdniny. Celek působí dojmem náhodně vylosovaných kroků, jejichž celkový smysl zůstává zahalen neproniknutelným tajemstvím.“ Podle mě však nejde o nedopatření či náhodu. Současná vláda zůstává omezená duchem devadesátých let, tedy klausismem, a proto se jeví jako znehynbná. Řešení následků pandemie covidu, podpora chudých i potřebnost systémové pojaté solidární reakce na brutální válečný konflikt na Ukrajině si přitom vyžadují zcela jiné pojetí člověka a společnosti, než je to, z něhož Fialova vláda čerpá. Ilustruje to nedávné zmatkování kolem dávky na děti, která má pomoci rodinám přežít důsledky probíhajících turbulentních změn. Nejdříve se počítalo s vymezením, které by vlastně znamenalo, že na dávky dosáhnou i dva nejvyšší příjmové decily, tedy domácnosti s čistým příjmem do jednoho milionu korun ročně. Později se toto vymezení měnilo. Jako by vládní strategové stále dokola řešili dilema: má být dávka plošná, anebo je třeba, aby byla adresná? Většina okolních států reagovala mnohem rychleji a bez zbytečné prodlevy. Proč to u nás nešlo? Protože poskytnout lidem rozsáhlou podporu – třeba kvůli neúměrně rostoucím cenám plynu – je v rozporu s klausismem. Solidarita stojí na schopnosti přesáhnout vlastní zájem a vidět druhého jako někoho, na kom jsem závislý ve své vlastní existenci. Pokud pro nás ale společnost neexistuje a to, o co nám v životě jde, je nekonečný flám vlastní svobody, ze současné situace se patrně nedostaneme. Autor je spolupracovník redakce.

editorial

„Věřím, že svět potřebuje víc Kanady,“ prohlásil před pár lety zpěvák Bono. Určitě to i tentokrát myslel dobře, ale jak už to u podobných výroků bývá, domyšlené do důsledků vyznívají trochu jinak. Co by to znamenalo třeba pro životní prostředí, jestliže Kanada vytěží v přepočtu na obyvatele víc ropy než Rusko? A měnili by všichni původní obyvatelé bývalých kolonií s příslušníky kanadských Prvních národů? „Chtěla jsem zjistit, jestli Kanada mých představ, ten dokonalý stát, opravdu existuje,“ říká polská reportérka Joanna Gierak-Onoszko, autorka knihy 27 smrtí Tobyho Obeda, která pojednává o traumatickém dědictví internátních škol pro potomky původních národů. Emancipaci indiánských obyvatel se věnuje i Klára Kolinská, která nám přibližuje debatu nad problémem kulturní apropriace. Kanadskou literaturu si zejména díky dílu Margaret Atwood už nějakou dobu spojujeme s žánrem dystopie. V tomto čísle jsme se zaměřili mimo jiné na to, jak se dystopická, katastrofická či apokalyptická literatura vyvinula v posledních letech a co vypovídá nejen o Kanadě, ale i o globálních problémech a hrozbách. Stranou nezůstal ani komiks – Jan Bárta představuje montrealské nakladatelství Drawn & Quarterly a v textu Kateřiny Čopjakové se dočtete, s jakými traumaty může být spojen kanadský národní sport. Možná, že by svět potřeboval nikoli víc Kanady, ale více překladů kanadské literatury... Závěrem bych vás ještě rád pozval na další z literárních procházek, které letos pořádáme. V červnu budou hned dvě: jedna po Ústí nad Labem a druhá po stopách Egona Bondyho. Michal Špína

z obsahu

- 4 Pod klenbou nebe, mořem času. Básnická sbírka Tím velkým mořem Andrése Sáncheze Robayny / Petr Šmíd
- 5 Jaro v lese / literární zápisník Jakuba Vaníčka
- 10 Indiáni na scéně. Je kulturní přisvojování obecným principem umění? / Klára Kolinská
- 15 Moderní žena – architektka. Genderová úskalí středoevropského stavitelství / Karolína Vojáčková
- 20 Kruh násilí je možné přerušit. S Joannou Gierak-Onoszko o kanadských internátních školách / Lucie Zakopalová
- 30 První z posledních. Kulturní genocida Deněů v komiksu Joea Sacca / Lukáš Rychetský

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
8. ČERVNA 2022

Ocasník

KOMENTÁŘ
K RECEPTU
VEPŘOVÉ
V MRKVI

nejlépe mi chutná vepřové s mákem
míchané ptákem

Diskusní příspěvek z webu recepty.cz
vybral Elsa Aids

M jako Motomami

Rosalía a „teorie Dívky“

Původem katalánská globální hvězda v jedné z nových skladeb prohlašuje: „Nezakládám kariéru na hitech. Mám hity, protože jsem položila základy.“ Budování značky jménem Rosalía vstoupilo do další fáze: po flamencovém debutu a minimalistické fúzi s popem přišla akcelerace v podobě alba *Motomami*.

ONDŘEJ KLIMEŠ

Rosalía se na svém třetím albu *Motomami* inspiruje hyperpopem i vlastní hyperaktivitou. Svůj transformativní potenciál manifestuje hned v úvodní skladbě: „Měním se, protiřečím si, měním se, jsem cokoli.“ Zbytek desky, ale také videoklipy, tiktokové momentky a další mediální prezentace tento potenciál efektivně zúročují. Z nadšených reakcí hudebních publicistů se dokonce zdá, že album letošního roku známe už na jaře. Tím lépe – alespoň v tomto ohledu by nás letošek nemusel zaskočit. *Motomami* ostatně vznikalo tři roky, během nichž se Rosalía představila světu v hvězdné společnosti Travise Scotta, Bad Bunnyho, Jamese Blakea nebo Billie Eilish, a očekávalo se tedy, že nová nahrávka „Rihannu flamenca“ posune dál do mainstreamu. Pokud se ptáme, jaká transformace tento úspěch umožnila, měli bychom se zastavit hned u prvního slova, které na desce zazní. Je to „chica“ (dívka) a světový úspěch devěťadvacetileté zpěvačky je příkladem toho, jak se toto popkulturní fantasma utváří.

Venuše v helmě

Podle časopisu *Vice* je *Motomami* „sexy“ nahrávka. Zní to podivně, ale je to tak. Postupující sexualizace mladé umělkyně je patrná už z obalu desky. Zatímco na předchozím, průlomovém albu *El mal querer* (2018) se zpěvačka v ironické nápodobě katolického kýče stylizovala do svěťice spočívající na obláčku, novinka představuje Rosalíu nahou v postoji odkazujícím k Botticelliho *Zrození Venuše*, ovšem v motocyklové helmě a se začmáraným pohlavím. Tento odkaz může vybízet k úvahám o konceptuální práci s dějinami umění, především ale inzeruje definitivní vstup zpěvaččina těla do zábavního průmyslu. Více napovědí pohyblivé obrázky: v klipu k titulní skladbě *Motomami* nám zpěvačka předvádí svá vypracovaná stehna (díváme se zespodu, skrz skleněnou podlahu), ve videu k sexuálně explicitní – a bezesporu krásné – skladbě *Hentai* ji sledujeme, jak se polonahá svíjí na torzu býka. Rosalíina popová kariéra očividně dospěla do bodu, kdy je třeba se odhalit. Po letech tvrdé práce se úspěšná umělkyně konečně stala dívkou a nyní musí této objektifikace využít.

Příběh o závrtném úspěchu dívky z katalánského městečka Sant Esteve Sesrovires je jakýmsi populárním dovětkem k *Podkladům pro teorii Dívky* (1999, česky 2019) francouzského kolektivu Tiqqun, který se prostřednictvím titulní figury pokusil – sarkasticky a s ne vždy reflektovaným sexismem – zhmotnit principy konzumu a naznačit trajektorii splývání subjektu s „nejluxusnější komoditou“. O modelové dívce se zde mimo jiné píše: „Vše, co dělá, do sebemenšího detailu, dělá pro vlastní zhodnocení. Vždy se bude prohlašovat za suverénní subjekt své vlastní reifikace.“ Tuto hypotézu Rosalía svěžím způsobem demonstrovala ve spotu pro mužský lifestyle magazín *GQ*, v němž se zhostila úkolu předvést „deset věcí, bez kterých nemůže žít“. Asi nepřekvapí, že na prvním místě uvedla činky: „Na fitness myslím pořád.“ Dále došlo mimo jiné na žvýkačky, diář, mobil, kosmetiku, mikinu s kapucí a – majonézu! Okouzlený divák-konzument by ovšem jako „must have“ nejradši uvedl Rosalíu samotnou.

Sdílet a mixovat

Podle Rosalíi je *Motomami* její „nejosobnější“ dílo. V nových písních otevřeně mluví o svých erotických touhách, prezentuje se jako osobnost, která odmítá být „něčí zákusek“, ale také trpí pocitem izolace a steskem po domově. „Dívka ráda pohnutě vypráví o svém dětství, aby dala najevo, že mu ještě neodrostla, že v hloubi duše zůstala naivní,“ podotýká jí k tomu intelektuálové z časopisu *Tiqqun*. Pointa je ovšem v tom, že čím je toto sdílení

osobnější a důvěrnější (dva krajní body představují touha po orgasmu a vřelý vztah k babičce, jejíž hlas slyšíme v závěru tracku *G3N15*), tím většího úspěchu Rosalía dosahuje. A jak tuší všichni uživatelé sociálních sítí, funguje to i naopak: čím více sdílení, tím jedinečnější se jeho obsah zdá být. Důsledkem je nejen pečlivá sebeanalýza a všudypřítomná emocionalita, ale také rozdrobení subjektivity a její znovunalezení v třísti forem. I proto se současná hudba neobejde bez mixování. Nejen popmusic jako celek, ale také jednotlivé skladby se musí rozpadat do mnohosti stylů – ne kvůli experimentu, ale abychom se měli s čím ztotožnit. V tomto ohledu *Motomami* jakožto živelná hudební koláž, která v tiktokovém tempu absorbuje všemožné emoční výkyvy, představuje mistrovské dílo své doby. Není to sice experiment, na to povaha popové hvězdy přece jen příliš podléhá pravidlům zrcadlení a derivace, určitě se však jedná o nový standard, který umožní produkovat inovativní formy ve velkém.



Rosalía ve videu ke skladbě *La Fama*. Foto Youtube/Rosalía

Předchozí album *El mal querer* spojovalo flamenco s elektronikou a ozvuky R&B. Výsledek byl melodramatický a díky minimalistické produkci lehce znepokojivý. Ambivalentní atmosféru dotvářela promyšlená práce s protikladnými emblémy „jižní“ identity: prvky tradičního hudebního žánru, který je nehmotnou památkou UNESCO, doplňovaly samplý túrování motorek a pískání pneumatik; motivy okcitánské romance kolidovaly s prostředím průmyslových zón; katolická symbolika se mísila s atributy noční periferie; školený soprán střídal autotune. Aktuální deska se od vizí kamionáků s krvácejícím srdcem a fascinace maskulinním romantismem Camaróna de la Isla obrací k pestřejšímu a virtuálnějšímu světu, který je nepokryté dívčí (duet s The Weekndem v tomto směru nic nemění). Pokud jde o množství žánrových charakteristik, posunula se Rosalíina tvorba od fúze k hybridizaci. Přibyla záplava samplů, reggaetonové rytmy, rapování, vlivy PC Music, hentai estetika a spolu s ní i rozjívěné exhibice ve stylu Brooke Candy nebo hyperpopové nymfy Ashnikko. Kdo by si pomyslel, že enfant terrible flamenca od hořících mlýnů dospěje až k infantilnímu refrénu *Bizcochita*, „hravému jako zmrzlinářský vůz projíždějící ulicemi“?

Neodbarvená

Manická hravost – jako způsob, jímž úspěšná hyperaktivní dívka zachází s citacemi, z nichž

skládá svou všestrannou osobnost – je dobře patrná z *Motomami TikTok Live Performance*, během níž zpěvačka v prostředí filmového studia v hektickém tempu inscenuje alternativní verze většiny skladeb alba: při zpěvu tančí, projíždí se na koloběžce, zasypává se pískem, vyplazuje jazyk, twerkuje, sedí na motorce tvořené těly tanečníků (jde o odkaz na klip ke skladbě *Bound 2* Kanyeho Westa), sprejuje své motýlí logo a neustále se převléká (jako hvězda fashion magazinů je Rosalía zkušená modelka). Zásadní je skutečnost, že performance této flexibilní, cílevědomé, a přitom spontánní dívky je určena pro obrazovky telefonů. Když se obraz převrátí a show pokračuje vzhůru nohama, nejde jen o snahu zaujmout, nýbrž o pobídku, aby divák učinil důvěrně známý pohyb – otočil v dlani svým mobilem. Je to jednoduchý nápad, nicméně velmi účinný. Intimní rozměr kapesní pomůcky, skrze niž komunikujeme se světem a která běžně slouží jako kosmetické zrcátko, se

prolne s gestem, jímž se vztahujeme k dívce, jež nás tak či onak svádí.

Není přitom náhoda, že tato dívka promlouvá ke globálnímu publiku ve španělštině. Rosalía nezpívá španělsky kvůli tomu, že by nemohla zpívat anglicky, nebo proto, že by se obracela primárně k hispanofonnímu publiku – ačkoli několikasetmilionová masa potenciálních posluchačů rozhodně není zanedbatelná. Katalánská zpěvačka se ve své dívčí roli symbolicky stává vyslankyní „latin popu“, jehož hvězdy se za asistence nadšených hudebních publicistů emancipují na Spotify a dalších streamovacích platformách (viz celosvětová pandemie *Despacita*), a kráčí vstříc západnímu hudebnímu průmyslu, jenž se dlouhodobě neobejde bez exotických surovin. Že v případě Rosalíiny mateřštiny jde primárně o kvalitu zvukové matérie, a až potom o jazyk, názorně ukazuje *Motomami Alphabet*, jeden z nejvýraznějších tracků alba, v němž zpěvačka odříkává písmena abecedy („M jako *Motomami*“). To je zcela ve shodě s postulátem, že jazyk dívky – koneckonců stejně jako celá pop music – je určen k „opakování a dělání dojmu“. A Rosalía dojem skutečně dělá. Jen bych rád věděl, jestli po Madonně, Britney Spears, Lady Gaga nebo Shakíře dojde v dívčí linii globálního popu ke zlomu a nově etablovaná „chica“ svou pozici v nejvyšším patře šoubyznysu zaujme neodbarvená.

Rosalía: *Motomami*. Columbia Records 2022.

Čínské tajemství

Román René Leys francouzského spisovatele Victora Segalena vyšel se stoletým odstupem i v češtině. Próza, která by zprvu mohla budit dojem detektivního příběhu z Pekingu, se pod vlivem čínských kulturních tradic mění v text, jehož principem je zdrženlivost a nejistota.

LUKÁŠ PROKOP

Poté, co se srdcem našeho světa stala wuchanská laboratoř a tržnice s netopýry, zájem o Čínu i její literaturu přirozeně vzrostl. Vojenský námořní lékař, básník a cestovatel Victor Segalen (1878–1919) se ale o Zemi středu zajímal už na počátku 20. století. Román *René Leys* (1922, česky 2021), vyprávějící o touze svého hrdiny proniknout do nitra Zakázaného města, má zvláštní shodou okolností mnoho společného s naší dnešní snahou dostat se do nešťastné laboratoře a zjistit, jak to tehdy na konci roku 2019 bylo.

Uvidět císaře

Segalen, který v Číně od roku 1909 pět let žil, procestoval ji a výborně ovládal čínštinu, napsal svůj román z Pekingu v době, kdy po svržení mandžuské dynastie vznikla Čínská republika. Vypravěč, který má shodné jméno s autorem, nám formou obsáhlých deníkových záznamů přibližuje svůj pobyt v blízkosti Zakázaného města, samotného centra říše, i svou snahu spatřit císaře. Zápletka je jednoduchá. Začíná Segalenovým setkáním s Reném Leysem, učitelem politické ekonomie, a jejich společnými hodinami čínštiny: „Tenhle mladík, ač dospělý a dosud nezbevinný pelu, tenhle mladík tak nadaný, má-li se jednat nebo hovořit čínsky, pociťoval stejně málo rozpaků, když se nechal, z politických či jiných důvodů, přistihnout s Císařovnou v náručí, jako když mu jiné noci vložil (...) jistý Ngo-ko v hostinci do ruky housle (...) A on, co s nimi udělal? Zahrál na ně, zcela prostě – samozřejmě.“ Když vypravěč pochopí, že by se prostřednictvím svého učitele a – jak zjistí – tajného policisty mohl do paláce dostat, stáčí se vyprávění k císaři a životu v jeho okolí. Právě při líčení atentátů na nejbližší

panovníkovy lidi a mileneckých pletek nabude čtenář dojmu, že skutečně čte detektivní román. Děj však nespěje k vyřešení zápletky, ale k navození matoucího pocitu, jako by si stíny a skutečné předměty vyměňovaly místa.

Segalen byl autor nesmírně kultivovaný, obeznámený se zvláštnostmi a zvyklostmi žánrů i mimoevropských literatur a také velmi vynalézavý. Z detektivního příběhu vytvořil dílo podmanivého stylu, jehož hlavním rysem je tajemství, do poslední věty nevyřešená otázka, zdali byl příběh, jež vyprávěl policista Leys a který tvoří osu knihy, pravdivý či smyšlený, ba dokonce jestli byl učitel opravdu tajným policistou: „Kdybych byl hledačem dojmů nebo redaktorem slídícím po námětu, rozhodně bych to neopomněl zaznamenat (...) Mám však na práci něco lepšího,“ říká vypravěč. Podstatné nicméně je, že dojem tajemství nevznikl obvyklou žánrovou nedořečeností, záměrným zatajováním faktů, zastíráním cest a odbočkami v ději, ale spíš zdrženlivostí, něčím, co se podobá ohleduplnosti, s níž se na sebe postavy obracejí.

Vášeň a odstup

Je zvláštní, ale u autora Segalenovy vnímavosti nijak překvapivé, jak právě tyto vlastnosti odpovídají čínské kultuře zvyků a rituálů, brání každé nepředvídanosti a nepatřičnosti. Detektivní žánr bývá vyprávěn vševědoucím vypravěčem a vyznačuje se napětím a postupným odhalováním tajemství. Segalen, který příklonem k deníkové formě vševědoucnost odmítl, na jeho půdorysu vylíčil to, co pokládal za všeobecný znak Číny. V tom se román blíží kanonické knize Cchao Süe-čchina *Sen v červeném domě* (1791, česky 1986–1988), kde v jádru příběhu leží tajemství a nejistota a stávají se obecným principem: svět je nepoznatelný a každé vyprávění je z podstaty výmysl. Nadto čínská tradice zvrstvených oděvů, oklik ve vyjadřování a především zdvořilosti vůči cizincům zastírá, co si hostitel o návštěvníkovi myslí.

Právě v udržení této jemné zdrženlivosti je kniha jedinečná, i s ohledem na současné vypravěčské tendence říct a odhalit vše, a to co nejpříkreji a nejostřeji. Segalenův vypravěč je sice svou věcí vášnivě zaujat, to mu však nebrání v udržení distance. Právě naopak – jako by svým odstupem dokonale vystihoval naladění, jehož podstatou je čekání, vlastně očekávání návštěv přítele, kterého má rád. Naznačuje se tím vnímavost a zároveň ochota se mu dobrovolně a s jasným vědomím vydat. Segalen tu vychází z francouzské románové

tradice 18. století, z odměřeného spojení racionality a citu, velké hry se slovním zastíráním a oddalováním činu. Romány této linie však byly výřečné a dlouhé, zatímco Segalenova kniha dosahuje stejného dojmu na dvou stech stranách. Tomu napomáhá vynikající překlad, svou přesností trochu archaizující, ale dokonale věrný atmosféře příběhu.

Podobně jako vypravěč zůstává na pochybách, zda vše, co mu René Leys svěřil, nebylo vymyšlené, ani my se nikdy z čínských zdrojů nedozvíme, jak to bylo ve Wu-chanu, kam zmizel prezidentský poradce pan Jie, proč už Žlutou řekou nepluje veslonos ani kde jsou Ujurové.

Autor je komparatista.

Victor Segalen: René Leys. Přeložili Veronika Matiašková a Petr Janus. Rubato, Praha 2021, 242 stran.

Pod klenbou nebe, mořem času

Básnická sbírka Tím velkým mořem Andrése Sáncheze Robayny, která vyšla ve Španělsku před třemi roky a nyní je k dispozici i v českém překladu, je zpěvem o životě a smrti. Autor se nebojí pracovat s archetypy a opakovaně vyzývá moře, z něhož vycházíme a vracíme se do něj.

PETR ŠMÍD

Český čtenář se mohl s poezií Andrése Sáncheze Robayny seznámit už roku 2007. Tehdy připravil Petr Zavadil pro nakladatelství Fra obsáhlý výběr *V těle světa*, který shrnoval Robaynovu tvorbu od debutové sbírky *Día de aire* (Vzdušný den, 1970) po tehdy aktuální svazek *El libro, tras la duna* (Kniha, za dunou, 2002), jenž je v antologii zařazen celý. Robayna, který se narodil roku 1952 na Kanárských ostrovech, je plodný autor – kromě jedenácti básnických sbírek vydal tři svazky deníkových záznamů a patnáct esejistických knih. Činný je i jako překladatel, mimo jiné Paula Valéryho, Wallace Stevensa nebo Oswalda

de Andrade. Ač poeta doctus, zaujme Robayna především střídmostí a průzračností svého slovníku. Moře, vítr, vlny, skály, obloha, světlo... Tato slova prostupují kontinuálně celou jeho tvorbou a ani sbírka *Tím velkým mořem* (Por el gran mar, 2019), jejíž název je výpůjčkou z Dantovy *Božské komedie*, není výjimkou.

Zpráva o jiném světě

Knihu, která je dělena na pětatřicet krátkých oddílů, napsal Robayna po smrti manželky a ztráta milované bytosti tvoří ve sbírce základní motiv. Přesto básnický hlas opakovaně nabádá k novému začátku – sílu přítom čerpá z návratu k „moři dětství“. Moře je v Robaynově pojetí všepohlcující jednotou, básník však nemá na mysli návrat do nicoty. Netápe v existenciální absurditě, ale je přitahován bytím pro život. Příklon k mystice a některým principům hermetismu vyvěrá i z Robaynova vědeckého zájmu o dílo mexické barokní mystičky Juany Inés de la Cruz či španělského básníka Luise de Góngory.

Novým motivem, který Robayna začal využívat v nezvyklé míře, je ve sbírce *Tím velkým mořem* zvonění, případně zvon jako předmět. Vyzvánění nás propojuje se světem dětství: „A najednou zvony, volání,/ snad zpráva o jiném světě,/ v hebkém zvonění se ozývala/ kypící radost, vlasy česané/ matkou, která utěšňuje okna/ a vládne v závětrném vzduchu,/ v domě, ve dni, v přítomnosti.“ Jiný zvuk zvonů, který symbolizuje to, co visí mezi nebem a zemí, zároveň zajišťuje komunikaci mezi oběma světy: „Jak může, nyní, to jásání/ bronzu znít ve mně, niternější/ než to, co je nejhluběji mé?/ Přebývám v tom zvonu a zvuku,/ jako ony přebývají ve mně,/ zlomek trvání rozptýlený ve věčnosti.“

Je s podivem, s jak obecným slovníkem si Robayna vystačí. Krom zmínky o starořeckém filosofu Empedokleovi nebo názvů tří souhvězdí téměř chybějí odkazy na cokoli konkrétního. O to pozoruhodnější je šestý zpěv, kde hraje hlavní roli dudek: „Byl to dudek,/ řekli mi. To jméno/ se připojilo k pohádce,/ létalo u nejzazšího dna/ nevědění, v netušení/ krásy a náhody, v hloubi/ vzduchu. Nikdy jsem ho/ nemohl opustit. Pořád tyčí/ svůj plápolavý chochol./ Pták se vytratil/ v květnovém vzduchu. A tkví/ tam dál, otáčivý a nehybný,/ uprostřed neznáma.“

Němá výmluvnost skály

Dudek, u nás spojovaný s podřimováním, je ve skutečnosti nositelem řady významů. Ve staročínské poezii bývá nebeským poslem, který zvěstuje jaro. Na druhé straně je v angličtině a francouzštině jeho jméno synonymem pro někoho, kdo se nechá snadno oklamat. Yves Bonnefoy v básni *Děšť* v rokli použil dudka jako jakousi Noemovu holubici naruby – pták v ní ohlašuje neutuchající děšť. Z Robaynových veršů „Ten pták byl/ učitelem všeho, co se/ stávalo nezničitelným“ můžeme usuzovat, že jeho dudek má nejbliže k roli jakéhosi mudrce v říši ptactva, jak je tradičně chápán v islámském prostředí, například v klasickém díle perské poezie *Ptačí sněm* z pera Fariduddína Attára.

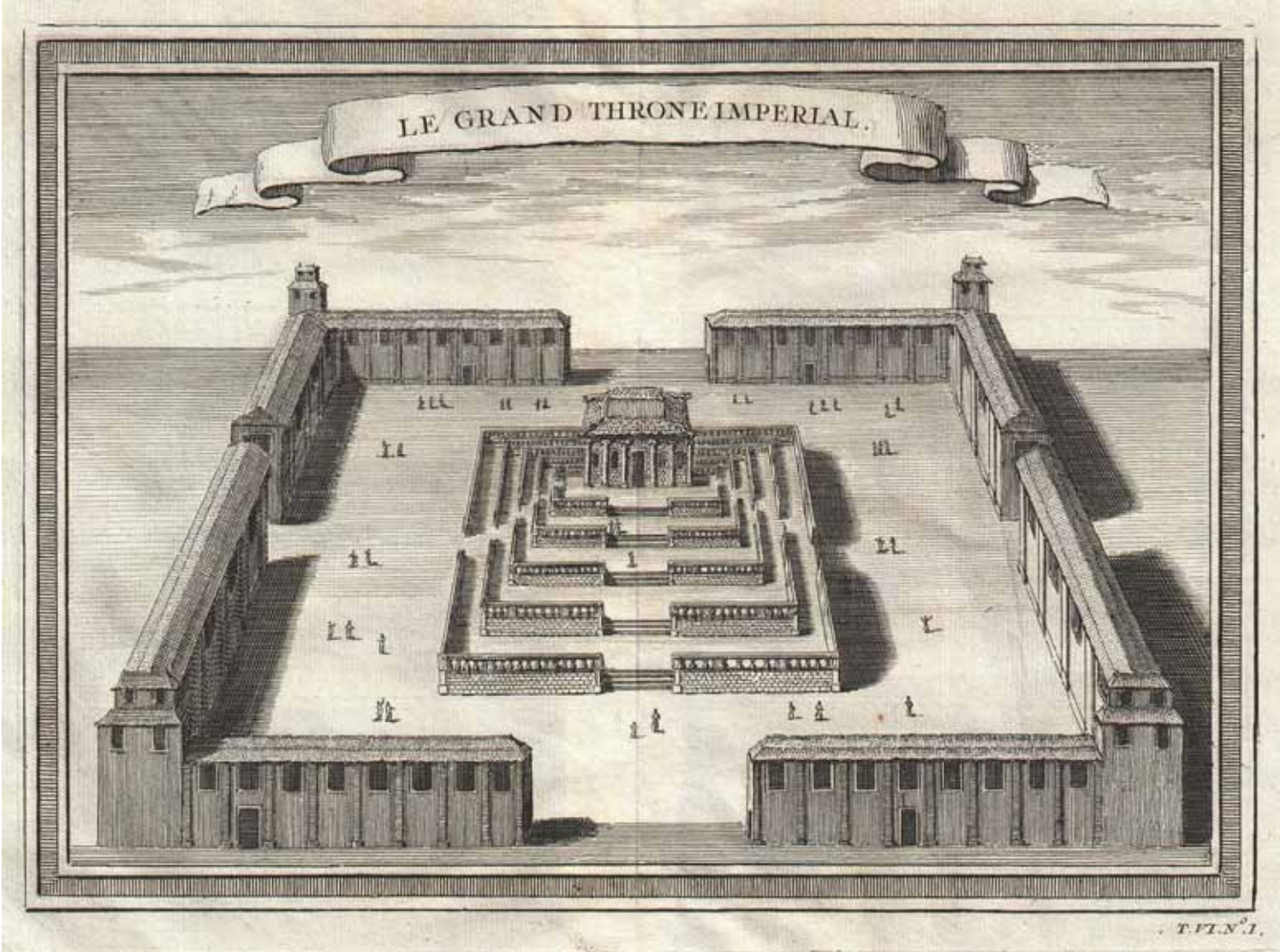
„Jeho slovo klade důraz na křehkou stavbu imaginárního světa, který nikdy nepřestal vést ve světě skutečném,“ napsal Robayna o americkém básníku Wallaceovi Stevensovi. Snad ještě lépe se ale tato slova hodí k charakterizaci poezie samotného Robayny – lhostejno, zda ji čteme jako hold arkaickému světu či jako přemítání nad osudem člověka-básníka.

Petr Zavadil říká o francouzských básnících, které překládá – patří mezi ně Guy Viarre, Rodrigue Marques de Souza či Cédric Demangeot (viz A2 č. 4/2022) –, že jejich jazyk „skřípe, zadrhává, jde o drcenou řeč“. Robayna je podle něj naopak básníkem, který zpívá. *Tím velkým mořem* je opravdu především zpěv. Zpěv, ve kterém se básník osvobozuje od subjektivity a k světu přistupuje odosobněně. Univerzálnost výpovědi mu tak dává možnost sdílet se čtenářem ticho i slova, která nám s němou výmluvností skály umožňují spatřit smysl lidské existence v naději.

Autor je publicista.

Andrés Sánchez Robayna: Tím velkým mořem.

Přeložil Petr Zavadil. Fra, Praha 2022, 84 stran.



Jacques-Nicolas Bellin: Trůnní sál v Zakázaném městě, 1756

Hradecký: Úvod

Nad básnickou sbírkou Silážní jámy

Nová kniha Daniela Hradeckého zachycuje nutkavý „sled divých obrazů, vzpomínek, prozření a především komentářů k životu, který se prostě děje“. Velice osobní záznam reality jednoho života, jímž je subjekt vláčen, podle autora recenze jde proti „biedermeieru současné české literatury“.

MARTIN LUKÁŠ

Zatím poslední básnická knížka Daniela Hradeckého *Silážní jámy* je dělána tak, aby se jí mohlo říct všechno, co jeho knížky dosud říkaly každá zvlášť. Autor v málo pokřivené masce sebe sama píše o svém životě, jak šel s mezerami a průhledy let 1993 až 2019. Píše o svých kořenech, o rodině, o účincích a potřebě krátkých a dlouhých alkoholů, o pobytech v léčebnách. Prokládá to historikami a situacemi, z nichž téměř každá může být připodobněna nebo zvýznamněna citátem, kulturním odkazem, nějakým odleskem kolosální tradice myšlení. A Hradecký svižně a neodbytně připodobňuje a zvýznamňuje. Jde netrpělivě od konkrétního hned k absolutnímu, stírá jedinečnost své zkušenosti, nepobude s ní, i kdyby to zrovna stálo za dost, což je podle všeho častý případ. Rozpouští své prožitky v šablonách uměleckých, filosofických, ba mystických paralel, které jistě voní dálkou a umějí posloužit jako pečlivě vymalované kulisy marného snažení pokolení lidského. Jenže taky čpí hnusnou plísní dávné, křížem krážem zatrhané příručky. Pravidelně se Hradecký přeměřuje duchaplnými protoaforismy, aby věděl, jak si v tom kterém úseku své štreky stojí. To chápu, sleduje stopky, ale copak není on sám tím, kdo se na stopky dívá jako poslední? Sune tu před sebou mermomocí zatajovaný nárok na moudrost (ostatně docela oprávněný), ale zrovna taková moudrost se skoro ve všech představách vylučuje s *životem*, n'est-ce pas, Daniel?

Náklonnost k změněnému vědomí

Hradecký si libuje v ironicko-cynicko-melancholických rozkladech svých, teď a tady jediných možných, na hony vzdálených situací, které míní ukazovat tak, že se celý vesmír otáčí na čepu osudovosti jeho života. Bože, jak je to krásné a veliké! A je to poctivý zápas, vyslovit to všechno a nebýt na obtíž, nepřekážet ve výhledu na to, co je podstatné. A co

je podstatné? Ukázat se v nejlepším světle, které není jen autorovo, ale i naše. Jenomže tuhle mu ujely ruce, rozkurážil se, sám to o sobě ví. Takže se předem omlouvá. Ochotně se dozná ke všemu, co kolikrát způsobil z čirého nezbytí. Larmoyantní epizody potírá cynismem nebo je pouští ven jako součást představení. Dosvědčuje, pravdaže „šáškovsky, klaunovitě, mrzácky“, že nás chce bavit, pohoršovat, nasírat, povzbuzovat, kterýžto postup je protivný, chtěný, upřímný, předvádivý, nesmlouvaný, nevidaný a strašlivý k tomu. Do toho dává ostentativně najevo, že vlastně nic vyprávět nehodlá: „Dost už o tom, dost i o jiném.“ Umdlévá v půli náprahu. „No a pak/ se stalo ještě mnoho věcí,/ ale mně se do nich už nechce –“.

Ano, pít se musí, netřeba dokládat. Pije kdokoli, kdo má málo vhledu; pije dost, kdo má vhledu víc. „Kdyby tu nebyl chlast, našlo by se něco jiného, čím bych *měřil hloubku*, co by mě drželo *pod hladinou*...“ Jistě, a přece není bez významu, odkud se tahle potřeba vzala právě u Daniela Hradeckého, je-li už nedílnou součástí jeho literatury. Totiž rád bych slyšel alespoň jednu nestylizovanou, neprodejnou verzi, abych si ten spektakulární maratón pijatik mohl odněkud představit, sledovat jeho dráhu, zahledět se ve směru medializovaného peletonu t. č. v plamenech. Protože jinak – kacířská myšlenka – drží si „vypravěč“ *Silážních jam* svoji náklonnost ke změněnému vědomí jako rukojmí. A my, jsouce čtenáři slabší povahy, odpouštíme mu jeho velkohubost snad právě proto, že za své dílo ručí životem doopravdy. Pardon, už zase jsou hrдина, vypravěč, básník, autor jeden člověk.

Sled divých obrazů

„Poznámka především technická“ Jakuba Šofara v závěru knihy je nesena obdivem k našemu národnímu prokletci s šerpou ML na prsou. Dopouštím se téhož. Ale Šofar tu

píše: „život jako putování čili Hradeckého odysea“. Není to nadmíru klasické? V *Silážních jámách* je autor a jeho život „putován“, plaven v moři alkoholu, bez vesla, které určuje směr. A kde jej moře laskavě vyvrhne, tam se hned staví na nohy a vrhá zpět. Dejme tomu, že je to epická skladba, směš-nohrdinské vypravování, jakási Bildungsposema. Ale kde jsou skutky? Ptám se stejně naivně, jako Hradecký píše. Nejsou, nahrazují je situace, v nichž se člověk ocitá, do nichž je vržen, do nichž je sražen, jimiž je vláčen. Tedy ne vyprávění o skutcích jednoho člověka, o jehož výjimečnosti, ať už v jakémkoli smyslu, máme se četbou přesvědčit, ale sled divých obrazů, vzpomínek, prozření a především komentářů k životu, který se prostě děje, biologickou daností postupuje dál, kupředu, protože tak jsme si to navykli říkat, třebaže jeho nositel, toliko subjekt nadmíru vnímavý, mu mocně a bezohledně překáží a snaží se de facto postup tohoto suverénního bytí zarazit. Tohle není chaos učesaný podle žánrového pravítka, tohle je dění v návaznosti bez příčiny.

Silážní jámy jsou knížka dobrá všude tam, kde její autor vzdoruje literatuře; špatná tam, kde jí vzdorovat nemůže nebo nedove-de. Sám to říká: „Píseň. Co s tím. Je to dobré. Je to špatné.“ Je nám takového psaní třeba. Koktá nutkavé pravdy a páchne sebestředností, ale jde přímo proti biedermeieru současné české literatury.

Autor je literární kritik.

Daniel Hradecký: Silážní jámy. Dybbuk, Praha 2021, 212 stran.

literární zápisník

Jaro v lese

JAKUB VANÍČEK

Tak už ti to zase začalo. Chodíš po pasekách, obcházíš kraje vysušených, potrhaných lesů, v nichž před rokem hodoval kůrovec a z jejichž hloubek se každý den valí čoud – to dřevorubec na nic nečeká a pokouší se zachránit, co jde, a jeho úsilí zachránit (rozuměj vytěžit), co se dá, ti po letech devastace přijde jako úmorná práce bez dobrého konce. Kdesi daleko za kopci pulsují životem a rozmanitostí velká města, centra kultury a pokroku, ale tady na okraji už dávno převládla jednotvárnost. Znáš už nazpaměť všechny ty stokrát opakované popisy krajiny, která byla přizpůsobena strojové mechanice, víš, jak tato neradostná situace dopadne, rozumíš zkáze. Zbývá jediné: přijmout, že právě zde se ta zkáza děje. Lidská práce zmechanizovala v návyku, ke kterému se špělo přes sto let. Na jedné straně mrtvý les bez podrostu, zatemněná planina, na druhé mezi vzrostlou travou v pravidelném rastru vzchází les nový.

Posloucháš ryk motorové pily. Už třetím rokem tě víkend co víkend provází její ječivý zvuk. Nekonečný řev motoru, pak na chvíli klid a za pár sekund zadunění padajícího stromu. Nedaleko dřevorubec narazil na starší smrky a postupuje pomalu; tady, v tyčkovině,

jde práce rychleji od ruky a namísto profesionálů s harvestory a drahou technikou se tu mezi odkorněnými stromy dennodenně mordují takzvaní malí vlastníci lesa, chlapi odvedle, kteří po šichtě vyjedou před dům s modrým traktůrkem, předávaným z otce na syna snad už od padesátých let, zapráhnou kárku, naloží pily, kanystry, ženu a vyjedou ke svému, do lesejka, který je potřeba složit k zemi a odvézt. Kácet, pálit klestí a vyřezávat suky, dokud síly vydrží. Den za dnem úporně postupovat lesem až na okraj pozemku a poté se přesunout na další místo katastru. Takového pracovníka poznáš, i kdyby nechal svého smrdutce doma a ušetřil tě nedýchatelného modrého závoje ze špatně spálené nafty. Věší se po stromech, uvíznou-li při pádu, podřezává kmeny tak krkolomně, že trneš hrůzou při té podívané. Na sobě montérky z nedaleké strojírny, na pařezu rozbalená svačina. Dělník hospodářského lesa. Když máš to štěstí a narazíš na něj při přestávce mezi prací, dal by ses řeči. Velmi brzy ti ale dojde, že tihle lidé už řeči odvykli, pokud jí vůbec kdy holdovali. Zkoušel jsi to několikrát a z různých stran; řeč nakonec vždy skončí u toho, že les je v pejru a budoucnost hrozná, stejně jako je hrozná sucho a ceny dříví navzdory letošnímu vzestupu stále ponižující. Že nebýt toho, že se Čičan smíloval a nabídl aspoň nějaké peníze za kulatinu, musel by ještě na svou práci doplácet.

Uprostřed jednotvárné krajiny potkáš lokálního turistu jen ojediněle. Proč by taky chodil do lesa, když na něj všude čeká poušť? A podobně jako krajina téměř ve všem nestálé vyvolává dojem „efektivně“ zplundrované a podmaněné otrokyně, venkovan ve všem

vidí jen práci a dřinu. Ne že by tomu bylo někdy jinak, nicméně v době, kdy se jen o pár desítek kilometrů dál lidé povalují v restauracích s cizokrajnou stravou, aby vzápětí spalovali přebytečný tuk pobíháním po parcích, očekával bys, že i venkov pochopí, kudy se jde do budoucnosti. A samozřejmě se opět mylíš, tradici nekončící lopoty může přerušit leda tak víkendový griluňk se sudem piva a pravidelné rodinné veselice.

Rozumíš mu, ovšem nikdy nepochopíš, kde se bere ta houževnatost vydrzet. Sklidit, co předeek nasázel a kosičkou vysekal... A když se přece jen odvážíš zeptat, proč ten les bude muset vypadat za třicet let stejně jako dnes, pokud tedy kůrovecček dovolí, odpoví ti, že pracuje tak, jak ho to děda naučil. Nemysli si, povídá, po válce byly potřeba hlavně trámy, a z čeho dnes budeš stloukat krov? Klíčová otázka, kolem které se tu všechno už sto let otáčí jak na rumpálu. Klika, do níž jsou zapráženy sny o vlastním bydlení nedaleko metropole. Všichni tomu rozumějí, všichni, dokonce i strejda stromem zavalený moc dobře ví, že se něco pokazilo, ovšem není síly, která by to trápení ukončila a nechala zase kopce zarůst bujným polesím. Chodíš tedy po pasekách a nepoznáváš místa, po kterých ses coural ještě minulý rok na podzim. Ne že bys občas nepřišel na místa u meandrujících potoků, kam se dostanou jen kluci na endurech a kde přes sebe leží shnilé kmínky olší – i takové ostrůvky rozkladu existují uprostřed typizovaného českého venkova, i nad nimi se klene duch krajiny uměřené a přísně kontrolované.

Doma pak čteš Bitvu Olhy Kobyljanské, povídku, jež je obrazem smutného zápasu člověka se vzpurnou, pyšnou přírodou, a nemůže

ti nepřijít na mysl, jak velkolepě se tehdy bojovalo s živým organismem a jak nuzná praxe zbývá člověku dnes. Jako kdyby likvidoval mršinu, prosušenou, hubenou, prostě nicotnou. A nejen to, Kobyljanska zachytila okamžik, kdy byla nastoupena cesta zmaru, a přitom si docela přesně uvědomila, co se před jejími zraky odehrává. Že už nebude možné vrátit se zpět, že se jen těžko nastaví kompromis živého lesa a hospodářské plantáže. Sto dvacet let poté, co svá pozorování vydala, už je patrné, jak principiálně se musí změnit přístup člověka k lesu, má-li být zachována i jeho vlastní rovnováha. Jenže taková změna je nejspíš nemyslitelná. Můžeš nabádat, koho chceš, ať vystoupí z kola dřiny a podívá se na les jinýma očima. Nemá čas. Nerozumí starému jazyku. Nedokáže se soustředit. Je jen spánek, dřina a každoroční neúspěšný reparát z péče o velmi blízký druh života. Stále dokola až k úplnému zbláznění.

Jsou to tedy především zpusťosené lesy, díky nimž si můžeš opakovaně uvědomovat, že z mechanického samopohybu napříč generacemi takzvaný obyčejný člověk, žijící v odleh-lých koutech země, vystoupí jen v ojedinělých případech. Někdejší citlivost k vlastnímu kraji se v kabinách traktorů vytratila, chápání jedinečného v celku společného bytí a přírodních procesů je passé. Ale třeba kůrovec a další dopady klimatické změny přece jen zpochybní domnělé jistoty, o kterých si lidé v tvém sousedství dobrých sedmdesát let mysleli, že tu jsou na věčnost. V nastalé panice by se v lepším případě mohly na chvíli obnažit principy sebezáchovy – i tam, kde měl navždy vládnout zisk a pořádek.

Autor je antikvář a literární kritik.

Když přšeli ptáci

Prostory úniku v současném québeckém románu

Díky Margaret Atwoodové si čtenáři spojují současnou podobu kanadské literární dystopie především s anglofonní prózou. Mnohem intenzivněji se však projevuje ve francouzsky psaných québeckých románech, jejichž dystopické či eschatologické ladění rezonuje s typickým prostředím tamních příběhů – divočinou a venkovem.

DALIBOR ŽÍLA



Samota obklopená lesem je mytickým prostorem tajemství a ticha. Foto pxhere.com

V současné kanadské literatuře si můžeme všimnout zvýšené produkce dystopií či románů s motivem konce světa. Přes celosvětovou popularitu anglofonních spisovatelek Emily St. John Mandelové, autorky *Stanice 11* (2014, česky 2015), a zejména Margaret Atwoodové, kterou proslavil *Příběh služebnice* (1985, česky 2008) nebo trilogie *MaddAddam* (2003, česky vyšel jen první svazek *Přežívá nejsmutnější*, 2005), romány, filmy, ale i poezie s eschatologickou tematikou vznikají především ve frankofonním Québecu. Na příkladech několika současných románů a jednoho filmového zpracování se pokusím přiblížit motiv úniku, s nímž québecští autoři ve svých dílech často pracují.

Lesní komunita

V románu *Pršeli ptáci* (2011, česky 2018) vypráví kanadská frankofonní autorka Jocelyne Saucierová o velkých požárech, které vypukly na počátku 20. století v provincii Ontario. Dvě ženy, fotografa a stará dáma, přijíždějí z velkoměsta do kanadské divočiny a seznamují se zde se dvěma outsidersy. Starci Tom a Charlie před svou devadesátkou žijí v lesní komunitě mimo systém státního dohledu, „off the grid“. Vybudovali si vlastní svět, do něhož se uchýlili před civilizací, aby zbytek svých dnů strávili v poklidu přírody a aby si až do konce zachovali svobodu a nezávislost na státu, který redukuje jednotlivce na pouhá čísla. Důvodem k útěku do divočiny jsou ovšem i obecnější otázky života a smrti, konkrétně touha ztratit se či zmizet ze světa. Tato touha získává konkrétní obrysy v „paktu smrti“ mezi oběma starci, kteří se rozhodli spáchat sebevraždu, pokud by jeden z nich nebyl nadále schopen žít důstojný život. Román začíná sebevraždou jednotlivce a končí hromadnou sebevraždou komunity v okamžiku, kdy lesní idyla končí a přichází policie.

Hrdinky jsou způsobem, jímž starci mluví o sebevraždě, zprvu šokovány. Žijí jen pro přítomnost a nelámou si hlavu ani stárím, ani smrtí, které se nebojí. Dobrovolný odchod ze života vzhledem k drsným podmínkám v divočině považují za nutnost, ale také za projev svobody – na rozdíl od umírání v nemocnici nebo pečovatelském domě, v bolestech a nehybnosti, která je nedobrovolným zajetím.

Samota obklopená lesem je mytickým prostorem tajemství a ticha. Saucierová částečně oživuje prostředí známé z knihy *Walden*

(1854, česky 1991) Henryho Davida Thoreaua, ale odkazuje až k antické Arkádii. Ta představuje prostor poklidného života mimo politické a sociální dění ve městě, pastorální idylu, jež působí dojmem zastaveného času v harmonické věčnosti. Smrt v Arkádii značí, že ti, kteří tu žijí, zde i zůstanou – mrtví v utopii, kterou si vybudovali. Je to ztracený svět štěstí, pomyslný ráj. V románu Saucierové se takovým zvěčnělým obyvatelem utopické krajiny stává nejprve Ted Boychuck, který naplnil pakt smrti už před příchodem fotografky. Závěrečná tragédie pak potvrdí, že i pro ostatní členy komunity zůstat v přírodě znamená zůstat svobodní. Tyto postavy zemřely zaživa – jednak doslova, vzhledem k paktu smrti, jednak v přeneseném významu, tím, že pro společnost a stát nadále neexistují. Tajemství smrti se přitom prolíná s tajemstvím Teda Boychucka, v jehož chatě se najdou obrazy, o kterých za jeho života nikdo nevěděl. Ted maloval, aby se vyléčil z traumatu. Všechna plátna znázorňují stejný motiv: Velký Mathe-sonův požár z roku 1916. Fotografa se pak rozhodne uspořádat výstavu svých snímků zachycujících Tedovy obrazy, kterou nazve „Pršeli ptáci“. Díla z periferie se tak dostávají do centra a oživují osudy marginalizovaných i jejich polozapomenutou historii.

Město duchů

Ve filmu *Antologie města duchů* (Répertoire des villes disparues, 2019) québeckého režiséra Denise Côtého, volné adaptaci stejnojmenné knihy Laurence Olivierové z roku 2015, jsme svědky autonehody, jež ovšem mohla být i sebevraždou a která zasáhla obyvatele odlehlé vesnice Irénée-les-Neiges. V uzavřené rurální komunitě se postupně začíná prolínat svět živých se světem duchů, kteří si krok za krokem přivlastňují prostor, kde kdysi žili, což způsobí exodus vesničanů do měst. V příběhu upoutá absence jakýchkoliv médií. Není zde ani televize a zprávy o zjevení duchů v jiných částech provincie do vsi přenáší úřednice z Montrealu.

V komorním rodinném dramatu o truchlení a hledání pravdy současná québecká realita odlivu obyvatel z venkova nabývá apokalyptických rozměrů. Lidé se navzájem odcizili a ani rostoucí počet duchů nepřiměje vesničany k rázné akci. Naopak, opouštějí své domovy a uvolňují místo zesnulým. Krajina je tak plná „měst duchů“, pozůstatků hornické historie

– ostatně i v Côtého filmu figuruje důl jakožto prvek typický pro québecký venkov.

Příběh automechanika

Prostory úniku nacházíme i v trilogii Christiana Guaye-Poliquina, z níž byla do češtiny přeložena zatím jen druhá kniha *Tíha sněhu* (2016, česky 2019). V prvním svazku *Le Fil des kilomètres* (Nit kilometrů, 2013) sledujeme příběh automechanika, který po rozsáhlém blackoutu putuje na druhý konec kontinentu za svým zestárlým otcem žijícím v zapadlé osadě obklopené lesy, aby se o něj postaral. Jeho cesta je ovšem také unikem před sebou samým, před zkrachovalou existencí osamělého alkoholika, před vnitřními démony, které ho pronásledují. Hrdina odvíjí pomyslné kilometry Ariadniny nitě, která jej vede labyrintem apokalyptické krajiny, a nakonec se dostává do své rodné vesnice, kde nešťastnou shodou okolností při autonehodě usmrtí svého otce a sám zůstane těžce zraněný.

V *Tíze sněhu* se pak s hrdinou ocitáme v horské chatě, kde se o něj stará postarší muž, který uvázl na venkově během apokalypsy a který se snaží dostat ke své ženě. Během kruté zimy, kdy se protagonista postupně zotavuje, jsme svědky zániku vesnické komunity, jež není schopna obstát ve světě bez elektřiny. Někteří vesničané ves opustili již zkrace zimy, aby se uchýlili do lesů, kde se živí lovem. Jiní odešli do měst, jejichž obyvatelé živoří a bojují mezi sebou. V zatím poslední knize *Les Ombres filantes* (Rozpředené stíny, 2021) procházíme s bývalým automechanikem lesem, kde si jeho příbuzní vytvořili vlastní svět tak jako starci v románu Jocelyne Saucierové. Na cestě ho provází tajemný chlapec Olio a spolu vytvářejí dvojici otce a syna, podobně jako v románu *Cesta* (2006, česky 2008) Cormaca McCarthyho, na jehož knihu najdeme v textu několik odkazů.

Ve výše zmíněných dílech se prostor lesa stává útočištěm lidí, kteří sem utekli z města. Lesní komunita se přitom řídí neúprosnými pravidly danými jednak nepřízní vnějšího, civilizovaného světa, jednak divokostí přírody, která je úkrytem, ale i místem nebezpečí. Venkov a vesnice se sice pojí se svébytností a pospolitostí, v podmínkách moderního světa – respektive jeho zániku – však selhávají a rozpadají se. Autor je doktorand na FF MU, věnuje se québecké literatuře.

Chuť knedlíků a nudlí

Literární obraz židovské společnosti v Montrealu

Specifickou součástí kanadské literatury tvoří tvorba židovská, spojená převážně s québeckým Montrealem. Dilemata jejích autorů či autorek i náročné hledání vlastní identity často pramení z komplikovaného vztahu k judaismu – ať už se jedná o zkušenost exodu, exilu a asimilace, chasidského tradicionalismu či nostalgické snění o dětství.

NATALIE MOJŽÍŠOVÁ

Židovská populace se začala v Montrealu usazovat v polovině 18. století. Židovští imigranti sice přicházeli na kanadské území už dříve, ale coby nekatolíků jim nebylo povoleno osídlivat území Nové Francie – evropští Židé se tedy zpočátku usazovali jen v britských oblastech. Ve větším počtu začali Židé do Montrealu přijíždět od konce 19. století. V první polovině 20. století šlo zejména o evropskou imigraci a od padesátých let pak přicházeli židovští obyvatelé ze zemí severní Afriky.

Montreal je dvojjazyčné město a většina židovských imigrantů se zpočátku začleňovala do anglofonní společnosti. Když později začali přicházet severoafričtí frankofonní Židé, pro nejednoho Québečana bylo setkání s francouzsky mluvícími židovskými spoluobčany něčím nevídaným. Alžírští imigranti vyprávěli o údivu, jež vyvolávala jejich mateřština: „Vy jste katolická Židovka?“ Část montrealské židovské populace navíc tvoří ortodoxní chasidská komunita, jejíž členové žijí tradičním způsobem v souladu s četnými náboženskými předpisy. Vzhledem k nejednotnému charakteru montrealských židovských skupin tedy není snadné montrealské židovství jednoznačně definovat – což ostatně platí i pro židovství obecně.

Tohoto problému si byl vědom Albert Memmi, francouzský filosof tuniského původu, který pojem „židovství“ rozdělil do tří sémantických rovin, jež nazývá *judéité*, *judaïcité*, *judaïsme*. První rovina vyjadřuje způsob, jakým jednotlivec prožívá své židovství, druhá zahrnuje charakter židovské komunity a třetí se týká náboženských předpisů, zvyklostí a institucí. Sám Memmi o sobě tvrdil, že je francouzským Židem (*judaïcité française*), jeho židovství je sekulární (*judéité laïque*) a nijak se nezapojuje do náboženského života (*judaïsme*). Židovskou

identitu je však možné určit nejen vztahem k náboženské tradici, ale také na základě kulturních zvyklostí – jak ukázala nedávno zesnulá montrealská socioložka, historička a lingvistka Régine Robin.

Láska k jidiš

Régine Robin se narodila v Paříži v roce 1939 židovským rodičům, kteří kvůli silícímu antisemitismu ještě před válkou uprchli z Polska. Oba rodiče byli levicově orientovaní. Doma se mluvilo jidiš, rodina však byla ateistická, což se může zdát překvapivé vzhledem k tomu, že židovství bývá úzce spojováno s aktivní účastí na náboženském životě. Sama Régine Robin ostatně vypráví, jak svým ateismem vyváděla z míry své židovské spolužáky, pro které byl koncept laického židovství nepochopitelný.

O tom, jak se židovství projevovalo v životě její rodiny, píše Robin v knize *L'amour du yiddish. Écriture juive et sentiment de la langue* (Láska k jidiš. Židovské písemnictví a cit pro jazyk, 1984): „Nebyla jsem vychovávána v duchu židovské tradice, ale byla jsem obklopena židovskou kulturou. Moje rodina byla zcela ateistická (...) Nikdy jsme neslavili žádný svátek, nechodili jsme do synagogy, nemluvíli jsme o náboženství. Později jsem svým rodičům vyčetla, že jsme neslavili alespoň Purim nebo Chanuku, což jsou pěkné svátky, a navíc se dají snadno oprostít od náboženského podtextu. Neslavili jsme ani nový rok Roš hašana. Nic. Ze zvyku a z pohodlnosti jsme žili podle křesťanského kalendáře (...) Přitom kulturní prostředí mé rodiny přímo navazovalo na zvyklosti polského štetlu nedaleko Varšavy, bylo tím, čemu říkám *jidiškait* (...) Středobodem tohoto zcela nenáboženského prostředí byla řeč, jidiš, můj mateřský jazyk, kterým má matka mluvila i po čtyřiceti letech v Paříži. Jidiš se svou intimitou, důvěrností, afektivitou, nevyčerpatelným zdrojem vtipů, slovních hříček, pořekadel, ustálených úsloví a slovních spojení, ale i literárním potenciálem (...) Rodiče mě posílali do komunistických a bundistických spolků a na letní tábory, kde jsme se učili jidiš básně a zpívali jsme revoluční písně v jidiš (...) I naše kuchyně měla hluboké kořeny ve střední Evropě. Když se ocitnu ve Vídni, Praze nebo Budapešti, srdce se mi rozbuší při pohledu na knedlíky, nudle, dorty, chléb. To všechno se jedlo u nás doma. Zkrátka jidiš kultura, ale žádná tradice.“

Smutek, rozkol, touha

V montrealských románech z 20. století je vztah k židovství zobrazován různě.

Judaismus může být kategoricky odmítán a vnímán jako soubor zastaralých praktik, které jsou překážkou v začlenění se do moderní společnosti. Některé postavy montrealských románů svůj židovský původ popírají a o své minulosti mlčí. Takový je postoj některých hrdinů románu *La Célébration* (Oslava, 1997) montrealského spisovatele iráckého původu Naïma Kattana. Jiné postavy se zase nedokážou zbavit smutku nad tragickým osudem evropských židovských komunit. Neutuchající bolest je rovněž jedním z témat knihy *La Québécoise* (1983), postmoderního románu s autobiografickými rysy již zmíněné Régine Robin.

Židovství může být také zdrojem vnitřního rozkolu. Protagonista řeší dilemma, zda zachovávat odvěké zvyky, nebo se oddat většinovému způsobu života se všemi jeho lákadly. Dochází tak k situaci, kdy dvojí kultura neznamená obohacení, ale je naopak příčinou neukotvenosti, smutku a pochyb. Tuto rozpolcenost ve svém románu *Aaron* (1954) popsal Yves Thériault. Židovský chlapec Aaron žije se svým dědečkem, který se jej snaží vychovat v tradičním duchu, nakonec však dospívající muž dá přednost životu v moderní společnosti.

V jiných textech se židovský svět naopak zobrazuje jako předmět touhy. Hrdinové obdivují neměnnost rodinných i náboženských rituálů, skýtajících pocit bezpečí a jistoty, zatímco jiné postavy své židovství pocítují jako tu nejpřirozenější samozřejmost. Oba tyto aspekty jsou popsány v románu *Hadassa* (2010) montrealské autorky Myriam Beaudoin. Příběh vypráví učitelka francouzštiny ve škole pro dívky z ortodoxních rodin. Vyprávěčka se dychtivě zajímá o náboženské, komunitní i rodinné tradice, které s ní její žákyně radostně sdílejí. Touha nežidovské ženy poznat blíže nepřístupný svět kontrastuje se spontaneitou, s níž ke starobylým zvyklostem přistupují dvanáctileté dívky. Pocit ukotvenosti i sebevědomí židovských děvčátek moderní ženu 21. století fascinují.

Židovství se tedy v montrealské literatuře projevuje jak kontrastními postoji odmítnutí, nebo naopak nekritického obdivu, tak vztahem, který bychom mohli označit za samozřejmý. K dalším rysům, jež charakterizují židovství v montrealských textech publikovaných v průběhu 20. století, náleží smutek, nostalgie, melancholie, lítost, často spojené s tématem exilu.

Autorka je romanistka.

Za mezi

Za znak

MATOUŠ JALUŠKA

Spíš než na válku proti otazníkům, o níž psala Tereza Stöckelová v úvodníku minulého čísla A2, to u nás na venku vypadá na dialog vlajek. Českých, ukrajinských, obecních a městských. Vlajek hasičů či fotbalových velkoklubů. Letos se jich na domech urodilo víc než loni – z evidentních příčin. Barevní jdeme do tmy a hádáme se přitom o to, co má viset z věže Karlštejna. Hospodské debaty vedou k poznání, že taková vlajka je v první řadě znakem hrdosti na to či ono. Identita přichází až pak. A co přijde po ní?

Spor o vlajky trochu připomíná spory, do nichž v baroku vstupovali intelektuálně typy Bohuslava Balbína či Tomáše Pešiny z Čechorodu. Jako vlajky hrdosti tam ševalila česká slova. Šlo o hrdost na jazyk, zejména na jeho libozvučnost (kterou však ocení hlavně rodilí mluvčí) a na jeho obecně platnou, faktickou původnost, tedy blízkost původní, předpotopní řeči lidí. Čím víc nepřevzatých slov jazyk má, tím pyšnější na něj mohou být jeho mluvčí. Zmíněný Balbín, současník Blaise Pascala, píše ve své latinské Krátké, ale pravdivé rozpravě, známé také jako Obrana jazyka českého, toto: „Pamatuji se, že když mne před mnohými lety kdosi popouzel jakýmsi německým slovem, pro něž prý Čechové nemají ve svém jazyku stejně výstižné, napsal jsem narychlo takovou skladbičku, jejíž slova byla skoro právě tolik latinská jako německá a stejně zněla, takže můj soupeř, přemožen důkazem tak překvapivým, přišel do rozpaků a nenašel odpověď.“ Ta „skladbička“, podle Balbína docela „školácká“, je poměrně dlouhá a začíná takto: „Ego habeo hortum, in eo sex rotundae turres et super muros octo portae; in quinta turri stat in fenestra una persona ex puro metallo cum corona, sceptro et lancea, in sexta fenestra offendere et mulum ex alabastro, in octava elephantem ex gypso.“ Tedy: „Mám zahradu, v ní je šest kulatých věží a ve zdech osm bran; v páté věži stojí v okně osoba z čistého kovu s korunou, žezlem a kopím, v šestém okně nalezneš mezka z alabastru, v osmém slona ze sádry.“ A tak dále. Proti poněkud neklasické latině stojí v němčině obvyklí podezřelí: Garten, Turren, Pforten, Maulesel vom Alabaster, Elephant von Gips...

Balbín nehovoří o Čechách proto, aby se prohlásil za Čecha, ale proto, aby je chránil před ostouzením z úst „čechožroutů“. Lepí hrdost z nesmyslných slov. Je to celé až dadaisticky vtipné, ale o smysl tu nejde, hlavní jsou zvuky a jejich vzájemná podobnost. Znak rezonuje bez ohledu na referenci. Podobně se dnes užívají vlajky i obrázky z oddechové četby, lidové etymologie. Orkové či náckové – „Ukrajina“ je přece původně „pohraničí“, tak co by chtěli... Kolem takových pevných bodů točí se diskuse v hospodách. A nahoře vždycky něco vlaje.

Balbín v Rozpravě u znaků neskončil, v trochu nečekaném závěru svůj traktát vypointoval sociálně: „Ať se honosíš jakýmkoli jménem, jestliže jsi slovy a skutkem k tomu přispíval, aby chudí byli utlačováni, aby z nešťastných sedláků vysávali, ba srkali pot a krev – krev ubohých lidí padne na tebe a tvé syny!“ Ti hrdí lidé s originálním jazykem jsou zároveň chudí. Podobně končívaly i hospodské diskuse. Po identitě přichází strach. Ne z druhého, ale o sebe.

Nakonec z těch hovorů neplyne nic moc jiného než stará dobrá levicová útěcha, že lidé většinou nebývají zlí, to jenom vlky z lesů žene hlad. Zvláštní útěcha. Dneska v ní naději najde málokdo.



Marc Chagall: Cirkus, 1935

Menstruace, masturbace, Mumínci

Kanadská bašta alternativního komiksu Drawn & Quarterly

Montrealské nakladatelství Drawn & Quarterly patří mezi nejvlivnější platformy autorského komiksu. Jeho záběr sahá od objevů nezávislé scény po reedice klasických stripů. Převahou autorek nad autory i odvážnými tématy přitom narušuje stereotypní představy o komiksech i jejich tvůrcích.

JAN BÁRTA

V roce 1990 si tehdy třiaadvacetiletý Chris Oliveros, kreslíř živící se jako poslíček na kole a domovník, půjčil od otce dva tisíce dolarů na vydání komiksové antologie. Publikaci, kterou dal dohromady více než rok a v níž se objevila pozdější smetánka kanadského nezávislého komiksu, nazval *Drawn & Quarterly* – jménem, které vedle kresleného formátu a čtvrtroční periodicity odkazuje také na středověkou metodu mučení (tažení koňmi a rozčtvrcení). Položil tak základy dnes široce uznávanému nakladatelství, které od počátků razilo v komiksu docela jinou politiku, témata i autory, než si v té době s žánrem překypujícím především superhrdinskými příběhy většina lidí spojovala.

Torontský trojlístek

Oliveros ovšem nezačínal na zelené louce a mohl čerpat z vcelku bohaté tradice amerického undergroundového komiksu, takzvaného comixu. Na konci osmdesátých let však popularita slavného comixového

dříve Oliveros získal pro své nakladatelství prvního kmenového autora – montrealskou kreslířku Julii Doucetovou, tvůrkyni kultovní surrealistické série *Dirty Plotte* (1991–1998), ve které odhaluje svůj intimní život, tělesné pochody i nevědomí. Následující rok Doucetová za svůj průkopnický počín získala cenu Harvey Award.

Hned po Doucetové následovala trojice kanonických tvůrců, která pomohla Drawn & Quarterly uvést do povědomí širší veřejnosti a dodnes je s chodem nakladatelství spjatá. Takzvaný torontský trojlístek ve složení Joe Matt, Chester Brown a Seth se zprvu etabloval otevřeně autobiografickými komiksy v crumbovské tradici praní vlastního špinavého prádla mezi panely. Konfesijního vrcholu dosáhl Joe Matt ve své sérii *Peepshow* (od roku 1992), kde hrají hlavní roli masturbace, závislost na pornografii i sžíravé výčitky svědomí kvůli neschopnosti navázat trvalý vztah – vše v brilantně vypointovaném a humorném provedení.

román Drawn & Quarterly, jakousi první vlašťovku, předznamenávající postupnou proměnu orientace komiksového trhu. Zvýšená pozornost se nadále místo k sešitovým vydáním začne upírat k seriózněji působícím publikacím, které si brzy získají nové publikum i regál v klasických knihkupectvích. Přínos Drawn & Quarterly je pro tuto zprvu nenápadnou změnu zcela zásadní – z outsiderského nakladatelství se stal vůdčí subjekt razící nové paradigma vnímání komiksu coby média schopného prostředkovat hlubší témata i intimní zpovědi. Kniha *I Never Liked You* (1991–1993), další autobiografický opus Chestera Browna, je hořkosladkým vzpomínáním na roky na přelomu dětství a dospělosti.

Civilně laděné líčení se stalo poznávacím znamením řady autorů operujících na konci devadesátých let pod hlavičkou Drawn & Quarterly. V roce 1995 vyšel první díl komiksového zinu *Optic Nerve*, plný krátkých situačních črt a náladových výjevů ze života mladičkého kreslíře ze Sacramenta Adriana Tomineho. Jeho zprvu punkově expresivní styl se během pár let posunul k realistické kresbě a perfektně vypointovanému vyprávění, které z Tomineho udělalo hvězdu alternativního komiksu a jednoho z nejvyhledávanějších autorů kreslených povídek na pomezí fikce a skutečnosti. Tomine, který patří ke čtvrté generaci Američanů japonského původu, ve svých příbězích částečně navazuje na japonskou odnož mangy zvanou gekiga – temně laděné příběhy se sociálním podtextem, určené dospělým čtenářům. Dílo průkopníka gekigy Jošihira Tacumiho se ostatně k západnímu publiku dostalo právě díky nakladatelství Drawn & Quarterly, které svůj publikační záběr v průběhu let rozšířilo i na překlady alternativních směrů japonské mangy. Později kanadské nakladatelství vydalo mimo jiné i velkou část díla Šigerua Mizukiho a aktuálně vydává kompletní dílo dalšího velikána gekigy Jošiharua Cugeho.

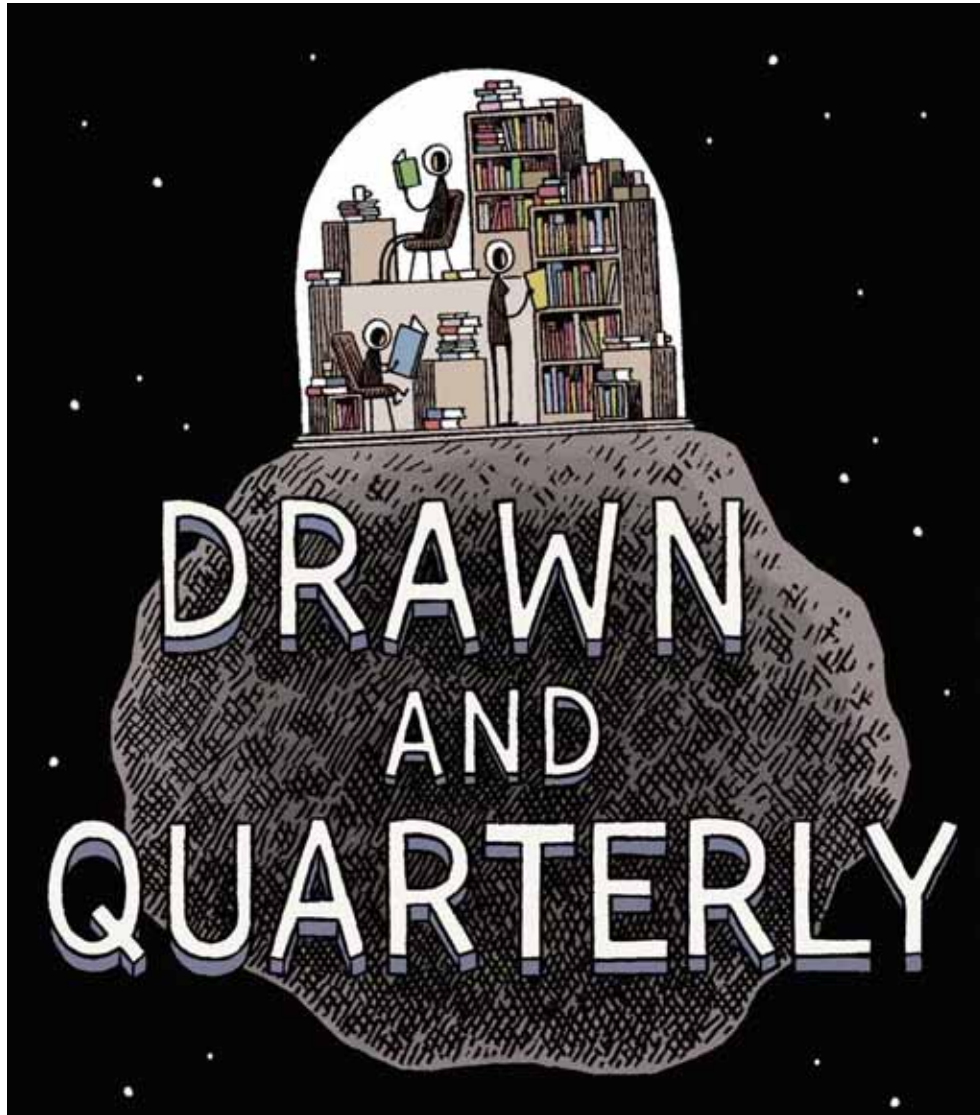
Vedle mangy a objevování nových komiksových talentů po celém světě se Drawn & Quarterly zaměřuje také na reedice klasických komiksových stripů americké či kanadské provenience. Ve stylově provedených svazcích, na jejichž designu se často podílí Seth nebo Chris Ware, znovu spatřily světlo světa klasické komiksové stripy jako *Gasoline Alley* (od roku 1918) Franka Kinga, *Little Lulu* (1935–1944) Johna Stanleyho nebo *Nipper* (1949–1980) Douga Wrighta.

Slévání protikladů

Je-li však Drawn & Quarterly v něčem opravdovým specialistou, jsou to komiksy tvořené ženami. Koneckonců třemi nejprodávanejšími tvůrci z portfolia nakladatelství jsou ženy: legendární finská kreslířka a spisovatelka Tove Janssonová díky reedici *Mumínků* (Mumin, 1948–1975), dále americká vizuální umělkyně Lynda Barryová a do třetice kanadská autorka brilantních komediálních stripů z historie i současnosti Kate Beatonová. Výčet výrazných kreslířek tím ale zdaleka nekončí. Drawn & Quarterly svůj úspěch od počátku na alternativní a dnes už i mainstreamové komiksové scéně staví na minimálně stejném zastoupení autorek a autorů – s tím, že různé genderové pohledy se v řadě objevných komiksů často rozplývají či slévají v jedno.

Chrise Oliverose v Drawn & Quarterly mezi tím na pozici vedoucí nakladatelství vystřídal Peggy Burnsová, která dříve pracovala jako publicistka pro komiksový gigant DC Comics. Přestože jde o přirozený vývoj reflektující Oliverosovu potřebu vrátit se od vydávání k vlastní tvorbě, nelze v této obměně nevidět gesto typické právě pro kanadskou základnu autorských komiksů plných protikladů, jež se navzájem přitahují.

Autor je publicista.



Ilustrace Toma Gaulda na obálce sborníku ke čtvrtstoletí nakladatelství Drawn & Quarterly

autora Roberta Crumba a jeho pokračovatelů pomalu doznívala a komiksová avantgarda se soustředila kolem salonnějších publikací, jako byl Raw, časopis Arta Spiegelmana a jeho ženy Françoise Moulyové. Jejich experimentálním magazínem se Oliveros inspiroval stejně jako počiny seattleského nakladatelství Fantagraphics, zejména sérii *Lloyd Llewellyn* (1986–1987) od tehdy nepříliš známého kreslíře Daniela Clowese. Po setkání s jeho dílem se Oliveros začal více zajímat o nezávislou komiksovou scénu a brzy mu v hlavě uzrál nápad vydat vlastní komiksový sborník – něco na způsob Raw, jen s přístupnějšími a současnějšími tématy. Umístil tedy inzeráty v několika alternativních periodikách a brzy se mu začaly scházet první příspěvky, včetně těch od Joea Matta a Petera Baggeho, dvou vycházejících hvězd nezávislého komiksu. První číslo sborníku *Drawn & Quarterly* vyšlo v dubnu 1990. O měsíc

O poznání melancholičtější, ale stále velmi otevřeně popisují své sexuální i vztahové eskapády i vzpomínky na dospívání ve svých komiksech Chester Brown (série *Yummy Fur*, 1983–1994) a Seth (*Palookaville*, 1991). Všichni tři autoři se také objevují jako postavy v komiksech zbylých členů trojlístku. Přestože se poměrně záhy přesunou ke smyšleným příběhům (Sethova epopej *Clyde Fans*, 1997–2004) i historickým tématům (Brownova sága o kanadském národním hrdinovi *Louis Riel*, 1999–2003), případně se na delší dobu odmlčí (jako Joe Matt, který od roku 2007 až na jednu výjimku nic nevydal), v žánru autobiografického komiksu představují jejich první díla etalon odzbrojující otevřenosti.

Hořkosladký konec dětství

Brownovy komiksové memoáry *The Playboy* (1990) o teenagerské obsesi erotickými magazíny navíc představují první grafický

Zatnout pěsti a mávnout křídly

Zatoulaný pes kanadského komiksu Jeff Lemire

Jedna z nejvýraznějších osobností amerického komiksu poslední dekády Jeff Lemire se pohybuje mezi superhrdinskými příběhy a civilními autorskými alby. Nezřídka přitom reflektuje prostředí své rodné Kanady. V češtině právě vyšla jeho debutová kniha *Zatoulaní psi*.

KATEŘINA ČOPJAKOVÁ



Zatoulaní psi vynikají expresivním vizuálním stylem. Foto Paseka

Autorské komiksy kanadského autora Jeffa Lemirea zhusta opanovávají frustrovaní drsníci. Takový je už bezejmenný obr z prvotiny *Zatoulaní psi* (Lost Dogs, 2005), jež nově vyšla i v češtině. Vypráví o tragédii obyčejného muže, který nedokázal ochránit vlastní rodinu. Tak lapidárně by se dál shrnout obsah prvního komiksu, který absolvent filmové školy a toho času kuchař ve fast foodu vydal vlastním nákladem. Titul u kritiky ani u čtenářů neprorazil, nicméně položil základ Lemireovy poetiky a přišel s předobrazem hrdinů autorových dalších komiksů: Jimmyho a Vince z *Essex County* (2007–2009, česky 2019), Jepperda ze série *Sweet Tooth / Mlsoun* (2009–2013, česky od roku 2021) nebo Dereka ze *Rváče* (2017, česky 2019). Tyto tituly vyšly v posledních letech hned u tří českých nakladatelství, jež u autora srovnávaného s Alanem Moorem nebo Neillem Gaimanem patrně rozpoznala komerční potenciál. Jeff Lemire totiž umí z toxické maskulinity vykouzlit velké příběhy plné empatie a chlapácké romantiky.

Hokej a melancholie

V *Zatoulaných psech* autor rozehrává zdánlivě archetypální zápletku, v níž se chudá, ale celkem šťastná rodina vydává do města, kde se její sen o lepším životě promění v noční můru. Hlavní hrdina, charakterizovaný především obrovskou fyzickou silou, ovšem zareaguje jinak, než by většina čtenářů očekávala. Zatímco mainstreamový scénář by svalnatého protagonistu předurčil k pomstě, Lemireovy siláky křivda a neúspěch vedou k depresím, závislostem a osamělosti. Ocitají se mnohem blíž realitě než jakýkoliv akční hrdina a z piedestalu výjimečnosti dopadají na zem, mezi smrtelníky, kterým se neštěstí nevyhýbá. Namísto proměny v superhrdinu se tak protagonista *Zatoulaných psů* vzdává, protože bez dcery a ženy nemá jeho život smysl a on odmítá pokračovat v řetězení násilí. Lemire ve svém debutu neotevívá dveře nezdolnému hrdinovi, ani se nekoná žádné překonávání sebe sama v duchu hesla „když nemůžeš, přidej“. Místo toho komiks odhaluje citlivou duši skrytou pod tvrdou slupkou drsnáka.

Zatímco ve své prvotině Lemire vypráví přímočarý příběh s tragickým závěrem, v následujícím *Essex County* už tak doslovný není.

V pětisetstránkové trilogii pracuje mnohem více s atmosférou a mužská traumata zasazuje do širšího fikčního světa. Přibývá zámlk a náznaků, namísto dramatu a tragédie ovládá vyprávění melancholie. Vypěl také autorův kresebný styl, který je sice stále velice expresivní, ale mnohem čistší a přehlednější. Naopak zůstává charakteristický vzhled postav – muži výrazných frňáků a ženy křehké konstituce s podlouhlými tvářemi. Takové typy se budou objevovat i v pozdějších komiksech. Poprvé zde Lemire využívá motivy hokeje a drsné pustin, které jsou tolik typické pro jeho rodnou Kanadu.

Lemire kreslí nekonečné lány kukuřice, v nichž se prohání vítr; zasněžené planiny beze stop života, hejna ptáků, kteří jsou nezúčastněnými pozorovateli lidského konání. V *Essex County* se prostřednictvím krajiny vypráví o samotě i lidské nezdolnosti, potřebě pokračovat v každodenní rutině, i když už není pro koho a s kým. Hokej tu je odpovědí člověka na lhostejnost přírody – je to rychlý sveřepý sport pro ty, kteří se nenechali udolat, a právě takto figuruje i v kanadském národním mýtu. Lemire, jakkoliv tento sport miluje a sám pravidelně hraje v amatérské lize, nicméně tematizuje i jeho odvrácenou tvář. V době, kdy by se dospívající muži měli učit ovládat své emoce a získávat rozhled, soustředí se jen na výkon. Když pak přijde zranění nebo neúspěch, vracejí se zpátky na rodné farny ponížení a zklamání. A jejich síla se změní v těžko zvladatelnou agresi. To je případ Jimmyho z *Essex County* i Jepperda z komiksu *Sweet Tooth*, ale nejpodrobněji se tímto tématem zabývá *Rváč*.

Kruh násilí

Komiks s hokejovým tématem Lemire avizoval už v roce 2013. Tehdy měli diváci NHL stále v živé paměti smrt trojice mladých hokejistů-bitkařů, kteří opustili led i svět během pouhých čtyř měsíců. Nejprve zemřel v květnu 2011 na předávkování alkoholem a opiáty ani ne třicetiletý Derek Boogaard, jen tři měsíce po něm spáchal sebevraždu sedmadvacetiletý Rick Rypien, který měl diagnostikovanou klinickou depresi, a nakonec se zabil i pětatřicetiletý Wade Belak. Smrt drsnáků prožívala celá Kanada a Lemirea inspirovala k vytvoření *Rváče*, příběhu, v němž zhrzený Derek zapíjí jepičí sportovní kariéru v baru

rodného městečka a vyprovokovat jej k bitce se stalo součástí místního koloritu. Vše se však změnilo s návratem jeho sestry, která je těhotná a pronásleduje ji násilnický partner.

Právě *Rváče* mnohé spojuje se *Zatoulanými psy*, a to včetně přímočarosti příběhu. Ve světě Lemireových hrdinů sice stojí na vrcholu hodnotového žebříčku rodina, zároveň však muži často neumějí vyjádřit své city ani převzít zodpovědnost za druhé. Špatným příkladem navíc ovlivňují své syny a spoluvytvářejí kruh násilí, které se dědí z generace na generaci. O neschopnosti být otcem ostatně vypráví Lemireův komiks *Potápěč* (2012, česky 2021) o podmořském svářeči pracujícím na ropné plošině, jehož žena má brzy porodit dítě. Hrdina se zaklíná potřebou vydělat více peněz pro rodinu, aby dostal svým povinností, a vrhá se do stále riskantnějších prací, ve skutečnosti se ale bojí otcovských povinností.

Krize mužství

Představovat si Lemireovy autorské komiksy jako psychologické sondy do lidského konání by ale byla chyba, mnohem blíže mají k románům. Přestože srovnání s literaturou zavání laciným marketingem nebo časy, kdy komiks nebyl považován za svébytné umění, v Lemireově případě je namístě. Padají jména jako John Steinbeck nebo Cormac McCarthy – první pravděpodobně díky typové podobnosti hrdinů, druhé v souvislosti s fatalismem příběhů, ale oba příměry dávají smysl především v obecné rovině.

Relevantnost srovnání s literaturou tkví spíš v žánru než v konkrétních autorech. Lemire bezesporu vytváří romány, i když grafické, a svět zachycuje v jeho celistvosti, s hrdiny procházejícími zásadním vývojem. Lemireovi čtenáři se tak zdaleka nerekutují jen z řad komiksových fanoušků. V tradiční anketě Canada Reads se komiks *Essex County* jako první dílo svého druhu stal románem desetiletí a ani námitky kritiků na tom nic nezměnily. Snad je to i tím, že Lemireovy příběhy lze číst jako odpověď na tolik skloňovanou krizi mužství a tradičních hodnot, aniž by zabředly do ideologičnosti.

Autorka je komiksová a literární kritička.

Jeff Lemire: *Zatoulaní psi*. Přeložila Martina Knápková. Paseka, Praha 2022, 104 stran.

Indiáni na scéně

Je kulturní přisvojování obecným principem umění?

Kanadsko-francouzská divadelní inscenace *Kanata* v režii Roberta Lepage vyvolala diskusi mezi zastánci svobody umělce, jenž si pro svou tvorbu může vypůjčit cokoli, a obhájci stanoviska původních obyvatel Kanady, kteří kulturní apropriaci svých příběhů považují za zcizení vlastního hlasu. Komu tedy patří příběhy?

KLÁRA KOLINSKÁ



Spor o inscenaci *Kanata* podkresluje otázka moci a jejího nerovnoměrného rozdělení. Foto Michèle Laurent

Příběhy a jejich vyprávění odnepaměti překračují geografické, jazykové i kulturní hranice a fungují jako všestranné a efektivní prostředky komplexní kulturní výměny. Ta dnes probíhá čileji a dramatičtěji než kdy dříve, a není tedy divu, že se stále častěji stává předmětem studia odborníků na historii, antropologii, muzeologii či literární a filmovou vědu. Zároveň o tomto tématu diskutují i umělci a interpreti příběhů se svým publikem. Autoři reprezentující většinové kultury zpravidla zastávají názor, který britská spisovatelka Margaret Drabble formulovala následovně: „Kulturní přejímání je práce každého romanopisce. Cokoliv napíšeme, je kulturní vypůjčka, ať už jsme si toho vědomi nebo ne. Nic nepochází odnikud.“ Vyjadřují tak přesvědčení o „přirozenosti“ kulturní apropriace a nezadatelném právu umělců být její součástí. Naproti tomu umělci z menšinových kultur často vyjadřují znepokojení nad nerovností dynamiky tohoto procesu, který Lenore Kee-shig Tobias, kanadská básnířka a vypravěčka z národa Anišinabe, nazvala „krádeží autentičného hlasu“.

Stát se někým jiným

V současné proklamativně multikulturní Kanadě, kde se stále důrazněji ozyvají „autentické hlasy“ původních obyvatel, je veřejná diskuse o otázkách kulturní adaptace a apropriace vedena s mimořádnou naléhavostí. Mnohdy se dotýká samotných základů sociální a národní identity této země, jež z historických důvodů zůstávají definovány jen vágně. Podstata kanadské „války o kulturní dědictví“ se zřetelně ukázala například v roce 2018, kdy vyvolala kontroverzi plánovaná divadelní inscenace s názvem *Kanata* v režii Roberta Lepage, jednoho z nejvlivnějších divadelních umělců současnosti, na jejímž uvedení spolupracovalo pařížské Théâtre du Soleil pod vedením „první dámy francouzského divadla“ Ariane Mnouchkine. Deklarovaným cílem inscenace bylo vyprávět jevištními prostředky o historii a mytologii původních obyvatel Kanady. Záměr to byl nepochybně bohubí, ovšem do jeho realizace se vloudila okolnost pro někoho nepodstatná, avšak pro mnohé nepřijatelná: v realizačním týmu nebyl ani jeden původní obyvatel, dokonce ani v roli konzultanta, což bylo vzhledem k námětu vnímáno jako bezděčné potvrzení historických křivd i toho, že za ně většinová společnost stále nepřijala zodpovědnost.

Zástupci kanadských původních národů v otevřeném dopise, zveřejněném v montrealském listu *Le Devoir*, prohlásili, že „už mají dost toho, aby za ně jejich příběhy

vyprávěl někdo jiný“. Dále mimo jiné uvedli: „Jeden z velkých problémů, které v Kanadě máme, je přimět většinovou společnost, aby nás respektovala v každodenním životě – a to se týká i uměleckých kruhů.“ Autoři dopisu také vyjádřili obavy z toho, jak bude chystaná inscenace zobrazovat současná bolestná témata spojená s historickými křivdami, jako je tragický odkaz internátních škol nebo počet pohřešovaných a zavražděných žen patřících k původním obyvatelům. Zároveň opakovaně zdůrazňovali, že jejich záměrem není představení cenzurovat nebo bránit jeho uvedení, nýbrž se jako „právoplatní a zodpovědní správci a vlastníci“ aktivně podílet na vyprávění svých příběhů.

Druhá strana reagovala na uvedené výhrady s jistou dávkou vstřícnosti, avšak nijak zásadně nezměnila postoj a v podstatě jen opakovala argumenty, které jsou staré jako umění samo. Podle Roberta Lepage a Ariane Mnouchkine je kulturní přisvojování přímo principem umělecké tvorby. „Herecké umění spočívá právě ve schopnosti stát se někým jiným,“ řekla Mnouchkine. „Herec hrající Hamleta přece nemusí být Dán. Podle mého názoru je dokonce lepší, když jím není, protože divadlo potřebuje kritický odstup.“ A Lepage k tomu dodal: „Pokud bude zakázáno identifikovat se s někým jiným, ztratí divadlo veškerý význam.“ Jinými slovy, Lepage a Mnouchkine protestovali proti tomu, co považovali za cenzurní zásah do své práce, a obhajovali právo na ničím a nikým neomezovanou tvůrčí svobodu.

Kulturní nedorozumění

Tato debata výmluvně reflektuje rozpor mezi přirozeně pocítovanou potřebou svobody uměleckého vyjádření a stejně naléhavě vnímanou potřebou respektu k vlastním i k cizím uměleckým projevům. Argumenty na obou stranách nepostrádají přesvědčivost, což komplikuje hledání konsenzu. Nikdo ze zúčastněných si nepřeje umění násilně omezovat a nikdo nechce být označen za necitlivého přivlastňovatele něčeho, co mu nepatří. A právě v tom spočívá jeden z důvodů tohoto „kulturního nedorozumění“. V kulturách původních obyvatel Severní Ameriky jsou příběhy, zejména ty tradiční, považovány za „duševní vlastnictví“ v jiném smyslu, než jak je chápe západní svět: příběhy jsou chápány jako vlastnictví v doslovném významu, a to nikoli jednotlivců (jejichž práva ve většinové společnosti explicitně chrání zákon), nýbrž komunit, které za uchování těchto příběhů mají odpovědnost vůči dalším generacím. Odtud vychází představa „posvátných příběhů“, které mohou být vyprávěny

a interpretovány pouze za jasně vymezených podmínek, a pojem „kulturní krádeže“, již žádný autorský zákon prakticky nepostihuje.

Dalším důležitým faktorem jsou okolnosti, za nichž se podobná kulturní střetnutí odehrávají. V článku publikovaném v deníku *The Toronto Star* kanadský komentátor a dramatik Rick Salutin střízlivě podotkl, že už Marx nás poučil, že lidé sice tvoří historii, ale podmínky, v nichž tak činí, si nevybírají. Z čehož plyne, že ani umělci si nevybírají podmínky, v nichž vytvářejí své umění. „Nežijeme v situaci neměnné ahistorické danosti. Okolnosti kolem nás se neustále proměňují. Právo umělců (a lidí obecně) představovat si sami sebe jako někoho jiného je podle mého názoru zásadní, a pokud se rozhodnete ho uplatňovat i za cenu, že tím někoho urazíte, myslím, že by vám v tom nikdo neměl bránit. Ale měli byste být připraveni na pochopitelnou a oprávněnou kritiku.“

Otázka moci

Je nasnadě, že celý spor podkresluje fatální, byť často nepřiznaná skutečnost, totiž otázka moci a jejího nerovnoměrného rozdělení. Přivlastňování kulturních produktů totiž přímo souvisí s přivlastňováním ekonomické a politické moci. Jedno je nevyhnutelným důsledkem druhého – a argument o nutnosti hájit uměleckou svobodu se často týká svobody většinové kultury volně nakládat s kulturou menšinovou. Podle analýzy jednoho z komentátorů vychází reakce Roberta Lepage a Ariane Mnouchkine z nepochopení podstaty kolonialismu, který „nekončí jednoduše v okamžiku, kdy kolonizátoři kolonii opustí nebo kdy slavnostně prohlásíme, že jsme ze svých slonovinových věží sestoupili do postkoloniálního éry“. Autor poukazuje na těžko zpochybnitelný fakt, že bez účasti umělců z řad původních obyvatel inscenace „nemůže představit novou interpretaci historie tak, jak popis projektu slibuje. Místo toho bude jen další bělošskou interpretací naší koloniální minulosti, v níž bude zkušenosť původních národů odsunuta stranou.“

Otázka moci – a z ní pramenící umělecké svobody – není žádnou metaforou: nikdo nezpochybňuje talent či umělecké zásluhy tvůrců *Kanaty*. Zároveň však jejich zářnou kariéru a z ní pramenící uměleckou svobodu, na niž mají podle svého přesvědčení právo, umožňuje dobře fungující systém státní a jiné podpory. A na tu umělci z řad původních národů dosáhnou ve výrazně omezenější míře. Celý příběh tak nepostrádá ironický podtón: o cenzuře své práce mluví ti, kdo se těší privilegovanému postavení, aniž by si byli ochotni přiznat, že se svým postojem sami dopouštějí cenzurního aktu. Jde totiž nejen o uměleckou svobodu, ale i o uměleckou odpovědnost – za vlastní příběhy, ale i za rozhodnutí vyprávět příběhy někoho jiného. Původní obyvatelé Kanady dosud čelí diskriminaci a rasismu a jejich kultury a jazyky několik století odolávaly snahám o jejich likvidaci. Jinak řečeno, mluvíme – i podle zákona – o kulturní genocidě.

Umělci a zástupci komunit původních obyvatel zdůrazňují, že v této věci jde primárně o právo na (sebe)reprezentaci. Výše citovaný komentátor jejich pozici přirovnal k „jakési variantě hnutí *Me Too*, kterou bychom mohli nazvat *We Too*: My si také zasloužíme, aby byl náš hlas slyšen, my také máme své příběhy a trváme na právu je vyprávět po svém.“ Právě tato okolnost je možná důvodem k optimismu: akt kulturního uzurpátorství ze strany umělců představujících společenskou a kulturní většinu znovu oživil diskusi o umělecké odpovědnosti, která daleko přesahuje dosah jedné divadelní inscenace. Celá kauza nám zároveň připomíná, že způsobem reprezentování odlišného reprezentujeme především sami sebe.

Autorka je anglistka a překladatelka.

literární procházky A2

druhá:

Ústí

aneb

Exploatace drsného severu

s Petrem Karlíčkem, Michalem Vrbou, Karlem Koubou a možná i Veronikou Bendovou či Ludkem Marksem

8. 6. / od 12:45

více informací a nákup vstupenek na www.eshop.advojka.cz

Filmový holmgang

Kurátor Robert Eggers a jeho historka ze severu

Režisér Robert Eggers o svém novém filmu v nadsázce prohlásil, že je to něco mezi Barbarem Conanem a Andrejem Rublevem. V Seveřanovi se snoubí pulповé vyprávění o pomstě s osobitou autorskou vizí a pokusem o zachycení života raně středověkého člověka.

BORIS HOKR

Kdesi v severním Atlantiku se vlnami probíjí vikinský drakkar, blízkost pevniny ovšem nepředznamenávají racci, ale havrani Hugin a Munin. Ptáci, jejichž jména znamenají Myšlenka a Paměť, slouží Ódinovi, bohu války, smrti, ale také extáze a magie. A právě myšlenky (na čest a slávu, pomstu a lásku) a paměť (rodu i jedince, krajiny i ideje), respektive jejich nepolapitelnost a frustrující pomíjivost, pohánějí děj filmu Roberta Eggerse *Seveřan*. Režisér dává od prvního záběru najevo, že se nehodlá spokojit s trapným realismem, ale snaží se uchopit skutečnost přelomu 9. a 10. století tak, jak ji mohli vnímat tehdejší lidé. Zatímco ve svých prvních dvou celovečerních filmech zachytil postavy pronásledované nadpřirozenem a žijící ve strachu z často jen tušených temných bytostí, tentokrát vypráví o lidech, kteří dobře vědí, že největší bestie jsou zase jen lidé a magie či víra v posmrtný život i demony je vlastně jen způsobem, jak alespoň na okamžik vytěsnit hrozbu smrti z rukou nájezdníků, ale i v důsledku choroby či prostého hladu.

Amleth, králevic jutský

Základní inspiraci čerpal Eggers z kroniky dánského království *Gesta Danorum* od Saxa Grammatica, konkrétně z historie prince Amletha (česky vyšla v samostatně jako *Příběh Amleta, prince jutského, jak jej ve své dánské kronice zapsal Saxo Grammaticus*, 1996). Vyprávění však obohatil o některé staroislandské ságy a spolu s reykjavíckým rodákem spisovatelem Sjónem napsal nikoliv příběh pomsty, ale spíše sbírku kurátorských textů k sérii zastavení a přechodových rituálů v životě jednoho vikinského berserka. Sbírkou, kterou je ale naštěstí možné jako příběh pomsty maskovat a předložit tak publiku.

Pro první část snímku není důležité ani tak zavraždění Amlethova otce a únos matky strýcem Fjölnirem, ale spíš iniciace, kterou mladý princ podstoupí pod dohledem otceva šaška a šamana v jedné osobě. Druhé části, v níž je dospělý Amleth součástí skupiny vikinských nájezdníků v Rusku, dominuje proces vyvolávání stavu berserka a po brutálním vyplenění domorodé vesnice setkání s věštkyňou, která hrdinovi připomene, k čemu jej zavazují čest a otcova krev. Následuje přesun na Island, kde je Fjöl nir v exilu. Hrdina se vydává za otroka, podstoupí několik šamanických seancí, opatří si magickou zbraň, již je možné tasit „pouze v noci či na prahu pekel“, a nakonec se vypořádá se strýcem prostřednictvím holmgangu, tedy souboje, jímž se na Islandu až do roku 1006 řešily rozmanité spory od urážek přes dluhy až po pomstu. Mimochodem, holmgang v překladu znamená „jít na ostrov“, protože dějištěm těchto soubojů byly malé ostrůvky nebo obecně prostory s omezenou plochou. Mohlo by přitom klidně jít i o podtitul filmu, protože v přeneseném slova smyslu Amleth na takový ostrov míří celý život – nikdy nedokáže změnit svou budoucnost a opakovaně se vrací na stezku pomsty.

Rituály a další zábavy

Během jednotlivých zastavení Eggers se Sjónem na základě podrobných rešerší a konzultací s historiky i archeology rekonstruuji každodenní život nejen ve vikinských domácnostech. Film zachycuje prosté činnosti, jako je stloukání ohrazení, šití goblénů či vyčesávání vlasů, vikinské obětní praktiky a volnočasové aktivity od sportovních klání (připomínajících cosi mezi zmijozelskou verzí famfrpálu bez košťat a variací na aztéckou tlachtli) po orgie otroků, kterým jejich pánové jednou za čas trochu povolí. Věrně jsou rekonstruovány i modly starých Slovanů (k opětnému nasměrování Amletha k pomstě dojde před

modlou boha Svantovíta, která je replikou takzvaného Zbručského idolu).

Tvůrci si přitom dávají pozor, aby rituály ani všední činnosti neromantizovali, jakkoli se jedná o vizuálně podmanivé scény, které plně využívají Eggersovu zálibu v až divadelní estetice a v nichž se pracuje s látkami, šperky vyrobenými z drahých kovů i přírodnin, ale i nasvícením (využití plamenů a stínů). Nikdy však nechybí kontext, který jasně poukazuje na to, že se jedná jen o zastávku v toku nekončících krutostí. Během plavby ruskou krajinou kamera zabírá pastorální idylu, zatímco jsou jen jaksi mimochodem šípy zastřeleni přihlížející prostí rybáři. Amleth v pozici otroka zachrání svého nevlastního bratra (jehož matku si vzal Fjöl nir za ženu), ale je mu připomenuto, že i když dostane určitá privilegia, sloboda mu zůstane navždy odeprána. I když se

a léčit své rány. Amleth je oproti tomu chycen v cyklickém vnímání vikinské mytologie a především pojetí cti a povinnosti, kvůli čemuž nemá žádnou minulost a je jen chmurným žencem, který neprožívá radost, ale pouze extatická vytržení, když trestá své nepřátele nebo prorokuje vzestup svých potomků. V tomto ohledu je *Seveřan* dokonale antitezí conanovských příběhů.

Zároveň ovšem můžeme Amletha vnímat jako poškozené děčko, které se ani v dospělosti nevyrovnalo s traumatem ze ztráty otce. Když během nájezdu na ruskou vesnici kdesi za jeho zády vnímáme valkýru pokřikující, že chce pouze „silné“, nebo když podstupuje souboj s mumii dávného jarla, vždy se může jednat o zástěrku myslí, která do reálného světa vkládá zlomky příběhů a mýtů, jen aby nemusela čelit realitě, v níž je Amleth sám



Seveřan je antitezí conanovských příběhů. Foto Focus Features

může zdát, že některé postavy jsou překvapivě moderní (zejména Fjöl nir, který oproti svému bratrovi nevyznává Ódina, boha válečníků a vrahů, ale Freyra, patrona plodnosti a slunce), všichni jsou dětmi své doby, a když dojde na lámání chleba, chovají se stejně nelitostně a divošsky jako ostatní. Jinak by nemohli přežít a ochránit své blízké.

Tomu odpovídá i pojetí soubojů, které jsou kruté a plné úderů, jež nezabíjejí čistě, ale spíše mrzačí a deformují – a tak se dočkáme useknutých nosů, vyhrzlých střev i jedné spektakulární ukázky raně středověké výzdo-by domu pomocí usekaných údů a naporcovaných trupů. O tom, že děti a staří lidé z vypleněných vesnic nemají žádnou cenu, a je tedy možné je zaživa upálit, ani nemluvě. Během sledování *Seveřana* tak spíše než napětí z gradu-jícího děje cítíme bláto, chlad a všechny možné tělní tekutiny. V tomto ohledu je film až absurdně naturalistický, což kontrastuje s tím, kolikrát se v něm setkáme s magií a mytickými obrazy.

Fantasy o traumatu

Devízou *Seveřana* je, že navzdory vší magii, vizím „stromů krve“ a jízdám valkýr není nutné film sledovat jako fantasy. I patrná inspirace *Conanem* (knižním i filmovým) je spíš Eggersem zlomyslně připravenou slepou uličkou. Ano, Amleth přijde o otce podobně jako filmový Conan o matku a svou zbraň si opatří ve scéně, která odkazuje na podobnou pasáž z povídky L. Spragua de Campa a Lina Cartera. Ovšem Conan byl válečník, který se řídil heslem „Žiji, hoří ve mně život, miluji, bojuji, pak jsem spokojen!“ – jinými slovy žil okamžikem, a byl proto schopen se posouvat, zapomínat

krvežíznivým monstrem. A právě toto čtení dělá ze *Seveřana* tak působivý a výjimečný film. Fantasy snímků je relativně dost. Filmů o traumatizovaném berserkovi, který se noří do vikinských mýtů, aby si nemusel přiznat svůj podíl na vraždách dětí, je naopak stále málo.

Autor je literární kritik.

Seveřan (The Northman). USA 2022, 137 minut.

Režie Robert Eggers, scénář Robert Eggers, Sjóne, kamera Jarin Blaschke, střih Louise Ford, hudba Robin Carolan, Sebastian Gainsborough, hraji Alexander Skarsgård, Nicole Kidman, Claes Bang, Anya Taylor-Joy, Ethan Hawke ad. Premiéra v ČR 14. 4. 2022.

Mezi hudbou a architekturou

Konstruktivní přísnost a expresivní síla Iannis Xenakise

Na konci května uplyne sto let od narození Iannis Xenakise. Jeden z nejvýznamnějších skladatelů 20. století ve své tvorbě skloubil inspiraci antickou filosofií s kompozičním myšlením založeným na matematických principech. Jeho hudbu ovlivnila i práce v Le Corbusierově ateliéru.

MILOŠ HAASE

Řecko-francouzský skladatel Iannis Xenakis bezpochyby patří mezi nejdůležitější postavy hudby 20. století. Zároveň ho lze považovat i za vlivného myslitele. Svě úvahy, inspirované vědeckými a filosofickými koncepcemi, vždy situoval do obecnější roviny a tím je učinil „použitelnými“ i nad rámec vlastní tvorby. Hudba podle něho zhmotňuje abstraktní vztahy, které si tvůrce uvědomuje a na nichž staví svůj výzkum. Tvůrčí a myšlenková původnost byla pro Xenakise nejen kategorickým imperativem, ale přímo existenční otázkou – napodobování nebo opakování chápal jako nebytí. Jakkoli je však Xenakisovo dílo založeno na myšlenkově náročné, nekompromisní a maximalistické kompoziční technice, díky své bezprostřední působivosti se těší značné oblibě. Jak výstižně napsal muzikolog Rudolf Frisius, „jeho hudba žije z ambivalence konstruktivní přísnosti a expresivní síly“.

Iannis Xenakis se narodil roku 1922 řeckým rodičům v rumunském městě Brăila. Po absolvování řecko-anglického gymnázia ve Spetsai v Řecku studoval stavební inženýrství na athénské Polytechnické univerzitě. Za druhé světové války se zapojil do rozsáhlého partyzánského boje proti německým okupantům a později i proti britské armádě, která v zemi, jejíž svobodu z velké části vybojovala Řecká lidová osvobozená armáda, pomáhala obnovit monarchii. Během řecké občanské války Xenakis jako bývalý účastník komunistického odboje čelil perzekucím. Roku 1947, ještě než byl ve své nepřítomnosti odsouzen k smrti, se mu podařilo uprchnout do Francie, kde získal politický azyl a v roce 1965 státní občanství. Po příchodu do Paříže pracoval v ateliéru architekta Le Corbusiera a začal soustavně komponovat. Svě hudební vzdělání, které započal již v Řecku, si doplnil na pařížské konzervatoři v kursech hudební analýzy skladatele Olivier Messiaena.

Matematické principy

Xenakisova hudba nevychází z klasické nauky o harmonii a kontrapunktu ani ze skladebních technik 20. století, ale ze zákonů matematiky a fyziky. Skladatel už od padesátých let uplatňoval matematické metody a postupně z protichůdných principů, zkušeností a podnětů vyvinul vlastní hudební řeč, v níž se myšlenky předsokratovských filosofů spojují s matematicky formulovanými konstrukcemi. Definoval hudbu stochastickou (tvořenou na základě pravděpodobnosti), symbolickou (formovanou pomocí algebry množin), strategickou (na základě teorie her) a elektromagnetickou. Jeho teorie rytmu odpovídá interpretaci tónového univerza matematickou teorií síta. Matematika Xenakisovi umožnila mimo jiné poznání a vyjádření mnohotvárných strukturálních příbuzností a vztahů mezi různými hudebními kulturami. Xenakis byl mezi prvními, kdo antipočítačovou hudbu: na přelomu padesátých a šedesátých let se zabýval vývojem programů, později, když získal přístup k počítači IBM 7090, jejich výstupy zapisoval standardní

notací. V roce 1966 založil Středisko matematické a počítačové hudby (EMAMu) a obdobné pracoviště později otevřel na Indiana University v americkém Bloomingtonu. Vyučoval na Université de Paris I, kde se svým týmem uskutečnil převod obrazu na hudbu a hudby na obraz: systém a program UPIC umožňuje graficky fixovat tóny a zvuky a naopak vytvořenou grafiku obratem přenést do znějící podoby. Svá teoretická východiska skladatel během následujících let několikrát publikoval i knižně, poprvé v díle *Musiques formelles* (Formalizovaná hudba, 1963), naposledy v knize *Kéleütha* (1994).

Xenakis začleňoval hudbu do širších souvislostí lidské zkušenosti. První vztahy nalézal mezi architekturou a kompozicí, později rozvíjel různé audiovizuální a multimediální koncepty, jež ve 20. století nově formulují ideu gesamtkunstwerku. Naposledy se o uskutečnění této myšlenky pokusil v nerealizovaném soutěžním projektu pro pařížskou organizaci Cité de la Musique v roce 1984, v menším měřítku ji ověřil v roce 1978 multimediálním projektem *Diatope de Beaubourg*, jehož „zvuková a světelná gesta“ hudbu vyvedla z koncertního sálu a umožnila jí stát se, i když jen načas, součástí každodenní reality. Takřka

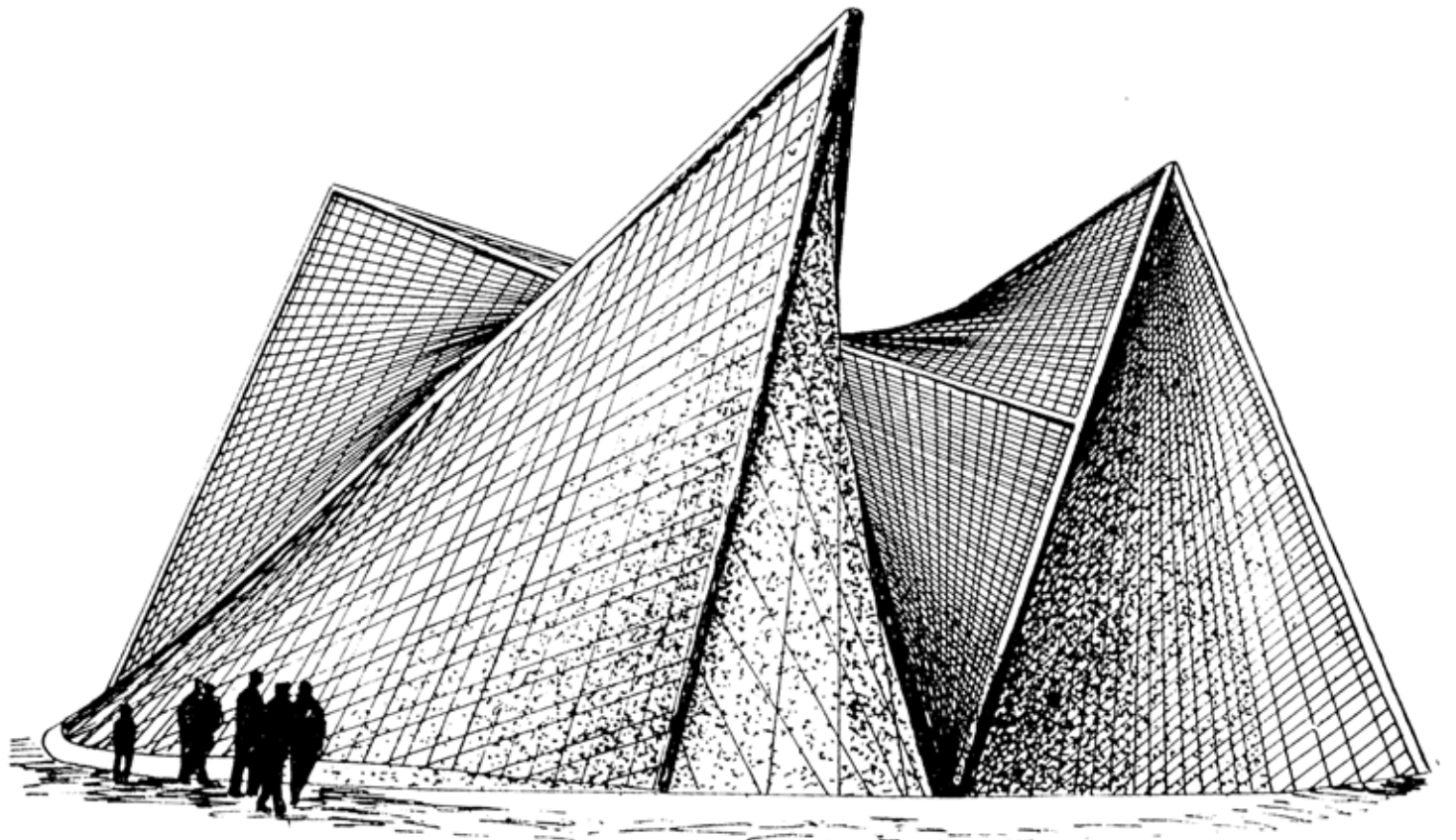
dílo *Metastaseis*. Skladba začíná v unisonu na malém g, nejhlubším tónu houslí, od něž se nástroje směrem nahoru i dolů v pomalém glissandu postupně vzdalují. Tónový rozsah se rozšiřuje a v tónové expanzi s přibývajícím hustotou průběžně vznikají stále nové harmonické konstelace. V závěru probíhá opačný jev, glissanda se zvolna přibližují, až opět splynou v unisonu, avšak posunutém o půltón výš – na malé gis. V *Metastaseis* jsou glissandové struktury použity pouze v krajních částech skladby, její kontrastní střední díl ovládají struktury, které připomínají dobovou seriální hudbu, a jak autor uvádí ve svém komentáři ke skladbě, „jsou vytvořeny pomocí geometrických řad proporcí, zvláště pak zlatého řezu, analogických těm, s nimiž jsem pracoval, když jsem kreslil průčelí kláštera La Tourette u Lyonu“.

Dochovala se i nezveřejněná pracovní analýza z roku 1954, která vedle odkazů na teoretický základ kompozičního jazyka Bély Bartóka dokládá i překvapivě přesné analogie s aplikací červené a modré řady Le Corbusierova systému Modulor. Komplexní, různě orientované struktury vytvořené z glissandových linií jsou analogické k přímkovým plochám v architektuře a jejich grafické

matematiky“ rozpracovat. Ponechal mu volnou ruku a nakonec schválil jeho odvážné řešení architektury pavilonu ve formě stanu o čtyřech vrcholech různé výšky, tvořeného devíti vzájemně se protínajícími hyperbolickými paraboloidy. Vizualní část *Poème électronique* vytvořil Le Corbusier na hudbu Edgarda Varèse, Xenakisova kompozice *Concret PH* doprovázela příchod a odchod publika mezi jednotlivými představeními.

Směřovat k sublimaci

Matematika, fyzika a informatika poskytovaly Xenakisovi dostatek svobody, aby nemusel sledovat naučené postupy nebo se stále ohlížet, jestli je ještě „up to date“. Svou erudici však využíval jako nástroj a vždy zůstal především umělcem. Výsledky matematických operací dotvářel a upravoval intuitivně. Nejdůležitější pro něj bylo vytvářet originální hudbu, jak o tom psal ve své první závažné stati Prvky probabilistických (stochastických) postupů v hudební kompozici (1962; citát je převzatý z knihy Vladimíra Štěpánka *Francouzská moderní hudba*, 1967): „Základní funkcí umění a zejména hudby je směřovat k sublimaci, kterou může poskytnout všemi výrazovými prostředky.



Xenakisova skica k návrhu pavilonu firmy Philips na Expo 58 v Bruselu. Foto archiv autora

všechny důležité prvky Xenakisova hudebního myšlení ovšem najdeme už v jeho prvních zveřejněných skladbách *Metastaseis* (1953–1954), *Pithoprakta* (1956) a *Achorripsis* (1957). Vývoj Xenakisovy hudební řeči je dokonale kontinuální. Skladatel jako by pouze prohluboval a upřesňoval několik zásadních kompozičních myšlenek a originálních zvukových představ, avšak vždy nahlížených z rozdílných perspektiv.

Spolupráce s Le Corbusierem

K období, jež strávil ve studiu slavného architekta, Xenakis poznamenal: „Je to trochu náhoda, že jsem našel práci u Le Corbusiera, když jsem v roce 1947 přišel do Paříže. Co je architektura, jsem pochopil až na jeho příkladu, který přesně odpovídal tomu, co jsem chtěl dělat v hudbě.“ Vzájemný vztah mezi architekturou a hudbou snad nejlépe dokumentuje Xenakisovo první velké orchestrální

vyjádření tvoří počátek hudební i architektonické vynalézavosti: „Jsou-li glissanda náležitě propletená, dosáhneme ve zvukovém prostoru plynulého vývoje. Mezi možnostmi jsou i ty, které v grafickém znázornění – glissanda označujeme obecně úsečkami – dávají pravidelné plochy. Tuto zkušenost jsem získal při kompozici *Metastaseis*. A když mi později Le Corbusier navrhl, abych udělal projekt pavilonu firmy Philips, hybnou pákou mé koncepce byla tato zkušenost z *Metastaseis*. A tak se domnívám, že zde byl nalezen intimní vztah mezi architekturou a hudbou.“

Le Corbusier koncipoval pavilon Philips pro Expo 58 v Bruselu jako „elektronickou báseň, láhev, která obsahuje: 1. světlo, 2. barvu, 3. obraz, 4. rytmus, 5. zvuk, vše přirozeně spojené a přístupné publiku“. Vlastní první skicu předal Xenakisovi s přáním, aby se pokusil její multimediální ideu „pomocí

Umění by mělo směřovat k tomu, aby dosáhlo pomocí opěrných bodů totální exaltace, při níž individuum, pozbývající svého vlastního vědomí, splývá s bezprostřední, vzácnou, ohromnou a dokonalou pravdou. Podaří-li se to některému uměleckému dílu, i kdyby šlo jen o okamžik, dosáhlo svého cíle. Tato obrovská pravda nesestává z předmětů, citů, dojmů, je nad nimi, tak jako Beethovenova *Sedmá* je nad hudbou. Proto umění může přivádět i do končin, jež u některých lidí ještě zaujímá náboženství. Avšak tato proměna každodenního řemesla, která způsobuje proměnu triviálních výrobků v meta-umění, je stále tajemstvím: „dávlem posedlí“ toho dosáhnou, aniž znají příslušný mechanismus. Ostatní se zmítají v ideologických a technicistních proudch své doby, které vytvářejí onu pomíjivou atmosféru, výrazovou módu.“

Autor je architekt, skladatel a hudební publicista.

Masy a kvanta

Podezřele povědomý Iannis Xenakis

Jak se dnes díváme na řeckého skladatele, jehož díla i po desetiletích znějí aktuálně? Kromě specifických kompozičních a zvukových kvalit Xenakisových kompozic zůstává inspirativní především jeho odhodlání zaobírat se chaosem a směřovat za hudební schémata a idiomy.

JIŘÍ SLABIHOUEK

Iannis Xenakis byl člověk plný protikladů, jemný ve vystupování, nekompromisní v umění, tvůrce, který se ve své hudbě snažil oprostit od emocí, ale dokázala ho rozplakat sentimentální melodie z dětství. Mimořádně pracovitý skladatel za sebou zanechal mnohohrstevnaté dílo, které dodnes přitahuje posluchače i umělce. Čím to je a proč stojí za to si ho připomínat i sto let po jeho narození?

Memento

Xenakis neměl lehké dětství ani dospívání. Když mu bylo pět, zemřela mu matka, za studií byl ostrakizován pro svůj přízvuk, během druhé světové války se pak zapojí do řeckého odboje proti nacistům a později i proti britským jednotkám. Proti tankům používá Molotovovy koktejly. „V lednu 1945 vás zranili, že?“ zeptal se skladatele hudební kritik Bálint András Varga v roce 1980. „Ano, zasáhl mě šrapnel, který vypálil americký sherman. Ale stihl jsem jich předtím pár vyhodit do vzduchu.“ Když se po válce proti představitelům komunistického odboje obrátí stoupenec monarchie vojensky podporovaní Velkou Británií a Spojenými státy, Xenakis prochází bolestivou deziluzí a prchá do Paříže. Zemí, pro kterou byl ochotný položit život, znovu uvidí až v roce 1974, po pádu vojenské junty.

Nouritza Matossian, autorka Xenakisovy první biografie, tvrdí, že si výraznou jizvu po svém válečném zranění nikdy nenechal plasticky upravit, protože pro něj byla memento. A podobně jeho zarputilé opracovávání nových zvukových světů, jeho neúnavná snaha nalézt originální, nepředvídatelnou hudbu, byla motivována něčím, co přesahovalo osobní rovinu. Šlo o metafyzickou potřebu ospravedlnit svou existenci a snad i o splacení dluhu padlým přátelům. Xenakisovy skladby postrádají ego a jsou děsivé i nádherné zároveň – stejně jako rozbourené vlny rozbíjející se o útes, ale také jako demonstrace, která se po zásahu okupantů zvrhne ve zběsilý, vražedný chaos.

Granulární syntéza

Slavná dvojice skladeb z padesátých let *Metastaseis* (1953–1954) a *Pithoprakta* (1956) zní dodnes aktuálně a bezprostředně. „Když jsem poprvé slyšel Xenakise, všechno se změnilo,“ napsal v nedávném článku pro The Wire publicista Neil Kulkarni. „Objevil jsem někoho, kdo se zjevně zajímá o extrémní oblasti hudby, které nejen označí, ale plně se do nich ponoří a zkoumá je. Xenakis vám nedá možnost zahlédnout hvězdy. Postaví vás přímo mezi ně, vžene vás na oběžnou dráhu, kde působí nelidské tlaky a nepředstavitelná rychlost.“

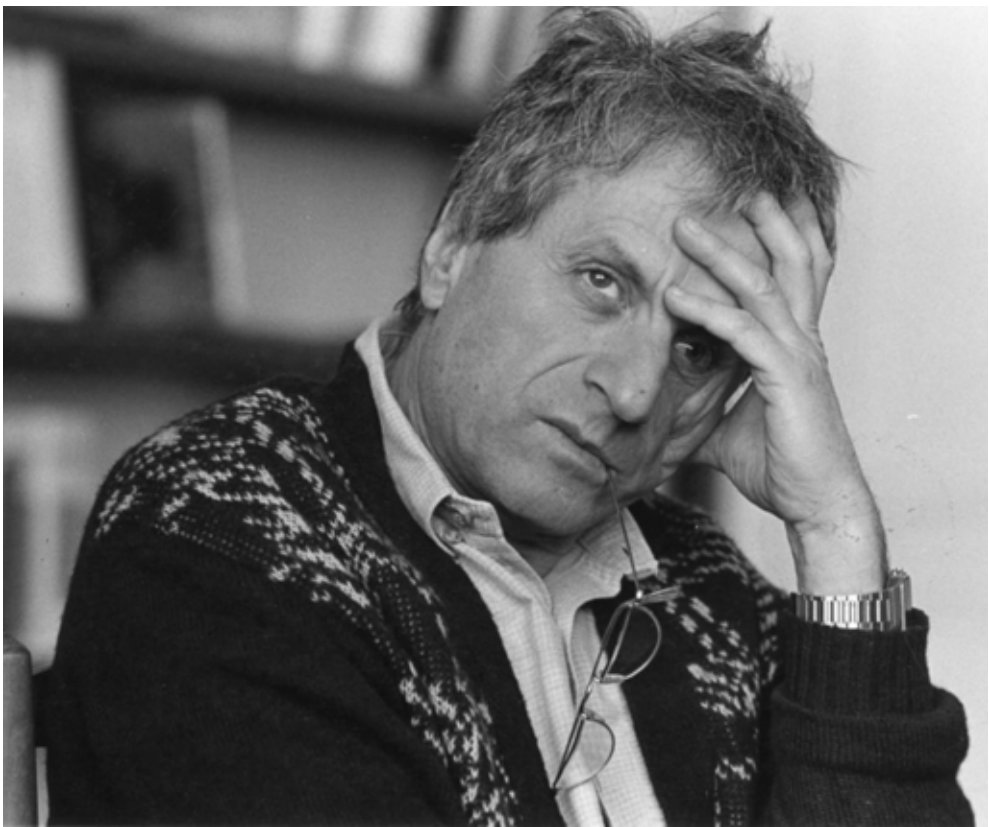
Stavebním materiálem Xenakisových kompozic nejsou noty a akordy, ale glissanda, tremola a shluky zvukových událostí. Xenakis byl mistr akustického noise a před desetiletími vytvářel zvuky, které dnes běžně slycháme v elektronické hudbě. Brzy zjistil, že pomocí počítačů a modulátorů může zvukové masy a kvanta vytvářet snadněji, než je tomu u akustické hudby. V roce 1958 tak započal sérii elektroakustických děl, jejímž vrcholem byla majestátní íránská premiéra bezmála hodinové kompozice *Persépolis* (1971) u příležitosti dvou a půl tisíce let od založení titulní antické metropole. Skladba uvedená v rámci Festivalu umění v Širázu a Persepoli se tehdy linula z devětapadesáti reproduktorů, zatímco ve tmě planuly pochodně a nebe křížovaly kužely světla z reflektorů.

Persépolis, která nedávno vyšla v remastervané verzi jako součást kompletu Xenakisových elektroakustických děl v německém vydavatelství Karlrecords, zní našim uším až podezřele povědomě. Xenakis v ní zpracovával zvuky klarinetu, smyčcových vysokých alikvótních tónů, gongu, tympanu, kovových

trubic a mnoha dalších objektů způsobem, který bychom dnes nazvali granulární syntéza. Zvukový signál nastříhal na malé jednotky, jež potom opracovával samostatně a přiděloval jim nové kvality. Je to postup, který dnes zná každý, kdo používá Ableton či podobný interaktivní software.

Neuvěřitelný sen

Koncem šedesátých let už byl Xenakis prominentním skladatelem a mnozí od něj očekávali určitá politická gesta. Když v Paří-



Iannis Xenakis v roce 1980. Foto Ralph Fassey

ži v roce 1968 probíhaly studentské stávky, objevilo se na zdech pařížské konzervatoře graffiti hlásající: „Pryč s Gounodem, sem s Xenakisem!“ Xenakis byl symbolem změny, odvahy, pokroku. Místo salonní nápodoby přírodních živlů je jeho hudba živlem sama o sobě a strhla i politicky aktivní studenty, kteří v ní spatřovali sílu potírající nacionalismus a konzervativní tradicionalismus. Podobně Xenakis zapůsobil v polovině osmdesátých let na Reinholda Friedla, zakladatele berlínského hudebního kolektivu Zeitkratzer. „Ztratit se v jeho zvuku bylo omamné, osvobozující. Byl to bojovník proti buržoazní představě hudby sestávající z čistých tónů – glissando byl hřích! Xenakisova elektroakustická tvorba představovala průhled do experimentální hudby pro ty, kteří nerozuměli jeho notovanému dílu. Jednou jsme pustili Reedovu *Metal Machine Music* a zároveň Xenakisovy hlukové orgie napsané pro ty naše směšné evropské historické nástroje. Byl to protest proti zneužívání hudby jako nástroje k rozdělování společnosti.“

Vraťme se však ještě k íránskému Festivalu umění v Širázu a Persepoli. V roce 1968 se ho Xenakis zúčastnil poprvé a zazněla zde skladba *Nuits*, věnovaná „tisícům zapomenutých, jejichž jména jsou ztracena“. Skladatel narážel na perzekvované Španěly, Portugalce a Řeky, kteří v té době žili pod vojenskou diktaturou. O pár let později v zemi pod vládou prozápadního šáha Pahlaviho uvedl oslnivé dílo pro bicí nástroje s názvem *Persephassa* (1969) a poté již zmíněnou elektroakustickou skladbu *Persépolis*. Tou dobou už naplno probíhala Pahlaviho bílá revoluce, tedy vládní politika směřující k westernizaci společnosti bez ohledu na nižší třídy. Rostoucí kritice neušel ani festival. „Jak to, že se v Širázu odehrávají nemravné akty?“ ptá se z exilu budoucí šíitský vládce Chomejní. Kritika

se však ozývala i od evropských intelektuálů, podle nichž šáh porušoval lidská práva svých oponentů. Jak může Xenakis, bývalý bojovník za ideje komunismu, spolupracovat s imperialistickým monarchou? Skladatel nakonec další angažmá odřekl. O pár let později festival, do něhož se kromě Xenakise zapojili také John Cage, Merce Cunningham, Karlheinz Stockhausen a další evropští avantgardní umělci, působil jako neuvěřitelný sen, nesmysl. Jak mohla ve státě, ve kterém se dnes popravuje za sexuální orientaci,

probíhat přehlídka nejprogresivnějšího umění své doby?

Zaobírat se chaosem

Když v padesátých letech Xenakis navštívil Japonsko, podívoval se, že tamní skladatelé píší v západním duchu. Řecký skladatel si byl dobře vědom hegemonie a elitářství západní hudby a v dalších letech se inspiroval mimo jiné javánským gamelanem či hudebními kulturami afrického kontinentu. Jeho skladby mají ovšem daleko k příznakovému orientalismu a exotickým názvukům. Všechny své vědomosti dokázal zaměřit k abstraktnímu cíli, k němuž se dostával skrze více či méně komplexní statistické a matematické operace. Věda i antická filosofie mu pomáhaly zaobírat se chaosem, zkoumat ho, dotknout se ho a dohlédnout za naučená a sdílená hudební schémata a idiomy. Snad proto jeho hudba zní ještě dnes moderně a radikálně – a zároveň starodávně, primordiálně. Muzikolog Thomas DeLio to po skladatelově smrti v roce 2001 shrnul slovy: „Když dovolíme Xenakisově hudbě vstoupit do našich životů, budeme bohatě a nečekaně odměněni.“

Autor je hudební publicista.

American People

Retrospektiva Faith Ringgold



Faith Ringgold: Vlajka krvácí. Ze série Američané, 1967

Newyorské New Museum uspořádalo retrospektivu afroamerické umělkyně Faith Ringgold. Výstava představuje malby z šedesátých let i pozdější šité objekty a malované pokrývky. Všední výjevy jsou často svědectvím o rasismu a genderové nerovnosti v americké společnosti a oslovují i dnešní publikum.

MARIANNA PLACÁKOVÁ

Při otevření nově instalovaných stálých expozic Muzea moderního umění v New Yorku v roce 2019 si velkou pozornost získal obraz Faith Ringgold *Umři* z roku 1967. Zmřelých lidí a končetin bílé a černé barvy, kompozičně inspirovaná Picassovou *Guernicou*, tvoří katastrofickou scénu plnou násilí. Zbraně, nože, lidé tisknouce si krvácející rány a hledající pomoc – to vše v kontextu hnutí za práva Afroameričanů konce šedesátých let. Nyní newyorské New Museum představuje retrospektivu Faith Ringgold pojmenovanou podle její série *Američané*, do níž zmíněný obraz patří. Výstava ukazuje autorčinu tvorbu od malby z šedesátých let přes její šité objekty inspirované africkými vzory až k pozdějším quiltům, pokrývkám s malovanými příběhy, v nichž se mísí autobiografické prvky s obecnější zkušeností Afroameričanů v USA.

Solitérka

Faith Ringgold ve své tvorbě celoživotně reflektovala svou pozici umělkyně, Afroameričanky a feministky na americké umělecké scéně, jejíž povahu ve zkratce vystihl název antologie černého feminismu *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave* (Všechny ženy jsou bílé, všichni černí jsou muži, ale některé z nás jsou odvážné, 1982). Narodila se v roce 1930 do středostavovské rodiny v Harlemu. Její rodiče jako první generace v rodině žili na Severu. Otec byl řidičem nákladáku, matka byla v domácnosti, ale během druhé světové války začala pracovat v textilní továrně a později si otevřela vlastní krejčovství pro místní afroamerickou klientelu. Ve čtyřicátých letech se rodina přestěhovala do Sugar Hill, lepší čtvrti v Harlemu s rezidenty jako Duke Ellington nebo W. E. B. Du Bois. Faith se díky tomu dostala do školy s etnicky smíšeným studentstvem. Jak ale uvádí, během studia se nikdy nepotkala s Afroameričanem v roli učitele. Formativním

zážitkem pro ni bylo, když v roce 1948 chtěla nastoupit na newyorskou City College a studovat umění jako hlavní obor. Zjistila, že obor volně tvorby je pro ženy zakázán. Zvolila tedy pedagogickou fakultu se zaměřením na výtvarnou výchovu.

Pozice Afroameričanky ji dlouhodobě vedla k boji na několika frontách. Ovlivněna texty Jamese Baldwina, Amiriho Baraky a projevy Martina Luthera Kinga se snažila během šedesátých let propojit s afroamerickou uměleckou komunitou. Afroamerický kolektiv Spiral, téměř výhradně mužský, vedený výtvarníkem Romarem Beardenem, ji ale nepřijal. Na černé radikály zase působila moc buržoazně, v místní komunitě byla navíc stigmatizovaná jako rozvedená matka samoživitelka. Od bílých feministických umělekyní ji zase vzdalovala odlišná rasová a třídní zkušenost. Hlavní témata jejich bílých kolegyní, tedy genderové role, traumata z dětství a vlastní sexualita, příliš nekorespondovala s její zkušeností systémového rasismu, ať už se jednalo o její práci učitelky ve veřejném školství či o každodenní realitu v afroamerické komunitě – její bratr, první manžel i mnoho známých a přátel zemřelo na předávkování heroinem.

Protesty

Tato pozice jí současně umožňovala vidět problematiku nerovnosti v průsečíku genderu, rasy a třídy. Na rozdíl od bílých feministických umělekyní, které ve své tvorbě vycházely především z vlastní zkušenosti a sebeuvědomění, tak Ringgold viděla feministickou otázku v širších souvislostech. V roce 1971 vytvořila velkoformátovou malbu pro ženskou věznic na newyorském ostrově Rikers Island. Vězeňkyně podle ní podléhaly dvojitému stigma – jako vyvrhelové společnosti a navíc jako ženy, které neodpovídaly obrazu dobré manželky a matky. Osmdesát pět procent tehdejšího osazenstva Rikers bylo

afroamerického a portorikánského původu. Po diskusích s vězeňkyněmi Ringgold upustila od záměru zobrazit jejich každodenní realitu. Namalovala naopak jakousi ideální představu rovnosti, reprezentovanou zobrazením žen různých etnik a tříd v rozmanitých povoláních od řidičky autobusu až po prezidentku, aby tak vyjádřila naději a hrdost vězněných.

Kritika systémových nerovností Ringgold přiměla zapojit se do organizovaných aktivit americké umělecké scény, která se začala více politizovat až ke konci šedesátých let. V roce 1968 se účastnila vyjednávání s newyorským Muzeem moderního umění o vytvoření křídla Martina Luthera Kinga. Důležitou akcí se stalo Benátské bienále v roce 1970, kdy se američtí umělci na protest proti válce ve Vietnamu odmítli zúčastnit oficiální akce a vytvořili vlastní alternativní výstavu. Šlo však pouze o prominentní bílé muže, tvůrce pop artu a abstraktního expresionismu. V reakci na rasistický a sexistický kontext tohoto alternativního bienále založila Ringgold společně se svou dcerou Michelle skupinu Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL), která po organizátorech zmíněné akce požadovala poloviční zastoupení pro ženy a čtvrtinové pro Afroameričanky a studenty. Jako první tak nastolily téma kvót v uměleckých institucích pro ženy z etnických menšin – téma, které se od té doby neustále vrací do hry.

Superrealismus

Podle svých vzpomínek Ringgold dlouho hledala vlastní styl, který by odpovídal jejímu politickému uvědomění a nacházela inspiraci v jiných zdrojích než v tradici euroamerické kultury. V malbě přestala používat bílou barvu a proti „vertikálně-horizontálnímu“ minimalismu pracovala s polyrytmickým prostorem inspirovaným africkým designem. K nejpůsobivějším dílům aktuální retrospektivy patří olejomalby z šedesátých let plné postav ve zvláštních kompozicích a vytvářející dojem jakýchsi zmražených situací, které nicméně vyzařují velké napětí. To podstatné se odehrává ve výrazech obličejů a člověku chvíli trvá, než zobrazovanou situaci rozklíčuje. Malba *Dívání a čekání* (1963) zachycuje skupinu bílých byznysmenů u stolu a Afroameričana v obleku stojícího opodál, který čeká na vyzvání, aby se posadil. Tato celkem nekonfliktní situace díky pozici postav a výrazům jejich tváří působí hroživě – jako zpráva o internalizovaném rasismu americké společnosti. Podobné obrazy *Sousedé* nebo *Jen pro členy* tematizují konvenční hranice fyzického i psychického prostoru, zároveň ale odkrývají mocenské uspořádání občanského hnutí omezujícího se na bílé a černé muže.

Svůj styl Ringgold později pojmenovala superrealismus. Jeho hlavní princip spočívá v tom, že ačkoli vychází z konkrétních akcí, autorčiny vzpomínky a zážitků, nepůsobí tyto výjevy jako záznamy skutečných událostí, ale spíše jako symboly obecného stavu společnosti. Ringgold vycházela z přesvědčení, že při zobrazení konkrétních lidí je divákova schopnost propojit se s poselstvím obrazu mnohem omezenější. Zařazení její malby *Umři* do stálé expozice Muzea moderního umění vedle Picassových *Avignonských slečen* tak nevyhází pouze z autorčiny celoživotní spolupráce s mainstreamovým světem amerického umění (což jí bylo afroamerickou komunitou mnohokrát vyčítáno). Důležité je i poselství obrazu, který je díky svému provedení pro současného diváka přístupný i po pětapadesáti letech.

Faith Ringgold: American People. New Museum, New York, USA, 17. 2. – 5. 6. 2022.

Moderní žena – architektka

Genderová úskalí středoevropského stavitelství

Architektonické vzdělávání je sice ženám otevřeno již přes sto let, přesto je nerovnost mezi muži a ženami v tomto oboru i dnes jedním z klíčových témat. Příspěvkem k této problematice je kolektivní monografie *Moderní žena – architektka, která se věnuje postavení představitelk modernistické architektury ve střední Evropě*.

KAROLÍNA VOJÁČKOVÁ

Na české architektonické scéně se v posledních letech stále více řeší postavení žen. Před pár lety se například zformovala facebooková skupina Architektky, kde profesionálky ze stavebních, architektonických a dalších příbuzných oborů sdílejí zkušenosti, pracovní nabídky, rady a tipy, ale i vzájemnou podporu. Některé radikálnější kolegyně také bojují proti přetrvávající prezentaci architektury jako mužského pole. Potřebu rehabilitace architektek, ale i umělek, které zůstaly ve stínu svých slavnějších kolegů, dnes už asi nikdo nezpochybňuje. Přesto prestižní funkce i nadále většinou obsazují muži ve středním věku. Jak to změnit? Jednou z cest je kritická reflexe lokálního, potažmo středoevropského oborového kontextu včetně jeho kulturně-historického vývoje. A zde si musíme přiznat, že stavitelství je poměrně konzervativní oblast, do níž se společenské změny propisují se značným zpožděním.

Příspěvkem do této debaty je publikace *Moderní žena – architektka* s podtitulem *Projekce a realita ve střední Evropě od roku 1900*, kterou sestavila Helena Huber-Doudová. Ta sezvala historičky a historiky architektury, aby se pokusili zmapovat situaci začínajících architektek v první polovině 20. století ve střední Evropě.

Praktické ženy

Moderní žena – architektka sestává z esejů, jež se snaží čtenářům přiblížit nejen profesní snahy architektek, ale i jejich životy, včetně toho jak samy bydlely. Texty jsou rozdělené mezi tři celky. V první části, nazvané Profesionální rámec architektek, se dozvídáme, jak se mladým ženám dařilo absolvovat vysokoškolská studia a rozvíjet vlastní kariéru. V oddílu Projekce moderní ženy se dočteme, jaký byl obraz těchto „nových“, emancipovaných žen v médiích a kultuře a nakolik se jim samotným dařilo prezentovat vlastní názory. Třetí část, nazvaná Feministické přístupy k historii architektury a kurátorství, nastiňuje prezentaci osobností a děl architektek prostřednictvím výstavní činnosti a zabývá se otázkou, zda je možné tímto způsobem přispět k nové interpretaci dějin architektury a vnést do ní současné feministické přístupy.

První část tvoří trojice příspěvků z německé, slovinské a maďarské oblasti. Mary Pepchinski se snaží objasnit, jak se profese architektek promítala do jejich životního stylu i do podoby jejich vlastních domácností. Upozorňuje například na dobovou nedůvěru ve spořádanost samostatně bydlících žen. Helena Saražin zkoumá úskalí, na něž narážely první studentky na slovinských vysokých školách. V textu se mimo jiné setkáme i s osobou Jože Plečnika, jehož kursy byly velmi populární a který měl jako vůdčí pedagogická osobnost na rozvoj studentek velký vliv. Jak je z příspěvku patrné, architektura byla tehdy oborem pouze pro privilegovanou část společnosti. Mariann Simon pak zkoumá pozici projektantek v poválečném Maďarsku, kde se architektonická praxe koncentrovala ve velkých ústavech s jasnou hierarchií pozic, a všímá si mimo jiné dobového přesvědčení o kreativitě muže a praktičnosti ženy.

Vítání pokroku

Následující část obsahuje texty z německého, českého a polského prostředí. Patrick Roosler se zabývá představou „nové ženy“, která ztělesňovala emancipovaný, nezávislý styl života. Tato nová mediální prezentace měla úzkou vazbu na studentky proslulé německé školy Bauhaus. Na publikační činnost architektek a designerek v období mezi válkami se zaměřuje Martina Pachmanová. Zajímavá je její analýza rubrik v médiích, kde se ženy mohly vyjadřovat k otázkám domácnosti a hygieny. Zahradní architektky zase propagovaly péči o zahradu – mimo jiné jako nástroj řešení sociálních otázek. Michaela Janečková se věnuje periodiku Domov. I zde sledujeme, že ženám byla automaticky přidělována pozice odbornic na uspořádání domácnosti. Dobové vítání technického pokroku, který měl ženě domácí práce zjednodušit, přitom zároveň poukazovalo na přesvědčení, že mužskou rolí je něco úplně jiného než se věnovat domácnosti. Adam Nadolny se pak zabývá postavami architektek, jak je vykresloval polský film v šedesátých letech.

Poslední kapitola seznamuje čtenáře s feministickým kritickým diskursem. Franziska Bollerey z Technické univerzity v Delftu sleduje, jak byly v sedmdesátých letech nahlíženy

profesní kvality architektů a architektek. Poukazuje i na několik příkladů spolupráce, na kterých můžeme pozorovat střet „mužského“ a „ženského“ přístupu, což dokumentuje na soukromých sídlech slavných manželských dvojic Poelzigových a Arpových. Ingrid Rdi z Estonska pak prezentuje nové interpretační rámce a aktivistické kurátorství, jež nabourává dominantní maskulinní narativ. Knihu zakončuje esej Kláry Němečkové, která reflektuje nový pohled na roli žen jako integrální součást moderní společnosti a zároveň upozorňuje na nutnost stále rozšiřovat výzkum a hledat nové historické souvztažnosti této problematiky.

Potřeba dialogu

Na obálce knihy vidíme pravítko, konkrétně multifunkční trojúhelník 5-in-1. Nabízí se paralela v podobě otázky, kolik pozic musí žena zastat, aby úspěšně splnila všechny své role. Celou knihou prostupuje názor, že k opravdovému zhodnocení pozice žen v architektuře bude potřeba ještě mnoho let výzkumů, protože celý tento feministický diskurs je zatím poměrně mladý a rozkrývat historické souvislosti je mravenčí práce na dlouhý čas. Aktuální publikaci tedy můžeme vnímat jako nástin celkového rámce doplněný o dílčí sondy. A ovšem také o dobové fotografie a reprodukcí propagačních materiálů, jimž se přizpůsobila i grafická podoba knihy. Působí to nostalgicky a je to vlastně zavádějící – vždyť současná realita se v mnoha ohledech příliš neliší.

Knihu jsem četla v MHD při cestě do práce, architektonické kanceláře, kde jsem si pak během dne na situaci kolegyně z minulosti nejednou vzpomněla. To mě jen utvrzuje v tom, jak pomalé některé společenské změny jsou. Pojdme tedy i v architektuře rozvíjet – a také oceňovat – specifické osobní kvality, které dohromady mohou tvořit pestrou fungující mozaiku. K tomu však budeme muset vést otevřený a citlivý dialog všech se všemi.

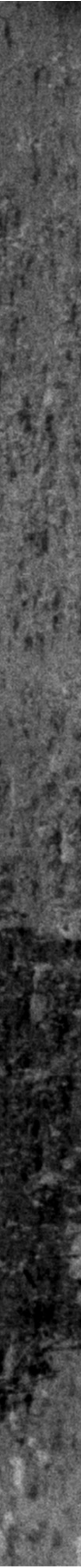
Autorka je umělkyně a architektka.

Helena Huber-Doudová (ed.): Moderní žena – architektka. Projekce a realita ve střední Evropě od roku 1900. Umprum, Praha 2021, 304 stran.



Studentky Bauhausu ztělesňovaly představu „nové ženy“. Malířka Margaret Leiteritz na snímku Waltera Peterhanse z konce dvacátých let 20. století. Foto Museum Folkwang





From what I remembered
relationships weren't allowed at the radio station

There was a male member who committed suicide
in the coal heaters room for that reason

It was after that my uncle met my aunt
who was an artist at the radio station

They became lovers

Peng Zuqiang: Záběr z filmu The Cyan Garden, barevný a černobílý 16mm film převedený na HD video, titulky, 2022

Přežít nestačí

V apokalyptických románech posledních let přesahuje kanadská literatura svůj dosavadní horizont. Následující text na příkladech autorů a autorek z anglo-kanadského, québeckého i domorodého prostředí ukazuje, že apokalypsa nebere ohled na hranice mezi národy či státy a týká se vždy celé planety.

MATTHEW CORMIER

Apokalyptický žánr se do kanadské literatury cyklicky vracel už od koloniálních dob, kdy první osadníci překročili Atlantský oceán se záměrem osídlit zemi bohatou na suroviny a příležitosti. Společným narativním elementem apokalypsy bývá, že starý, zničený svět opustíme pro nový, lepší, jenže tento utopický příslib se nikdy plně neuskutečnil. Jak vysvětluje Marlene Goldman v knize *Rewriting Apocalypse in Canadian Fiction* (Přepisování apokalypsy v kanadské literatuře, 2005), tento nenaplněný příslib vytvořil „ironické napětí“, neboť „kanadské osadnictví vyvolávalo častěji apokalyptické vize pekla než ráje“. Klasická literární díla na téma osídlování nových oblastí Kanady – například *Roughing It in the Bush* (Drsný život v křovinách, 1852) Susanny Moodie nebo *Maria Chapdelaine* (1913) Louise Hémona – toto rozčarování rozhodně potvrzují. Místo ráje přistěhovalci objevili pekelnou, cholerou sužovanou krajinu, v níž se museli naučit žít.

Margaret Atwood později ve své kritické práci *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Přežití. Tematický průvodce kanadskou literaturou, 1972) tvrdila, že tento kolonialistický postoj zaměřený na přežití zaujal v kanadském literárním kánonu ústřední místo a přispěl k založení skutečně odlišné, národně specifické kanadské literatury. I když byla za svůj zjednodušující pohled opakovaně kritizována, její text, v němž píše, že „ústředním symbolem Kanady – a toto pozorování se zakládá na mnoha jeho výskytech v anglofonní i frankofonní kanadské literatuře – je nepochybně přežití, *la survivance*“, zanechal významnou stopu v kanadské literární obraznosti. A jak neúnavně opakuje Marlene Goldman, postmodernistické kanadské romány z osmdesátých a devadesátých let vytvořily novou podobu apokalyptického žánru, jež komplikuje jeho ranější nacionální tendence. Náš text pak tvrdí, že kanadská apokalyptická próza 21. století naznačuje celkovou destrukci nacionalismu, zboření hranic a otevření narativů odpolitizované civilizaci.

Trosky starého světa

Pesimismus po druhé světové válce a paranoia období války studené spolu s rozvojem literárního postmodernismu – který podle uznávané teoretičky Lindy Hutcheon a jejího článku Politika reprezentace vyzdvihoval „vyprávění ústy nebojících nebo dokonce prohrávajících“, a to fragmentovaným, nelineárním stylem – vnáší do tématu kanadského nacionalismu pochybnosti. Tato doba rovněž znamená přechod od pravicové představy „Kanadanů jako prostých lidí“, tedy nově usazených kolonistů, která se tak často objevovala v textech zkoumaných Margaret Atwood, k levicovějšímu potvrzení nejen přistěhovaleckých zkušeností, ale i zkušeností původních obyvatel kolonizovaného území. V důsledku toho získaly prostor i marginalizované hlasy včetně románu Thomase Kinga *Green Grass, Running Water* (Zelená tráva, tekoucí voda, 1993) a částečně autobiografické prózy Joy Kogawy *Obasan* (1981), které kritizují kanadskou koloniální historii i zacházení s přistěhovalci.

Jestliže apokalyptické romány v Kanadě druhé poloviny 20. století utopické projevy nacionalismu kritizovaly, spisovatelé následujícího století jej svým pojetím žánru otevřeně odsuzují. Možná dbají varování Slavoje Žižeka z knihy *Living in the End Times* (Život v dobách konce, 2010), že se globální kapitalistický systém blíží k apokalyptickému bodu nula: „Jeho ‚čtyři jezdci apokalypsy‘ sestávají z ekologické krize, následků biogenetické revoluce, nerovnováhy systému samotného (otázky duševního vlastnictví, nastupující války o suroviny, jídlo a vodu) a překotného růstu společenských rozdílů a vyloučení.“

O tématech souvisejících s globálním kapitalistickým systémem jmenovitě pojednávají

romány *Stanice 11* (2014, česky 2015) anglofonní kanadské autorky Emily St. John Mandel, *The Back of the Turtle* (Žáda želvy, 2014) kanadského spisovatele s čerokézskými předky Thomase Kinga a *Tarmac* (2009) francouzsky píšícího kanadského prozaika Nicolase Dicknera (do řady jazyků byl jeho román přeložen pod titulem *Apokalypsa pro začátečníky*). Všechny tyto knihy účinně likvidují emotivní sílu nacionalistických ideologií a zájmů.

V románu *Stanice 11*, kde se světem žene pandemie, nebere nemoc na žádné státní hranice ohledy. S odkazem na události kolem propuknutí epidemie viru SARS a v předtuše těch, které se o několik let později nabalí na pandemii covidu-19, v románu Emily St. John Mandel „gruzínská chřipka“ zdecimuje civilizaci, která se nepoučila z minulých zkušeností, během měsíce od prvního výskytu nemoci: „Žádné léky. Už nemáte jistotu, že přežijete, když se škrábnete do ruky (...) Neexistují už žádné země, nikdo nestřeží hranice.“ Apokalyptická pandemie ve *Stanici 11* tak rozvrací ideu národních států a místo toho propaguje vizi lidstva jakožto celosvětového společenství směřujícího k vybudování nového světa z trosk toho starého.

Žáda želvy se zase soustřeďují na ekologické hrozby tváří v tvář kapitalismu. V jednom z dialogů Winter, asistent ředitele, předkládá Dorianovi, výkonnému řediteli energetické korporace, seznam lidmi zaviněných katastrof či pokusů s ničivými důsledky pro životní prostředí: „Černobyl. Idaho Falls. Chalk River.“ Dorian četl jména na obrazovce. „Pine Ridge, Jižní Dakota?“ „To je indiánská rezervace“, vysvětlil Winter. „Během druhé světové války sloužila jako cílová plocha pro nácvik bombardování.“ „Rokkasho a Lanyu?“ „Úložiště jaderného a biologického odpadu.“ „Ostrov Znovuzrození.“ Dorianova tvář změkla, jako by nečekaně potkal starého kamaráda. „Ruské antraxové zařízení.“ Jak vidno, seznam překračuje hranice států i oceány a světadíly.

V *Apokalypse pro začátečníky* pak vystupuje Hope Randall, nejmladší dcera rodiny, jejíž členové museli po celé generace odolávat apokalyptickým vizím, byť nikdy neuskutečným: „Strom rodiny Randallů by se rozhodně dal použít v semináři o dějinách psychiatrie v Severní Americe za posledních sto padesát let.“ Cyklus apokalyptických hrozeb mučil Randallovy – včetně Hope, která ho chce ukončit – při přesunu z Francie do Kanady v časech kolonialismu, následně ve Spojených státech a na úsvitu 20. století pak při cestě do Japonska. Ukazoval jim, že apokalypsa je spíš globální než národní záležitost. Nicméně zatímco narativy v uvedených apokalyptických románech doslova překračují nebo boří hranice, hnutí myslí, která si hrdinové předávají, vedou k vytváření různých podob kolektivních map.

Tečky a čáry

Stanice 11 zachycuje antinacionalistickou situaci nastalou po apokalypse hned v několika příbězích, a to často v pozitivním, optimistickém světle. Geografie vyprávění – stejně jako pandemie – přesahuje mnohé hranice a propojuje postavy od Moskvy po Paříž, od Malajsie po Kanadu a od Austrálie po Spojené státy. Jedna z ústředních linií románu sleduje divadelní soubor jménem Kočovní symfonie, který cestuje od osady k osadě a hraje v postapokalyptickém světě hudbu a Shakespeara. Často přitom mezi Ontariem a Michiganem překračuje někdejší hranici mezi Kanadou a Spojenými státy. Jiný příběh zaznamenává život skupiny lidí usazených u letiště, kdysi zásadního symbolu národní obrany (hlavně po 11. září) a také globalizovaného, přechodového prostoru mezi státy, ze kterého je teď útočiště, jehož obyvatelé se cítí jako v očistech. Patnáct let po pandemii na letišti v bývalém salonku první třídy dokonce vznikla malá škola pro děti narozené až po této

apokalyptické události. Učily se tam například, že před gruzínskou chřipkou „na světě neexistovalo místo, které by bylo moc daleko na to, aby se tam dalo dostat“. Nedůvěřivým studentům se vyprávělo „o internetu, jak byl všudy přítomný a všechno propojoval, jak jste byli jeho součástí. Žáci viděli mapy a glóby, čáry zobrazující hranice, které internet přesahoval. Tohle žluté ve tvaru rukavice je tento stát a ten špendlík tady na zdi představuje Severn City. Tohle bývalo Chicago. Tohle Detroit. Děti chápaly ty tečky-města tady před nimi na zdi, ale už nechápaly ty čáry-státy, a nechápali to ani odrostlejší teenageri. Země a státy. Těžko se to vysvětlovalo.“

Jak naznačují náhle bezvýznamné tečky a čáry, pokud globalizaci při její převaze nad nacionalismem mohla přemoci pandemie, národy už vůbec nemají šanci. V tomto novém světě román Emily St. John Mandel podporuje menší, pevně propojené komunity a vazby, které už neznecitlivuje zcižující vliv nacionalismu, globalismu a přílivu informací umožněného soustavným přístupem k internetu. Studenti nechápou ony čáry nejen pro jejich nesrozumitelný, zastaralý geografický význam, ale také kvůli tomu, že koncepty nacionalismu a globalismu jsou jim zjevně cizí.

Dialog mezi dalšími hrdiny knihy Jeevanem a jeho bratrem, vozičkářem Frankem, odhaluje napětí v samém jádru románu: „Poté, co mě postřelili, mi oznámili, že už nikdy nebudu chodit. Ležel jsem v nemocnici a hodně přemýšlel o civilizaci jako takové. Co to přesně znamená a čeho si na ní cením. Tehdy jsem dospěl k přesvědčení, že už válku nikdy zažít nechci. Co budu naživu. A to pořád platí.“ „Tam venku je přece ještě svět,“ namítl Jeevan, „venku, mimo tenhle byt.“ „Jeevane, já myslím, že tam venku už jde jen o přežití. Měl bys tam vyrazit a pokusit se o to.“ „Krátko poté si Frank vezme život a umožní Jeevanovi, aby byt opustil. Frank mohl jen těžko tušit, že Jeevan přežije, a dokonce uspěje při hledání hodnot v postapokalyptické civilizaci – najde si partnerku, s níž bude mít syna pojmenovaného po zesnulém bratrovi, a díky záchranářskému výcviku bude ostatním pomáhat s léčbou. V tomto světě bez hranic, kde se už neuznávají diplomy, osvědčení ani předpisy, Jeevan prosperuje a nachází smysl života přesahující pouhé přežití. Ve vesmíru vytvořeném Emily St. John Mandel tedy apokalypsa jedincům umožňuje se nad pouhé přežívání pozdvihnout, a nemusí se na ně omezovat, jak naznačovala Margaret Atwood o ranějších literárních dílech kanadského původu. Tento román vlastně představuje protiklad k tématům, která přináší Žižek, a to ve smyslu znovunastolení rovnováhy a rovnosti v nové společnosti, osvobozené od národního i globálního kapitalistického mamonu, a návratu k velkorysejšímu společenství založenému na výměnném obchodu. Ve *Stanici 11* zřejmě není hlavním cílem ani tak přežití, jako spíš zachování některých aspektů civilizace.

Návrat k bimaadiziwin

Pro původní obyvatele Kanady a jejich kultury se ovšem apokalypsa nemusí fabulovat – kvůli pokračujícímu kolonialismu je to již dávno realita. Jak upřesňuje Grace L. Dillon, „pro První národy je apokalypsa tento stav nerovnováhy, často udržovaný ‚přesvědčením o konci‘ (...) Nerovnováha implikuje extrémy, ale mezi nimi leží zlatý střed a zárodky *bimaadiziwin*, rovnovážného stavu, stadia odlišnosti a přechodnosti, podmínky odolnosti a přežití“. Systém, v němž kolonialismus započal a v němž od té doby prosperuje, ohrožoval *bimaadiziwin* vlastní původnímu obyvatelstvu. Kapitalistické mocnosti tuto hrozbu nikdy plně neuznaly, ale nad původními obyvateli se stále tyčí.

Kingova *Žáda želvy* se vyrovnávají s koloniálními, globálně kapitalistickými i apokalyptickými hrozbami obzvláště pro životní prostředí,

Destrukce nacionalismu v kanadské apokalyptické próze

příčemž z perspektivy původního obyvatelstva takové hrozby představují energetická a zemědělská odvětví založená na konkurenci. V románu vystupuje Dorian Asher, ředitel Domidionu, významné nadnárodní korporace s majetkovým podílem v ropném i zemědělském průmyslu. Během svého tažení za globalismus a kapitalismus se Domidion musí zodpovídat z mnoha ekologických katastrof, včetně té, která zničila zátoku Samaritánů, pláž v rezervaci Smoke River v Britské Kolumbii. Do vodní soustavy chybou zaměstnanců Domidionu unikl nový zemědělský produkt GreenSweep, vyhubil živočichy a zlikvidoval celý ekosystém. Příběh pokračuje Dorianovým pátráním po Gabrielu Quinnovi, vedoucím vědeckého týmu a vynálezci GreenSweepu, který společnost opustil a bez vědomí ředitele se vrátil do svého domova, což je shodou okolností právě rezervace Smoke River. Během pátrání pak ředitel Domidionu musí čelit další katastrofě, ropné skvrně na řece Athabasca v Albertě. Pokouší se přitom téma rámovat národními zájmy – během příprav na rozhovor v investigativním

na řece Athabasca, ztratí se firemní loď Anguis naložená toxickým odpadem. Brzy po jejím vyplutí Kanada zakáže likvidaci těchto materiálů na širém moři a mezinárodní přístavy odmítnou loď přijmout – Anguis proto zůstává v Karibiku, a když se přizene bouře, Domidion ztratí s posádkou kontakt a nákladní loď zmizí. Dorian si samozřejmě přeje, aby další přírodní katastrofa zasáhla spíš ostatní než jeho samého. Hrozbě nicméně neunikne. Anguis dospěje zrovna k pobřeží zátoky Samaritánů v rezervaci Smoke River, kde ji očekává vynálezce GreenSweepu. Gabriel, jeho přátelé i tchajwanská posádka zpívají a společnými silami loď tlačí, dokud se do ní pořádně neoprou vlny: sedmá vlna, jako apokalyptická sedmá pečeť, ji pak odrazí od pobřeží a loď se ztratí v mlze nad hladinou oceánu. Gabriel – jehož jméno odkazuje ke strážnému archandělovi – tak ochránil rezervaci Smoke River před další apokalyptickou katastrofou, ale Anguis a její smrtící náklad se vracejí na otevřené moře. Později Dorian zjistí, že loď míří do zálivu sv. Vavřínce, „vrací se domů“. Nebezpečný odpad na lodi

„mentalitou bunkru“ – šovinistickým, netolerantním uvažováním během studené války, a to tváří v tvář zjevné hrozbě. Hrdičina matka například hromadí trvanlivé potraviny – „pytle mouky, sáčky ramenu, kanystry plné vody a jedlého oleje, všechny možné druhy konzerv s jídlem“ – a očekává, že se s příchodem apokalypsy ukryje do sklepa bungalovu. Hope později kamarádovi Mickeymu během rozhovoru v jeho sklepě, příhodně přezdívaném „bunkr“, vysvětlí, že „dříve měly domy sklep, kryptu, podzemní místnosti, průlezné prostory nebo tajné trezory na kalašnikov. Ale sklep severoamerického bungalovu vypadá jinak. Je izolovaný, vytápěný, vybavený, jsou tam postele, mrazáky, chladírny, televize, telefon a deskové hry (...) Takový moderní sklep se objevil během studené války. Produkt civilizace posedlé vlastní budoucností.“

Tato paranoidní, uzavřená a netolerantní mentalita, řídicí se heslem „buď připraven“, vzniká z velké části kvůli všeobecnému strachu z okamžité anihilace, který zasahoval mnoho západních zemí od padesátých let. Nic

Mickey na konci románu přiznává, že se „naše civilizace vyvíjela, ale ne nutně správným směrem“, zdá se zároveň, že do Japonska na setkání s Hope vyrazí plný optimismu: „Všechno teď bylo mnohem lepší, když jsme měli konec světa za sebou.“ Apokalypsa se možná vrátí, ale ve chvíli, kdy se Mickey těší na setkání s Hope, na něho ztratila vliv.

Zničení národních států

Co tedy sdílejí *Stanice 11*, *Záda želvy* a *Apokalypsa pro začátečníky* – romány ze tří různých kanadských kulturních prostředí – jakožto kritické vhledy do apokalyptického 21. století? Zdálo by se, že každý z těchto textů se obezřetně staví hlavně k vlivovému potenciálu budoucnosti – podobně jako v biblické apokalypse má očekávaná nebo předpovídaná budoucnost sílu emočně přetvořit nebo změnit přítomnost, a jak poznamenává Mickey, „ne vždycky správným směrem“.

Problematicčnost budoucnosti, štěstí a optimismu se v těchto románech opakovaně projevuje na osobní úrovni ve vztazích k ostatním: vezmeme si například příběh Jeevana a jeho bratra a následující postapokalyptický sňatek ve *Stanici 11*, Gabrielův vztah k domovu, tedy k rezervaci Smoke River, v *Zádech želvy* nebo i Mickeyho chvílemi toxický vztah k Hope v *Apokalypse pro začátečníky*. Všechny tyto postavy žijí v nejistotě, pokud jde o investice do potenciálně hroživé budoucnosti, a jen díky jistému symbolickému odhalení – což je i význam řeckého *apokalypsis* – dokážou překročit své osobní očistce: Jeevan dovolí svému bratrovi, aby se obětoval, Gabriel odstrčí Anguis od pobřeží a Mickey odletí do Japonska najít Hope poté, co zjistí, že přežila svůj osobní termín konce světa.

Citované romány se nicméně zabývají i obecnějšími koncepty, hlavně dopadem předvídané budoucnosti na civilizaci, což zahrnuje i chápání národů a nacionalismu v globálním kapitalistickém systému. Texty podle všeho naznačují, že k tomu, aby mohla civilizace v různých svých podobách prosperovat, musí nejprve dojít k apokalyptickému zničení národních států a nacionalismu. Většina událostí v Kanadě 21. století, které by se v různých smyslech daly považovat za apokalyptické, zatím tak či onak souvisela s národními narativy a některé byly ve zmíněných románech i literárně zpracovány: pandemie viru SARS v roce 2003 v Torontu; ropné úniky v Albertě a jejich přetrvávající následky, zatímco se Kanada snaží schválit nová potrubí; pokračující zapojení Kanady ve vojenských operacích v zámoří, od války v Perském zálivu po válku v Afghánistánu. I tyto události se v národním převyprávění využívaly k vyvolávání strachu z budoucích hrozeb, obvykle ze strany cizích zemí, přičemž se tematizovaly přistěhovalectví a rasismus, pozice národa v globální ekonomice nebo útok jakožto preventivní obrana.

Pokud jde o nacionalismus, zmíněné kanadské romány zřejmě naznačují, že řešením všech sporných otázek ohledně zajištění prosperity civilizace v novém světě by mohlo být jeho apokalyptické a totální zničení. Nacionalismus musí ztratit schopnost dělat z emocí nástroj ke zlepšení své pozice v globálním kapitalistickém systému. Citované texty jako by se chytily Kingovy udičky a podporovaly komunitní uspořádání – takové, které setře individualistické a kapitalistické hranice nacionalistických subjektů.

Autor je literární vědec.

Z anglického originálu **The Destruction of Nationalism in Twenty-First Century Canadian Apocalyptic Fiction**, publikovaného v *American, British and Canadian Studies* č. 1/2020 (CC BY-NC-ND 4.0), přeložila **Silvie Miltenerová**. Citace z románu *Stanice 11* byly převzaty z překladu Markéty Musilové. Redakčně upraveno a zkráceno.



Před gruzínskou chřípkou na světě neexistovalo místo, které by bylo moc daleko na to, aby se tam dalo dostat. Foto pxhere.com

televizním pořadu se obrňuje před očekávanými otázkami: „Řeka Athabasca? Tragédie. Těžba ropy? Národní priorita. Bezpečnostní protokoly? Nejlepší v našem odvětví. Škody pro životní prostředí? Minimální. Právní odpovědnost? Nešťastná náhoda.“

I když se Dorian snaží spojit těžbu ropy s národními zájmy, nedokáže uniknout celosvětovým následkům nejnovější katastrofy způsobené jeho firmou, ani když popře sám sebe a během rozhovoru naznačuje, že za skvrnu by mohla být zodpovědná globální ekoteristická skupina Zebry. I když na něj novinářka Manisha zatlačí, Dorian dále spojuje nacionalismus a globalizaci, kapitalismus a bezpečnost: „Moderní svět je poháněný energií, Manisho. To Domidion nezmění. Ty skvrny jsou nešťastné, ale naše hlavní priorita musí být národní bezpečnost a zajištění budoucnosti našich dětí.“ Jeho strategie spočívá v maskování globálně kapitalistických cílů Domidionu národní zodpovědností, aby obhájil činy své firmy a odvedl pozornost od svých finančních záměrů.

V apokalyptické obraznosti *Zad želvy* je ale kletba nacionalismu zlomena globálními následky kapitalistické lhostejnosti Domidionu. Zatímco se Dorian pokouší zažehnat krizi

představuje apokalyptickou hrozbu pro globální životní prostředí – loď mine pobřeží mnoha zemí a proplyje dvěma oceány. Nakonec se však – v ironickém zvratu – vrátí zničit kapitalistický mamon, který ji stvořil.

Betonový svět

Jestliže v Kingově vyprávění došlo na návrat Anguisu coby plující apokalypsy, v Dicknerově *Apokalypse pro začátečníky* se podobné zúčtování zajistit nedá. Tento román totiž opakovane podřívá deterministickou povahu apokalypsy. Jacques Derrida nás v eseji *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* (K nově vzniklému apokalyptickému tónu ve filosofii, 1983) ujišťuje, že prorocká podstata apokalypsy je sebenaplnující a ústí v „apokalypsu vysílající apokalypsu, apokalypsu sesílající samu sebe“. Tato apokalyptická predeterminace samozřejmě tkví v srdci mnoha národně obranných postojů. Emotivní síla této hrozby přinesla světu i jednotlivým národům mnoho strážní a *Apokalypsa pro začátečníky* tento nacionalistický přístup odsuzuje. Ústřední dějová linka románu začíná v létě 1989 a kritizuje pokračující upevňování nacionalismu načrtáváním paralel se severoamerickou

méně zatímco *Apokalypsou pro začátečníky* prostupuje posedlost skrytým se před možnými cizími útoky, román tuto paranoii zároveň zesměšňuje. Například když Hope píše esej na téma předpokládaného konce studené války, trvá na tom, že spíš než strach z atomové bomby bude brzy namíste obava ze zastaralosti sovětského průmyslu, která se už projevila při havárii v Černobyli. Tato nová hrozba bude mnohem závažnější než termonukleární zbraň – jde o sebezničující mechanismus mimo jakoukoli kontrolu, o časovanou bombu v samém srdci sovětského impéria.

Podobně jako romány Emily St. John Mandel a Thomase Kinga se i *Apokalypsa pro začátečníky* opakovane nechává fascinovat náhledy na civilizaci a její propojení s národem, ačkoli to činí humornějším způsobem. Mickey například v souvislosti s dlouholetým podnikáním své rodiny v oblasti stavebních materiálů vysvětluje, že „beton nebyl jenom byznys, byla to záležitost civilizace, poslání předávané z otce na syna. Stavěli jsme celé světy.“ Krátce poté sleduje pád Berlínské zdi a přitom si všimá, jak „krásně padala, až nad tím zůstával rozum stát. Takže takové štouchnutí buldozeru stačilo, abychom se té hanebné stavby zbavili?“ Když

Kruh násilí je možné přerušit

Polská reportérka Joanna Gierak-Onoszko odjela v roce 2016 s rodinou do Kanady, kde strávila následující dva roky a napsala knihu 27 smrtí Tobyho Obeda o brutálním zacházení s tamními původními obyvateli. Jak vnímá současnou kanadskou společnost a její snahu vyrovnat se s temnými stránkami vlastní minulosti?

LUCIE ZAKOPALOVÁ

Jak se stane, že se polská reportérka začne věnovat tématu kanadských internátních škol pro děti původních obyvatel? To téma je v kanadském veřejném prostoru natolik přítomné, že se rozhodně nejednalo o investigativní žurnalistiku. V médiích se stále píše o tom, k čemu docházelo, jakým způsobem by se Kanada měla původním obyvatelům i konkrétním rodinám omluvit a jak tuto velmi tragickou záležitost reflektovat. Píše se o konkrétních krocích úřadů, o finančním rozměru procesu smíření a také tom, že se musí změnit vnímání kanadské identity a státnosti.

Takže když jste s rodinou přijela do Kanady, byla to jedna z prvních věcí, na niž jste narazila?

Ano, dnes nemůžete žít v Kanadě a nevědět, co se v tamních internátních školách pro indiánské děti dělo. Sama jsem o tom něco málo věděla už před odjezdem, ale netušila jsem, jaký to otřesné zacházení s původními obyvateli mělo rozsah a jak zásadně dnes toto téma ovlivňuje veřejnou debatu v Kanadě.

Jaké byly vaše představy o Kanadě před odjezdem?

Chtěla jsem především zjistit, jestli Kanada má představy, ten dokonalý stát, opravdu existuje. Jestli je na světě země, která se snaží vytvořit stejné podmínky pro všechny své obyvatele nezávisle na tom, odkud pocházejí, jakým jazykem mluví, v co věří, koho milují a jakou barvu pleti mají. A musím říct, že jsem dodnes nadšená z toho, jak velký se v Kanadě klade důraz na komunitu, že jsou do ní zapojováni všichni, a vůbec z toho, jak jsou Kanaďané otevření jinakosti. Díky tomu tam může být život opravdu jednoduchý i pro člověka z ciziny. Má to samozřejmě své praktické a ekonomické důvody – je to země, jejíž populace rychle stárne, takže potřebují lidi, kteří budou pracovat v sociálních službách a podobně. Ale v určité míře ona moderní, spravedlivá a otevřená Kanada opravdu existuje.

Přijela jste i s dětmi. Jak vypadal váš každodenní život?

Práci tam získal manžel a my jsme jeli s ním. V té době byly děti ještě malé. Žili jsme v Torontu, což je etnicky snad nejrozmanitější město na světě. Na ulici uslyšíte desítky jazyků a stovky dialektů. Žijí tam lidé z celého světa a nikdo si nevšímá toho, s jakým přízvukem kdo mluví. Byli jsme sice imigranti, ale necítili jsme se cizí ani nepatříčně – každý

tam byl odněkud a každý si s sebou přinesl kus své vlastní kultury, což se projevuje třeba v oblečení nebo jídle. Kanada má navíc opravdu skvělý systém veřejného školství, velmi inkluzivní a postavený tak, aby se děti dokázaly co nejrychleji zapojit.

Samozřejmě ne všechno bylo ideální. Velmi mě například zaskočilo počasí. Zima, tedy nízké teploty a celodenní vítr, zde skutečně komplikuje běžný život. Třeba neustálé přenášení kočárku přes závěje. Poprvé v životě jsem viděla, jak se déšť okamžitě měnil v led. Aby mohli lidé přejít přes silnici, museli udělat lidský řetěz, držet se za ruce. A děti šly od jednoho dospělého k druhému. Možná to tady v teple nezní tak dramaticky, ale přiznám, že jsem občas plakala.

Pracovní vízum do Kanady ale přece jen nedostane každý?

Imigrační systém je poměrně přísný a Kanaďané si hodně vybírají, komu dají vízum. Čím jste mladší a čím důležitější máte – tedy z pohledu kanadské ekonomiky – povolání, tím je pravděpodobnější, že vízum získáte. Teď během války na Ukrajině nicméně kanadský premiér pozval ukrajinské uprchlíky a systém k nim prý nebude tak přísný. Výhodou Kanady je, že nezná válku. Evropa má staleté tradice ozbrojených střetů, relativně nedávné trauma druhé světové války, ale také války v Jugoslávii a teď na Ukrajině. V Kanadě bylo jedinou podobnou zkušeností potlačené povstání Métisů v osmdesátých letech 19. století, od té doby zažívá sto padesát let míru. Spojené státy jsou tavicí kotel, kde se národy mísí, kdežto Kanada připomíná spíše mozaiku – různé kultury žijí vedle sebe. Kanada se proto snaží jako hlavní spojující prvek společnosti zdůrazňovat úctu k různorodosti, druhým lidem a jejich kultuře.

Jaké jsou v Kanadě společenské rozdíly?

Na rozdíl od Spojených států je Kanada spíše sociální stát, má kvalitní systém všeobecné zdravotní péče a vzdělávání. Pokud jste se jako Kanaďan narodil nebo se vám podaří získat vízum a trvalý pobyt, můžete tyto systémy využívat. Školy jsou otevřené, přátelské a dokážou dobře integrovat děti z různých kultur, které na začátku nemluví anglicky nebo francouzsky. Zažila jsem to se svými dětmi a po návratu do polské školy se nám po kanadském školství opravdu stýská.

Jak se tedy stalo, že v Kanadě vznikly internátní školy pro děti původních obyvatel?

První kontakty evropských osadníků s původními obyvateli byly přátelské a patrně výhodné pro obě strany. Evropané přinesli nové technologie a od původních obyvatel se učili v drsných podmínkách přežít. Ovšem potom se osadníci rozhodli, že chtějí víc bohatství celé země získat pro sebe a domorodce ovládnout. Protože však budoucí Kanaďané nebyli na rozdíl od osadníků ve Spojených státech schopni území ovládnout velkou vojenskou operací, na niž neměli dost peněz, rozhodli se pro spíše úřednický postup. Systém internátních škol se začal formovat v polovině 19. století, přičemž v roce 1867 prakticky vznikla dnešní Kanada. Otcové zakladatelé rozhodli, že ve školách po celé zemi budou děti původních obyvatel přeučovány. Podle zákonů byli rodiče povinni své děti do škol posílat. Stačilo už jen vyřešit, kdo bude školy spravovat, protože samotný stát neměl dost prostředků na učitele a personál – a v tomto okamžiku se nabídla církev, především katolická, ale také protestantská. Dohromady pak stvořily represivní instituce, v nichž děti měly zapomenout na své kořeny, jazyk i tradice a stát se loajálními, poslušnými pracovníky pro kanadský stát.

Fungoval ten systém? Umožnil dětem, aby se staly občany nové vznikajícího kanadského státu, nebo zůstaly lidmi druhé kategorie a školy byly něco jako rezervace?

Existovaly školy, které dětem pomohly. Naučily se úřední jazyky, angličtinu a francouzštinu, číst a psát. Někdy děti pocházely z rodin, kde bylo běžné násilí, a ve školách se naopak setkaly s osvěcenými vychovateli. Byly to ale spíše výjimky. Nejčastěji šlo o školy s velmi přísným režimem a výchovným prostředkem bylo násilí. Jako celek byl systém internátních škol vůči původním obyvatelům represivní.

A co na to rodiče těch dětí? Někdo se objevil ve dveřích a děti jim prostě vzal? Často to tak bylo. Obvykle přišel „indiánský agent“, tedy státní úředník, který měl na starost dané území, nebo policista, který doprovázel kněze či řádovou sestru. Děti byly naloženy do lodí, vagónů nebo později letadel a odvezeny stovky kilometrů daleko, aby je rodiče nemohli navštěvovat, což sice nebylo zakázáno, ale prakticky na to rodiče neměli prostředky. Školní docházka byla povinná a rodiče neměli právo protestovat ani si vybírat školu. Tak to vypadalo až do devadesátých let 20. století, poslední škola byla uzavřena v roce 1996! Internátní školy nebyly v Kanadě nic zvláštního, je to strašně rozlehlá země

**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

S Joannou Gierak-Onoszko o kanadských internátních školách



Joanna Gierak-Onoszko. Foto Ondřej Němec / Knihovna Václava Havla

a v každé vesnici nemohla být škola, takže děti běžně odjížděly do škol, kde i přespávaly, a na prázdniny se pak vracely domů. Ovšem tohle byly školy pouze pro původní obyvatele a spravovala je církev, bílé děti navštěvovaly jiné školy. Indian Residential School byla jakýmsi křížencem britského internátu s americkým penitenciárním systémem. Zakladatelé těchto ústavů jezdili do Spojených států a inspirovali se tamní vězeňskou sítí. Cílem totiž nebylo primárně vzdělání, ale velmi tvrdě nahrazení jedné kultury druhou.

Objevily se mezi původními obyvateli pokusy o vzpouru? Školami procházelo několik generací, a tak rodiče věděli, co jejich děti čeká.

Osadníci původní kmeny postupně ovládli – svou ekonomickou převahou i policií a ozbrojenými složkami. Domorodí obyvatele nedokázali organizovanému nátlaku vzdorovat, často také přijali katolickou víru a spolu s ní přesvědčení, že takto je to správné, protože to chce Bůh. Nedokázali se vzepřít knězi. Nedokázali vzdorovat autoritám – tedy především státu. A tak rodiče, i když školami sami prošli, do nich své děti posílali. Byli vychováni ve strachu a k poslušnosti – a skutečně se báli a byli poslušní. Když se někdo pokoušel své dítě schovat, hrozil mu vyhazov z práce nebo vězení. Vzdor se projevoval spíše ve snaze udržet si své tradice, často tajně. Protože školy měly sloužit tomu, aby vymazaly jazyk a kulturu. Původním národům se nicméně jejich kulturu – oblečení, hudbu, jazyk – podařilo zachovat, navzdory trestům a pronásledování. Díky tomu dnes mají na co navázat a v Kanadě probíhá renesance původních kultur.

Kdy se o situaci v internátních školách začalo mluvit mezi Kanadany?

Bylo to takové veřejné tajemství. Šlo spíše o to, kdy zareaguje vláda. Ty školy, ačkoli řada z nich byla na odlehlých místech, nebyly zcela izolované. Jezdili tam opraváři, personál, ale také lékaři – a ti právě jako první začali upozorňovat na to, jak se tam s dětmi zachází, viděli, jaké jsou tam podmínky. Ovšem nic se s tím na oficiální úrovni nedělalo.

Panovalo přesvědčení, že je to cena za civilizační pokrok, kterou musí zaplatit původní obyvatelé. Jenže postupem času bylo stále evidentnější, že školy nefungují. Absolventi nebyli schopni obstát ve společnosti. Ekonomický přínos, s jehož vidinou školy vznikaly, nenastal. Naopak bylo nutné lidem, kteří školy opouštěli, celý život pomáhat. Škola je psychicky narušila. Nedovedli navazovat vztahy, jejich rodiny se rozpadaly, stávali se z nich alkoholici.

Kdy se přístup státu změnil?

Hledala jsem ten okamžik, událost, která zahájila celospolečenskou diskusi o zodpovědnosti Kanadánů za danou situaci. Myslím, že to bylo vystoupení Phila Fontainea, prominentního politika a původního obyvatele Kanady, v roce 1989. Byl známý, těšil se úctě. Všechny šokovala jeho slova: „Také jsem chodil do podobné internátní školy. Ublížili mi a já jsem potom ubližoval jiným.“ Veřejně známá osobnost přiznala, že byla obětí sexuálního násilí. Fontaine to řekl v televizi v době, kdy se Kanadáné ve veselé náladě chystali na Halloween. „Děláme pak to, co nám dělali jiní. Násilí se přenáší dál,“ řekl tehdy Fontaine. To byl přelomový okamžik a do redakce televize CBC začaly přicházet dopisy od původních obyvatel, kteří se svěřovali s tím, že jsou také „přeživší“, jak se žákům těch internátů dnes říká. Psali o tom, že je někdo sexuálně zneužíval, že to v sobě drželi a neřekli to ani svým nejbližším. Prolomilo se tabu. Najednou se za to nemuseli stydět.

Tehdy zareagovali i politici?

Vytvořil se celospolečenský tlak na vládu a vznikla Státní komise pro pravdu a usmíření, která měla podrobně popsat, co se ve školách dělo a jaké to mělo následky. V roce 2015 vydala zprávu, která Kanadou otřásla a změnila pohled na její historii. Tu zprávu, která má snad osm dílů, najdete v každé knihovně a vznikly i podpůrné skupiny, které pomáhají lidem vyrovnat se s jejím obsahem. Fragментy se čtou ve školách. Kromě podrobné zprávy existuje také kratší shrnutí. Je to šokující čtení. V roce 2015 ovšem bylo nejen nahlas

a zřetelně řečeno, co se stalo, ale také to, že je nutné spáchané krivdy odčinit. A o to se od té doby Kanada snaží.

Justin Trudeau a jeho strana si zmíněné usmíření vzali za jeden z hlavních bodů volebního programu.

Ano, a myslím, že mu to pomohlo vyhrát volby. V roce 2014 bylo v řeči objeveno tělo patnáctileté Tiny Fontaine, zabalené do deky a zatížené kameny. Tělo dívky, která pocházela z rodiny původních obyvatel. Tehdejší premiér Stephen Harper řekl, že je to případ pro policii. Liberální strana Justina Trudeaua ale tvrdila, že to je problém, který musí řešit sociologové. Že se musí hledat odpověď na otázku, proč se oběťmi vražd, násilí a sexuálních zločinů stávají mnohem častěji dívky z rodin původních obyvatel než bílé dívky. Následně byla podepsána dohoda mezi vládou, původními obyvateli a církví, byly uvolněny prostředky na podporu tradiční kultury, sociální pomoc i individuální odškodné. Další zákony mají posílit ekonomiku původních obyvatel, existují různé programy podporující vznik firem, spolků, kursů... Stále však existují rezervace, kde je běžné násilí, alkoholismus, závislost na hazardu – i proto, že to jsou opět lidé, kteří prošli internátními školami. Kanada má nejvíce sladké vody na světě, ale na mnoha místech není v důsledku těžby nerostných surovin pitná. A to se opět týká především vesnic, kde žijí původní obyvatelé. Samozřejmě, že ne všem Kanadánům se líbí, že je tolik peněz z veřejného rozpočtu věnováno pomoci původním obyvatelům a aktivitám spojeným s „usmířením“. Ještě dodám, že se klade důraz na jazyk: neříká se Indián, ale původní obyvatel, neříká se Eskymák, ale Inuita.

Ve Spojených státech se nedávno bořily pomníky – proběhly nějaké podobné symbolické protesty také v Kanadě?

Velká vlna rozhořčení se zdvihla poté, co byly objeveny staré hřbitovy s neoznačenými hroby a těly dětí, které zemřely v internátních školách. Zatím není možné přesně určit, kolik jich bylo. Jen za jedno léto bylo

objeveno sedm tisíc obětí. A hledalo se zatím jen v okolí ani ne dvaceti škol. Na mnoha hřbitovech navíc dnes roste tráva a pasou se krávy, vyrostly tam hotely nebo golfové hřiště... V Kanadě vypukly protesty, pomníky politiků z doby, kdy školy vznikaly, byly polévány červenou barvou, některé byly i strženy – třeba pomník královny Alžběty a královny Viktorie. Dnes Kanadáné přemýšlejí, komu stavět pomníky a proč. Pokoušejí se znovu vyprávět své dějiny, tentokrát ovšem tak, aby jejich součástí byl i pravdivý příběh původních obyvatel. Říkají: „Můžete mít vlastní názor, ale nemůžete mít vlastní fakta.“ Proto se snaží v současné době získat co nejvíce informací, jakkoli je to bolestné a otravné. Nechtějí lhát.

Jsou původní obyvatelé součástí politické reprezentace?

Hlavou Kanady není premiér, ale generální guvernér, kterého jmenuje na žádost premiéra britská královna. Je to reprezentativní funkce a od roku 2021 je guvernérkou Mary Simonová, Inuitka, která byla velvyslankyní Kanady v Dánsku. Podle zákonů musí generální guvernér znát oba úřední jazyky, angličtinu i francouzštinu. Mary Simonová ale mluví jen anglicky a inuitsky. Sama k tomu řekla, že neumí francouzsky, protože chodila do internátní školy a nikdo ji francouzsky nenaučil: je to vaše vina, že jsem se to nemohla naučit, že jako původní obyvatelka nemám odpovídající vzdělání, ohradila se. A nikdo se neodvážil protestovat. Generální guvernéra je velkým symbolem – nosí oblečení a doplňky, které odkazují k původním kulturám. Plní nejvyšší státní funkci, a přitom je hrdá na to, že je Inuitkou. Ještě před pěti lety by to bylo nepředstavitelné. Generální guvernér byl většinou bílý muž.

Nesetkala jste se s negativní reakcí na to, že jako Evropanka píšete o kanadských problémech? Vyšla vaše kniha i v Kanadě?
To je trochu problém. Kanadský vydavatel by se setkal s výčitkou, že publikuje knihu o původních obyvatelích od bílé autorky z Evropy. V Kanadě jsou velmi citliví na kulturní apropriaci, což je problém, který my příliš nevnímáme. Při reportérské práci mi pomohlo, že jsem zdůrazňovala svou perspektivu matky – jedno dítě jsem měla v kočárku, druhé ve škole. V té době jsem nevěděla, jestli v Kanadě nezůstaneme, a říkala jsem: já vychovávám budoucí Kanadany, chci znát vaši perspektivu.

Ale zároveň to není jen kniha o Kanadě. Chtěla jsem přes všechny strašné podrobnosti o tom, co se dělo, ukázat, že kruh násilí je možné přerušit, jakkoli ten systém fungoval spoustu let. A podnět k tomu může dát jediný člověk, který hlasitě řekne ne. Nikdo z nás neví, jestli právě jeho hlas, jeho vzepření se zlu, nebude to rozhodující.

Joanna Gierak-Onoszko (nar. 1980) je polská reportérka a novinářka. Zaměřuje se především na sociální a lidskoprávní tematiku, menšiny a znevýhodněné. Publikuje v týdeníku Polityka a v reportérské příloze deníku Gazeta Wyborcza. Kniha 27 smrtí Tobyho Obeda (2019, česky 2021), která se zabývá násilnou převýchovou kanadských domorodých dětí v převážně katolických internátních školách, byla nominována na Cenu Ryszarda Kapuścińskiego a získala čtenářskou cenu Nike. V českém překladu Tadeáše Dohňanského vyšla v nakladatelství Absynt.

místní básně

Z veršů mladého básníka Lubomíra Tichého pro toto číslo A2 vybral Petr Borkovec reprezentativní soubor, zachycující autorovo neokoralé, důvěrné vidění všedního světa, kde „v prasklinách asfaltu vykukují heřmánky“, „červivé odřezky hřibů trčí z kompostu/ ještě před obědem“ a „nikoho nenapadlo/ uklidit zmoklé popelnice“.

na houbách

velkolepě jsem stanul před babičkou
s přírodní trofejí v ruce

*ale lubi
holubinky nesbíráme*

pýchavky v mé hlavě
byly okamžitě rozšlapány

červivé odřezky hřibů trčí z kompostu
ještě před obědem

mezi vesnicemi

středovou čaru pokryly záplaty
rozjetá kočka rozjeté žáby
rozjetá felicie mezi vesnicemi

sklouzáváš pod sklonem dva stupně k okraji
kde v prasklinách asfaltu vykukují heřmánky

výkup jablek dvě koruny za kilo
v trávě se povalují bankovky

ale hlavně
kdo seká příkopy?

budka

zarovnání plochy na úroveň fotbalového hřiště
hraboši se nemají kam skrýt
na hromadě sběrného dvoru značka
pozor hrboly

na stromě si stehlíci staví hnízdo
nad prázdnou ptačí budkou

sady

každých deset minut mójím
na opomíjené cestě správce parku

on přemísťuje květináče
já vídám pouze jeho

výskyt I

hádání dravců z polní cesty
vždycky je to káně

tiché úly střeží území
jsou prázdné
nebo včely spí

konečně mokrý les
sem přicházejí lidé
vybrečet se do klínu pařezu
za hustníkem je vyhlíží srna
se zčervenalýma očima

jíl nechám rohožce
doma si sprchovou hlavici měřím tlukot srdce

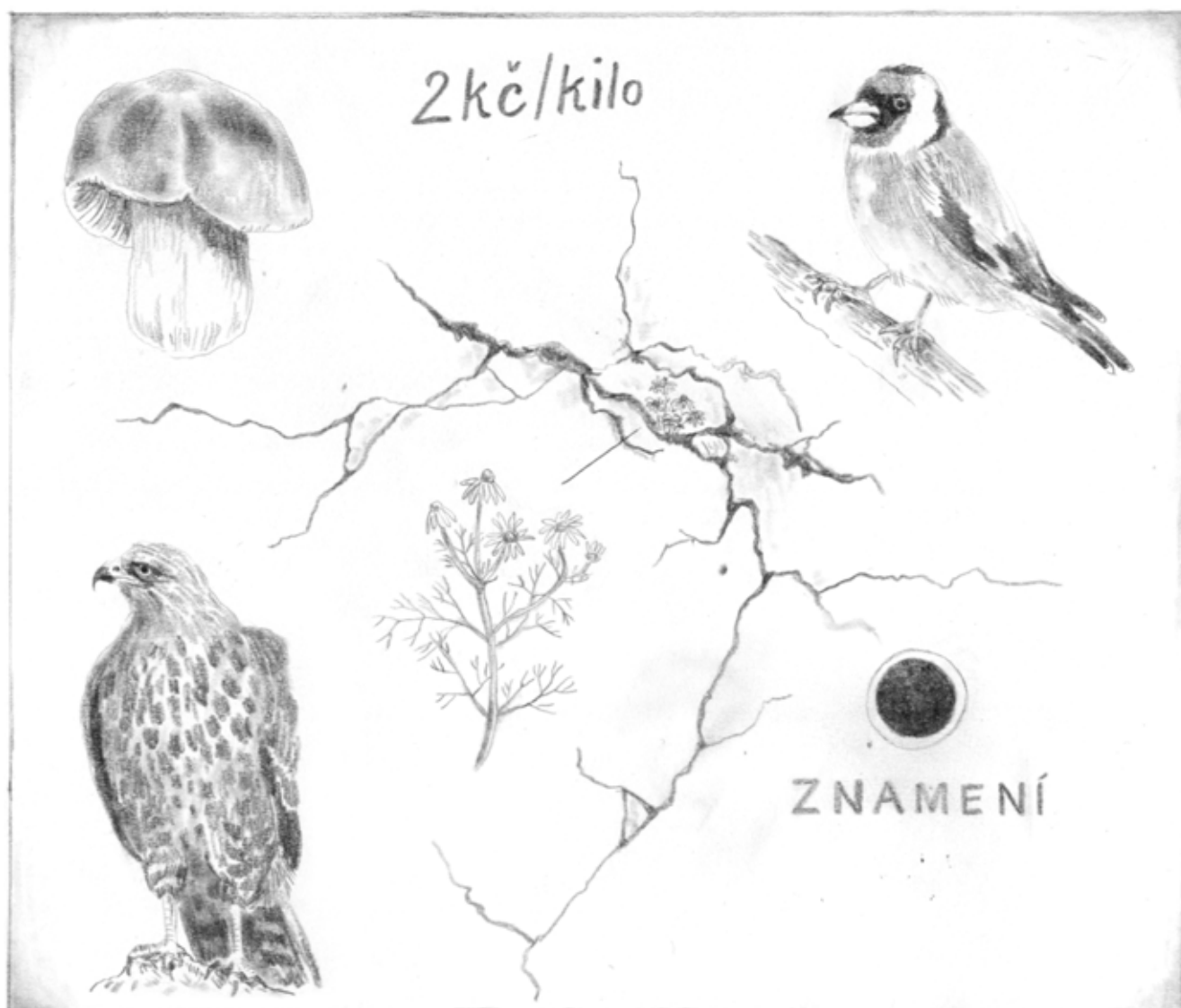
výskyt II

rozbité tlačítko *zastávka na znamení*
mi umožnilo slyšet šumění kanálů
nevidět žádného štěkajícího psa

na slizké silnici se srocují slimáci
kaluž vpila savý papír

ještě nikoho nenapadlo
uklidit zmoklé popelnice
víka klapají určité nedočkavostí

otevírám branku
klíč mě zasouvá ven



Ilustrace Barbora Kicová

Lubomír Tichý

les

pod nohama křupající úlomky cihel
tahle cesta nikam nevede
jen se pomalu stává průsmykem

poslední lišejník smetu z kůry
zůstanu stát
světoznámě ztracen
s gpskou v kapse

prohlížeč

nezapnu větrák
přepnu časové pásmo
google mi ukazuje nejhezčí snímky
deštných pralesů
podle čeho soudí nevím

monstery poznávají příbuzné z pokoje
jsou to nečekaná setkání

se zhasnutím pouličních světel
mi praskne oční žilka

ranč

během přestávky při sbírání spadlých jablek
jsme si s bratrem pod stromem rozprostřeli deku
četli jsme ábíčka materiádoušky časopisy formule jedna

za pár let už nebyly kameny třeba
mobily zatížily deku i nás
a ty jsi mi vleže na zádech řekl
že v minecraftu ty stromy vypadaly jinak

pole

přes navátý sníh se do zahrady dostala srna
než jsme s otcem stihli srolovat pletivo
okousala mladé jabloně

když pádila zpět k lesu
udeřil za ní blesk

máme jen černobílou tiskárnu
i tak se zachycená srna vyjímá hezky v rámu
nad pokojovou rostlinou v pokoji

messenger

chtěl jsem ti nahrát hlasovou zprávu
ale přehlušil mě živý plot
napěchovaný vrabci

zareagovala jsi srdíčkem

klávesnici ovládají padající jehnědy
při videohovoru se schovám za široký dub

zhýčkám si tě
budu k nepoznání

nora

při doteku klaviatury letmá vzpomínka:

jezevec
žije pomalý život v norách

zbožňuji ho a doufám
že ho nikdy nespatřím

musel bych si ho vyfotit



Ilustrace Barbora Kicová

bažantnice

dokořán s cedulí
ZÁKAZ VSTUPU

*neboj je oprýskaná
to už neplatí*

krmelce bažantů
patrony padlé k zemi
a pak ve škvíře posedu
zahlédnu možné boty

už chceš vytáhnout pohádkovou knížku
ale to není třeba
představuji si
jak v posedu stojí srna

při drobném stoupání
se rukama zachytáváš země

dům II

jsm široce obklopen
džunglí v mírném pásu

zalévám květináče větší
než samotné rostliny

dalo to zabrat
pustit tě dovnitř
přes zatlučené okno

bereš je do náruče
potom ti z tváře
stírám prach

Lubomír Tichý se narodil v roce 2003 (je mu tedy devatenáct) ve vesnici Rozběřice, která je součástí obce Všeštiny v okrese Hradec Králové. V Rozběřicích, kde v roce 2001 trvale žilo 187 obyvatel, trvale žije a většina jeho básní je touto vsí a jejím okolím „silně ovlivněna“ a s touto obcí „spjata“, jak mi napsal. Napsal také (a poslal mi) básně, které jsou odjinud, ale hned k nim dodal, že o „vzdálenějších místech“ se mu nedaří psát: zdá se mu, že potom příliš přemýšlí a že to, co by rád v básni vyjádřil, „přichází dřív než prostředí“. U veršů z Rozběřic „příliš nepřemýšlí“. „Zkrátka jsem chtěl zobrazit to, co ve mně vzbuzuje zvědavost, co mi přijde na vesnickém prostředí záhadné.“ Čtu si krátké básně Lubomíra Tichého a vnímám, jak jeho obrazy a otázky nepřicházejí dřív než prostředí, které miluje, a proto tak originálně zná. Cítím Tichého různorodou věrnost (prostor, dětství) i různé touhy (cesta, četba, první láska). Pozoruju jejich těžké mísení. Obdivuju Tichého zvířata, která v jeho verších zůstávají plachá a jiná, a zároveň jako by mu všechna seděla na ramenou. A myslím na to, že Lubomír Tichý už v šestnácti, v osmnácti (ty básně jsou z roku 2021 a starší) uměl psát úsporně a pregnantně a vroucně: talent se leskne tak neopakovatelně i samozřejmě; skoro nikdo ho nemá (to jen lidi blbnou a utěšují se), ale když se objeví, každý ho nějak rozpozná (a ti, co ne, se jenom dál a s vervou utěšují). Otištěné básně budou s největší pravděpodobností obsaženy v první Tichého sbírce, které prozatím chybí název. „Klávesnici ovládají padající jehnědy.“ Petr Borkovec

Vychází 96. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

tentokrát na téma

OHEŇ & POPELY

Svobodu Ukrajině!; **G. Bachelard**: Poetika ohně; **B. Schmitt**: Oheň proti ohni; **A. Palazzeschi**: Žhář; **J. A. Arlow**: Pyromanie a primární scéna: psychoanalytický komentář k dílu Jukio Mišimy; Básně z ohně

(**L. Aragon**, **G. Limbour**, **P. Éluard**, **S. Rodanski**,

V. Bounoure, **M. de Chazal**, **Saint-Pol Roux**, **P. Reverdy**, **R. Queneau**, **P. Peuchmaurd**, **F. Ponge**); **F. Dryje**: Oheň a med; **E. T. A. Hoffmann**:

Pískoun; **L. Møllerová**: „Pískoun“ – Něco tísnivého jako problém čtení;

S. Béduneauová: Hérakleitos, snivec ohně; **J. Gabriel**: Obraz a oheň;

A. J. Pernety: Oheň (slovníkové heslo); **M. Stejskal**: Obyvatelé

ohně; **M. Stejskal**: Rod plápolů, jiskrnáčů, ohnivců a spol.; **F. Tristan**:

Střípky snů; **J. Gabriel**: Mé plameny; **J. Karlach**: Oheň v životě Nuosuů

z Chladných hor: koloběh jednání, jejich metafor a následných

zastoupení; **M. Děžinský**: Oheň; **M. Heidegger**: Západní rozhovor;

J. K. Šlejhar: Peklo; **M. Bambušek**: Lidi krve; **R. P.**: Jeane d'Arcts (Panna

Orléanská); **V. Ondráček**: Dva hlídali, dva malovali; **M. Caňko**: Žár –

zimnice – žáha; **P. Voskovec**: Rozpornost surrealismu a divadla

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4

Vydavatel + redakce: tel.: 725 508 577; dryje@surrealismus.cz

Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2

(222 510 749; www.kosmas.cz);

předplatné: Tomáš Kroupa, tokroup@seznam.cz, tel: 731 328 058

www.analogon.cz



Setkání malých nakladatelů
a čtenářů pod širým nebem

18. 6.

10–20 h
Kasárna Karlín

G

Galerie hlavního města Prahy
Dům fotografie
Prague City Gallery
House of Photography
Revoluční 5
Praha 1

HMP

Věštění z noční oblohy
částečně zakryté mraky

**Role fotografie
v postmediální době**

Divination from a Night Sky
Partly Covered by Clouds

**The Role of Photography
in the Post-Media Age**

24. 5.–18. 9. 2022

Larry Achiampong & David Blandy, Hynek Alt, Ruth Beale,
Nikol Czuczorová, Stano Filko, Ivars Gravlejs, Jana Ilková, Richard Janeček,
Andrej Kiripolský, Alena Kotzmannová, Zuzana-Markéta Macková,
Markéta Magidová, Markéta Othová, Lucie Rosenfeldová, Erica Scourti,
Matěj Smetana, Jonáš Strouhal, Petr Svárovský, Ezra Šimek, Jiří Thýn,
Leevi Toija, Aleksandra Vajd, Max*ine Vajt

Přednášky a diskuze



v Městské knihovně v Praze

2. 6. 17:00

Je kastovní systém překážkou rozvoje
současné Indie?

7. 6. 19:00

Blízký východ: sucho, nestabilita
a odraz války na Ukrajině

14. 6. 19:00

Covidová pandemie a válka na Ukrajině

16. 6. 19:00

Veřejná debata s běloruským
disidentským básníkem Dmitrijem Strocem

22. 6. 19:00

Metropolitní plán: Jak můžeme ovlivnit
budoucnost Prahy



**Městská
knihovna
v Praze**



Ústřední knihovna,
Mariánské nám. 1

www.mlp.cz/akce

Není dobojováno

Americký obrat ve věci potratů

Únik stanoviska soudce Nejvyššího soudu Spojených států amerických ukazuje, že ne všechna práva jsou v „zemi svobody“ samozřejmá. I když překonání precedentu známého jako Roe vs. Wade nebude znamenat úplný zákaz potratů, lze očekávat, že dojde k omezení bezpečných a finančně dostupných interrupcí.

ŠÁRKA HOMFRAY

Když počátkem května unikl z amerického Nejvyššího soudu koncept stanoviska konzervativního soudce Samuela Alita v případě Dobbs vs. Jackson Women’s Health Organization, nastalo zděšení. Podle stanoviska, jež má dle dostupných informací vyjadřovat názor konzervativní většiny soudcovského sboru, totiž bude rozhodnutí v této věci znamenat zpochybnění jednoho ze základních prvků americké úpravy reprodukčních práv – téměř padesát let starého precedentu Roe vs. Wade.

Význam precedentu

V roce 1973 Nejvyšší soud rozhodnutím v kauze Roe vs. Wade potvrdil, že americká ústava chrání možnost žen rozhodnout se pro interrupci bez nepřiměřených zásahů státu. To ale není jediný podstatný závěr tohoto rozsudku. Soud se zabýval také časovým horizontem možné interrupce, a to původně podle rozdělení těhotenství na trimestry. Toto dělení ovšem bylo v devadesátých letech změněno ve prospěch takzvané viability plodu. Až do okamžiku, kdy má plod šanci na přežití mimo lidské tělo, dle soudu není v zásadě možné interrupci zakázat. Dnešní medicína tento okamžik klade zhruba do 23. týdne těhotenství. Stávající judikatura tak v zásadě zabráňovala jednotlivým státům excesivně regulovat potraty před tímto okamžikem. Není tajemstvím, že konzervativní kruhy se

s rozhodnutím Roe vs. Wade nikdy nesmířily a protipotratový aktivismus je běžnou součástí amerického života.

V posledních letech navíc politická reprezentace v některých amerických státech přijala legislativu, která principy založené rozhodnutím Roe vs. Wade nerespektuje. Texas (následovaný Oklahomou a Mississippí) před několika měsíci zakázal potraty po šestém, respektive 15. týdnu těhotenství. Kromě toho nová legislativa provádění potratů dále zpřísňuje či kriminalizuje, což je v rozporu s dalším aspektem precedentu, tedy ochranou před nepřiměřenou státní regulací. Konečným soudním přezkumem tato legislativa zatím neprošla, pokud však dojde k překonání precedentu, nejméně patnáct amerických států zareaguje zpřísněním potratové legislativy – už teď vesměs přijaly takzvané trigger clauses, které nabudou účinnosti v okamžiku, kdy Nejvyšší soud precedent zpochybní. Očekávat lze i boj proti potratové turistice.

Třídní a rasový problém

Pochopitelně, že překonání precedentu Roe vs. Wade nebude znamenat úplný zákaz potratů v USA. Povede ale k omezení přístupu k bezpečným a finančně dostupným interrupcím. Pro mnoho žen bude nová situace představovat finanční nebo zdravotní problém, ačkoli zajištěné ženy ze středních a vyšších vrstev si patrně poradí. Na demonstracích se ostatně opakovaně objevuje heslo upozorňující na to, že milenky konzervativních politiků si potrat vždycky nějak zařídí. O potratové legislativě a přístupu žen k bezpečným interrupcím přitom rozhoduje sice volená, nicméně relativně úzká a demograficky vyhraněná část politické reprezentace. Hrozící rozhodnutí Nejvyššího soudu je navíc spíše výsledkem politických procesů než čistě právního hodnocení slavného precedentu.

Dodejme, že restriktivní přístup k potratům není s největší pravděpodobností ani přáním většiny americké populace. Dokonce i v Texasu některé průzkumy veřejného

mínění ukazují, že spíše než k úplnému zákazu se lidé kloní k jakési střední cestě regulace potratů po 15. týdnu těhotenství. Tato možnost úpravy se objevila i v úvahách předsedy Nejvyššího soudu Johna Robertse, který dost možná nechce být spojován s takto kontroverzním rozhodnutím. Nejvyšší soud je konzervativní instituce, a měl by tak respektovat zásadu *stare decisis* (setrvat na rozhodnutém). Je tedy možné, že se do doby, než bude konečné rozhodnutí vydáno, stanovisko soudu zmírní a zaměří se na časový předěl v těhotenství. I tak by ale šlo o zásadní obrat od současného právního stavu.

Zatímco v řadě latinskoamerických i konzervativních evropských států se po dlouhých

letech bojů potratová legislativa postupně liberalizuje, v mnoha státech USA (nebo například v Polsku) naopak utahují šrouby. Je to dramatický kontrast, ze kterého můžeme leccos vyčíst – a to i pro českou politiku. Bez ohledu na to, jak sekularizovaný se náš stát a naše společnost mohou zdát, konzervativní backlash už se hlasitě projevuje i u nás a u naší politické reprezentace. Pokud se americké právní prostředí může na dlouhé roky změnit v rozporu s preferencemi obyvatelstva, není něco podobného vyloučeno ani jinde. Měli bychom si proto uvědomit, že v oblasti lidských práv a feminismu není nikdy dobojováno.

Autorka je právnička a odborařka.



Únik stanoviska soudce Samuela Alita vyvolal masové protesty. Foto Robin Marty

par avion

ZE ŠPANĚLSKOJAZYČNÉHO TISKU VYBRAL
MICHAL ŠPÍNA

ZETA
LIBRE COMO EL VIENTO

Proč v Mexiku za poslední léta zaznamenali tolik lidí zmizelých beze stopy? „Možná proto, že my je hledáme, a ti před námi ne.“ S takovým vysvětlením přišel mexický prezident Andrés Manuel López Obrador na ranní tiskové konferenci z 18. května. Reagoval tak na vyjádření generálního tajemníka Organizace spojených národů Antónia Guterrese, který předchozího dne vyjádřil „hluboký smutek“ nad skutečností, že mexická Národní komise pro pátrání po osobách registruje už více než sto tisíc zmizelých a nenalezených mužů a žen. Guterres byl sice ve svém vyjádření zdrženlivý, ale nedávna zpráva příslušné komise OSN viní ze situace jak organizovaný zločin, tak státní složky. Problému se 18. května v obsáhlém webovém materiálu věnoval investigativní týdeník Zeta, sídlící v Tijuane. Obzvláště alarmující je, že záznamy o zmizelých sice sahají až do roku 1964, ale drtivá většina případů spadá do období po roce 2006, kdy pravicový

prezident Felipe Calderón pár dní po nástupu do úřadu vyhlásil válku drogovým kartelům. López Obrador, který v roce 2018 zvítězil s levicovými sliby, ji sice brzy nato oficiálně prohlásil za ukončenou, ale vzhledem k přetrvávající míře násilí v zemi se má všeobecně za to, že drogová válka stále probíhá. Za vlády Lópeze Obradora každý rok zmizelo přibližně osm tisíc osob, v loňském roce jich bylo rekordních 9732. Jak uvádí Zeta, přibližně tři čtvrtiny zmizelých jsou muži, nejčastěji v mladém věku, přičemž nejvyšší čísla vykazují státy México (okolí hlavního města), Tamaulipas a Jalisco. „Aby zmizení přestalo být v Mexiku příkladem dokonalého zločinu, musí se stát těžištěm státní politiky prevence,“ cituje Zeta zprávu komise OSN. K tomu má ale mexická politika stále daleko.

EL PAÍS

Zatímco Mexiko už řadu let trpí vysokou mírou násilí, Chile po konci pinochetismu patří k nejbezpečnějším zemím Latinské Ameriky. Tato pověst ale dostává vážné trhliny – v posledních měsících stoupá počet násilných činů i mezi jižními Andami a Pacifikem. Kritická je situace především v regionu La Araucanía, kde žije několik set tisíc domorodých Mapučů, z nichž mnozí se dožadují autonomie a půdy svých předků. Levicový prezident Gabriel Boric, který byl inaugurován letos v březnu, sice prosazuje vizi mnohonárodního státu a dlouho mluvil

o demilitarizaci Araucanie, ale jak píše španělský deník El País z 18. května, „nejspíš změnil plány“ – v oblasti totiž vyhlásil výjimečný stav a místní silnice bude stejně jako za jeho pravicového předchůdce Sebastián Piñery kontrolovat armáda. Tímto krokem vyšel Boric vstříc sdružením řidičů kamionů či dřevařů, kteří čelí množícím se útokům; na druhou stranu ale popudil část své vlastní koalice, především Komunistickou stranu Chile. Rozčarování zaznívá také ze strany jeho mapučských příznivců: „My tu bojujeme za politické řešení, a teď budeme mít nový výjimečný stav,“ cituje deník mapučského právníka Salvadora Millalea, který patřil v prvních týdnech vlády mezi Boricovy poradce, než z funkce odstoupil pro neshody s ministryní vnitra. „Musíme věci vidět a dělat jinak. Mnohonárodnostní stát je potřeba budovat s větším přesvědčením.“ Popularita šestatřicetiletého prezidenta Borice, spojovaného s nadějí na změnu politického kursu po chilském „sociálním výbuchu“ z roku 2019, mezitím prudce klesla, a pokud by se chystané referendum o nové ústavě konalo v těchto dnech, k jejímu schválení by nedošlo. Rozpory chilské politiky tak dohnaly progresivního prezidenta velmi rychle.

EL FINANCIERO

Latinská Amerika naštěstí neláme rekordy jen v násilí. Portorický zpěvák, rapper, producent a wrestler Bad Bunny se už

v letech 2020 a 2021 stal nejposlouchanějším hudebníkem na streamovací službě Spotify. Zároveň se tak na této příčce vůbec poprvé umístil interpret, který zpívá v jiném jazyce než v angličtině. Jak píše mexický deník El Financiero ze 14. května, rok 2022 zahájil portorický hudebník titulem nejposlouchanějšího umělce na všech platformách, jejichž data sleduje žebříček Global Digital Artist Ranking – patří sem Apple Music, Spotify, iTunes, YouTube, Shazam a Deezer, kde Bad Bunny vede před jmény jako Jack Harlow, Ed Sheeran, Future nebo Harry Styles. S novým albem Un verano sin ti (Léto bez tebe), které vyšlo 6. května, přicházejí další globální úspěchy: jen za den vydání alba dosáhl Bad Bunny na službě Spotify 183 milionů poslechnů, což je opět absolutní rekord (do té doby náležel kanadsko-americkému rapperu Drakeovi). Po hudební stránce ovšem nové album s třinácti skladbami žádný průlom nepřináší – i tentokrát jde o „zvuk inspirovaný karibskými rytmy, od reggaetonu a dembow po mambo a merengue, patrný je nicméně i vliv cumbie, reggae nebo afrobeatu“. Podstatná část tracků ale tentokrát vznikla ve spolupráci nejen s dalšími portorickými rappery, jako je Jhay Cortez nebo Rauw Alejandro, ale například i s kolumbijskou kapelou Bomba Estéreo. O úspěchu nového alba už je rozhodnuto – otázkou zůstává snad jen to, zda osmadvacetiletý Benito Antonio Martínez Ocasio alias Bad Bunny může ve své globální digitální slávě dojít ještě dál.

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



Kancelář ●
Kreativní Evropa

www.kreativnievropa.cz

Lenka Lagronová

NdB

Národní divadlo Brno

Režie: Radovan Lipus

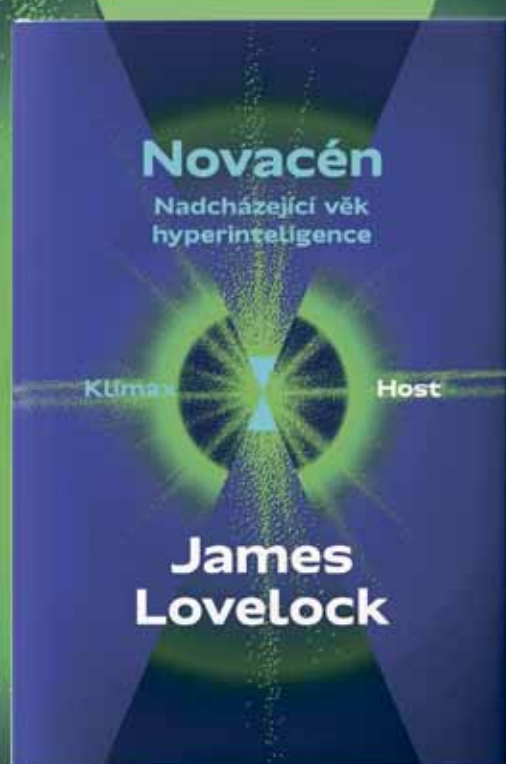
čínohra

Světová premiéra: 3. června 2022 v divadle Reduta

Chtání Vídně



Technologická vize budoucnosti od autora teorie Gaia



Edice
Klimax

Nejvlivnější planetární faktor je dnes
lidská činnost. Tato éra ale končí.

HOST

Proč náš mozek ignoruje klimatickou změnu?



hostbrno.cz

Zachránit planetu? Nejdřív je potřeba
prozkoumat klima naší mysli.

Plod své doby

Život a doba Vladimira Iljiče Uljanova

Leninova biografie od Victora Sebestyena má spíše žurnalistický charakter, přesto v mnoha ohledech ob stojí ve srovnání s pracemi některých známých historiků. Vytknout jí lze především to, že se nepokouší reflektovat, natož interpretovat teoretické spisy ruského revolucionáře.

MATĚJ METELEC

Tvrzení, že Lenin „žije“, ba dokonce že je „živější než živí“, patřilo k oblíbeným tropům kultu bolševického vůdce v Sovětském svazu. Nabalzamovaná mrtvola, která dodnes láká turisty na Rudé náměstí, se bezprostředně po Leninově smrti stala – navzdory protestům jeho manželky Naděždy Krupské – nejen symbolem tohoto věčného života, ale také směru, kterým se bude sovětský režim dále ubírat. Vystavení Leninových ostatků v bizarním mauzoleu se pochopitelně zcela míjelo s materialistickým světonázorem, který Vladimir Iljič Uljanov za života zastával, a obhajoba této atrakce působila vždy groteskně – obzvláště pak z úst západoevropských komunistů. Britský komunistický historik Christopher Hill se však zcela nemýlil, když mumii hájil poukazováním na srozumitelnost tohoto symbolu pro masy nevzdělaných ruských venkovanů. V jistém ohledu tak Leninův život byl stejně ruský jako kult svatých ostatků, jež nepodléhá jí zkáze – navzdory manichejské interpretaci (jejímž nejvýraznějším současným představitel je ruský historik Andrej Zubov), že bolševici byli po moci lačnicím zločineckým gangem, který svedl pravoslavné Rusko na cestu dáblů. A právě jako „plod své doby a místa: násilnického, tyranského a prohnílého Ruska“ líčí Lenina biografie Victora Sebestyena *Lenin. Osobnost, ideologie, teror* (Lenin: An Intimate Portrait, 2017).

Intimní portrét

Tato perspektiva není nikterak nová, ostatně už Leninův o čtyři roky mladší současník filosof Nikolaj Berďajev v knize *Prameny a smysl ruského komunismu* (1937, česky 2012) prohlášoval, že pro jeho pochopení je třeba vycházet z ruských dějin a znalost marxismu nám není příliš platná. V českém prostředí však paradoxně stále převládá interpretace samotných bolševiků, že výhradně oni byli legitimními pokračovateli socialistického hnutí. Patrně z toho důvodu český vydavatel změnil podtitul Sebestyenovy knihy *An Intimate Portrait* na údernější *Osobnost, ideologie, teror*. Asi není třeba dodávat, že původní varianta byla přiléhavější.

Sebestyen nepovažuje za nutné vykreslovat Lenina jako lidské monstrum. Lenin navzdory pomluvám nebyl „sadista, neliboval si v ubližování“, v osobních vztazích byl „vládný a laskavý a počínal si tak, jak byl vychován: jako lepší člověk z horní střední vrstvy“. Sebestyen vyvrací i legendy o Leninově požívačnosti, prostopášnosti, ziskuchtivosti či syfilidě, která jej údajně nakonec zabila. V tom se výrazně liší od Roberta Service, jehož vlivná biografie *Lenin* (2000, česky 2002) předznamenává Leninovu kariéru diktátora už v době, kdy byl jako malý chlapec ošklivý na své sestry. Sebestyen oproti tomu dokládá, že Lenin byl monstrem politickým – v době, kdy byl u moci, se „nikdy nestalo, že by projevil poraženému protivníkovi velkorysost, a nikdy nevykonal jediný humanitární čin, pokud nebyl politicky výhodný“. Sklony k asketismu a jednorozměrnosti, charakteristické pro generaci ruských revolucionářů, kteří svůj ideál viděli v postavě Rachmetova z Černyševského románu *Co dělat?* (1863, česky 1884), se u Lenina postupem času transformovaly ve fanatismus konečného cíle. V ten Lenin nepochybně věřil, byl však fanatikem revoluce, nikoli moci pro moc samu. Sebestyen tuto skutečnost nepopírá a rovněž chápe, že vítězství bolševiků v občanské válce nebylo, jak tvrdí třeba americký historik Richard Pipes, výsledkem intrik hrstky intelektuálů, ale skutečnosti, že pro velkou část ruského lidu byli bělogvardějci ještě méně přitažlivou alternativou než rudí.

Obšírněji, než bývá zvykem, se autor věnuje Leninovým ženám – tedy manželce Naděždě Krupské a milence Inesse Armandové. U první z nich odmítá běžnou představu, že byla

revolucionářovou sekretářkou a hospodyní, a vyzvedá její organizační schopnosti. Vztah k Armandové zase popírá mýtus, že Lenin byl citově chladný fanatik, který neměl jinou vášeň než revoluci. Obě oddané bolševičky Sebestyen líčí věrohodně a přesvědčivě. Horší je to s Leninovými spolustraníky, kteří jsou popsáni buď jako Leninovi (většinou naprosto neschopní) protivníci, nebo jako úlisní patolízalové. Z tohoto schématu se vymyká jen několik málo postav (Trockij, Stalin), většinou s ohledem na to, jakou roli sehráli po Leninově smrti.

Teorie a praxe

Také bolševická strana by si zasloužila pojednat důkladněji – už proto, že byla Leninovým největším úspěchem. Například z hlediska Leninových plánů na její roli po revoluci. Snahy zamezit soustředování moci do několika málo orgánů (politbyro, orgbyro), které Lenin projevoval ke konci života, přišly vničit, otázkou ovšem je, zda by byly na pořadu dne, kdyby byl v plné síle. Nikdy se nicméně nestal generálním tajemníkem, naopak zastával roli hlavy Sovnarkomu, tedy sovětské vlády, kterou podle všeho považoval za důležitější. Nejednoznačnost vztahu strany a vlády trvala – jako Leninův odkaz – až do konce dvacátých let.

Absence takto zaměřené analýzy jde patrně na vrub tomu, že Sebestyenova kniha je prací

praxi. Ostatně celá bolševická revoluce byla jednou velkou revizí. Přesto spory mezi různými proudy ruských revolucionářů i bolševiky samotnými nebyly vždy motivovány čistě mocensky a do Stalinova definitivního vítězství v boji o nástupnictví na konci dvacátých let nepodléhala „stranická linie“ svrchovanému rozhodnutí jednotlivce. Lenin měl bezpochyby despotické sklony, jeho strana ale přece jen byla jiná než ta Stalinova.

Cena komunismu

Pokud Sebestyen ve své knize někde vyloženě škobrtá, je to v úvodu, v němž se pokouší vyložit, proč má dnes vůbec smysl psát o Leninovi. Konstatování, že „miliony prostých občanů a několik nebezpečných populistických předáků zleva i zprava“ (zleva jich ovšem moc není) pochybují o tom, zda se „liberální demokracii podařilo vytvořit spravedlivou společnost a trvalou svobodu a prosperitu a zda se dokáže vyrovnat se stále extrémnějšími nerovnostmi a křivdami“, je ještě popisem stavu věcí. Ovšem tvrzení, že „termíny ‚globální elita‘ a ‚horní jedno procento‘ se dnes používají výrazně leninským způsobem“, je dosti odvážné, už vzhledem k tomu, že jak alterglobalizační hnutí, tak hnutí Occupy, s nimiž jsou zmíněné termíny spojeny, vycházejí z anarchistických inspirací, nikoli z leninských. (Blouznění autora



Vystavení Leninových ostatků se pochopitelně zcela míjelo s materialistickým světonázorem. Foto Larry Koester

novinářskou, byť v tom nejlepším slova smyslu. Její přednost nespočívá ve vlastním archivním bádání, ani v politologické analýze, ale v tom, že je čtivá, poutavá a dovolí si události interpretovat jednoznačněji a přímočařejším jazykem. Například když Sebestyen hodnotí Leninova potenciálního rivala ve vedení bolševiků Alexandra Bogdanova, prohlásí: „Na poli taktiky to byl přinejmenším stejný zoufalec jako Martov, a i když osvědčoval zvláštní nadání, zůstal diletantem a nemohl nikdy stanout v čele hnutí.“

K úplnosti Leninova „intimního portréту“ však chybí pokus o výklad a interpretaci jeho textů. Sebestyena „dílo“ zajímá jen to té míry, do jaké souvisí se „životem“, a veškeré teoretické „úspěchy“ či „selhání“ reflektuje jen ve vztahu k praxi. Jeho přístup je tak vlastně výsostně „leninistický“ – předpokládá, že teorie a praxe jedno jsou. Více se tak dozvíme o útočném a žlučovitém stylu, s nímž Lenin vedl své polemiky, a důvodech, proč se do těchto půtek pouštěl, než o jejich obsahu. Je pravda, že Lenin byl pragmatik, a nikoli doktrinář, a nikdy neváhal revidovat marxistickou ortodoxii, když to bylo užitečné pro politickou

českého doslovu Igora Lukeše o „leninistech“, kteří v dnešní střední Evropě mluví „stejně nenávisným tónem o migrantech, muslimech, homosexuálech, zelených aktivistech, pražské kavárně, lepšoliděch“, je jen smutným důkazem odstržení dřevního českého antikomunismu od reality.)

Podobně násilné historické analogie ovšem nejsou právě užitečné; nakonec sám Sebestyen si je vědom, že Lenina formovala hlavně souhra řady faktorů, které byly pro Rusko 19. století charakteristické, samoděržavím počínaje, a že „revoluční stát, který Lenin vytvořil, byl daleko víc zrcadlovým obrazem romanovského samoděržaví než socialistic-kou utopií, jak o ní snil“. Klíčový problém sovětského pokusu ostatně už v roce 1919 přesně popsal Bertrand Russell: „Cena, kterou musí lidstvo zaplatit za to, aby komunismu dosáhla bolševickými metodami, je příliš strašlivá, a myslím, že ani po zaplacení této ceny by výsledkem nebylo to, po čem bolševici dle vlastních prohlášení touží.“

Victor Sebestyen: Lenin. Osobnost, ideologie, teror. Přeložil Martin Pokorný. Maraton, Praha 2021, 445 stran.



Svět knihy Praha '22

Žijeme pro knihy
a je to sladké poslání
ve světě upadajícím
a zmiřaném nepořádkem.
(Umberto Eco, Jméno růže)

9.-12. 6. 2022
Výstaviště Praha

27. mezinárodní knižní
veletrh a literární festival

čestný host: Itálie

svetknihy.cz



Milan Kozelka: Na cestě
Dům pánů z Kunštátu
11. 5. – 19. 6. 2022



ON THE ROAD
House of the Lords of Kunštát
www.dum-umeni.cz

Dům umění města Brna
House of Arts Brno



Odvrácená strana Kanady

Knižní reportáž 27 smrtí Tobyho Obeda

Systematická snaha vymýtit původní kulturu se v Kanadě projevovala mimo jiné brutální převýchovou dětí z řad původních obyvatel. Polská reportérka Joanna Gierak-Onoszko (viz rozhovor na straně 20) s některými bývalými chovanci internátních škol mluvila a reflektuje i příběhy těch, kteří se na chodu těchto institucí podíleli.

FRANTIŠKA SCHORMOVÁ



Ceremoniální maska Prvních národů. Foto Adam Jones

Kniha *27 smrtí Tobyho Obeda* (27 šmierci Toby'ego Obeda, 2019) polské novinářky Joanny Gierak-Onoszko se skládá z šestnácti příběhů. Hrdinou prvního je Toby Obed. Jak autorka píše, Obed o sobě neříká, že je „absolventem školy Yale, kterou v North West River provozovala charitativní organizace Grenfell“. Říká: „Jsem ten, kdo přežil. Zůstal jsem naživu.“ Tony Obed prošel jednou z kanadských rezidenčních škol vytvořených za účelem převýchovy původních obyvatel, které fungovaly od 19. století do roku 1997. Posláno do nich bylo přes sto padesát tisíc dětí. Kromě nuceného užívání angličtiny, nových zvyků a nevyhovujících hygienických podmínek, které vedly k šíření nemocí, se mnozí chovanci setkali s násilím a sexuálním zneužíváním. Šest tisíc dětí v těchto školách zemřelo. I proto o sobě Obed a další říkají, že jsou „přeživší“. Jenže, jak dodává Gierak-Onoszko, „když přežiješ, je to jen a jen tvůj problém“.

Papeže mrazí

Jiná přeživší, ústřední postava posledního příběhu Evelyn Korkmazová, byla žačkou Katolické internátní školy ve Fort Albany. Katolická církev ostatně provozovala většinu těchto škol. Autorka s ní dělala rozhovor v roce 2018: Korkmazová mluví o plánu navštívit Vatikán se dvěma zprávami pro papeže Františka: „Zaprvé, že má povinnost přijet do Kanady a omluvit se za to, co nám církev prováděla v internátních školách, co nám prováděla systémově a otevřeně. A zadruhé, že už je nejvyšší čas, aby katolická církev přestala tolerovat jak ty kněze, kteří ubližují dětem, tak ty, kteří později chrání viníky.“ Omluva v době publikování knihy nepřišla: papež František pouze vyjádřil nad jednáním katolické církve lítost, což komunity původních obyvatel Kanady pochopily jako odmítnutí převzít za věc zodpovědnost. Situace se ale změnila letos v dubnu, kdy papež František prohlásil, že cítí nejen lítost, ale i stud a omlouvá se. Jedná se o výsledek dlouholetých snah zástupců komunit Inuitů, Métisů a Prvních národů, podle nichž jde ale jen o první krok. Někteří papežovu omluvu dokonce

označili za prázdné gesto. Skutečná omluva by podle nich měla proběhnout na kanadské půdě (papež se do Kanady chystá v létě) a měla by být provázena navrácením posvátných artefaktů, které katolická církev zabavila, a finančním odškodněním přeživších. Mezi další požadavky patří odtajnění a zpřístupnění relevantních dokumentů, jež má katolická církev k dispozici, a také důslednější vyšetřování případů zneužívání v církvi. Jen tak bude možné, aby se situace už nikdy neopakovala.

Papež František ve svém projevu k zástupcům komunit původních obyvatel tematizoval mezigenerační trauma a omluvil se i za nedostatek respektu vůči „vaší identitě, vaší kultuře a spirituálním hodnotám“. Zároveň prohlásil, že ho mrazí při myšlence na „soustředěnou snahu vštípit vám pocit méněcennosti a oloupit lidi o jejich kulturní identitu“. Tato snaha přitom nebyla nějakým vedlejším produktem katolického vzdělávání, ale cílenou církevní politikou. Vycházela z papežské buly z roku 1493, která upravovala právní vztah k novým teritoriím a stala se základem přístupu k domorodým obyvatelům (katolickou církví nebyla nikdy oficiálně odvolána). Pokřesťanství a asimilovat ale nechtěla původní obyvatelé Kanady jen katolická církev, ale i kanadská vláda, která také část škol sama provozovala.

Nelichotivé zrcadlo

Mezi nejsilnější stránky knihy Joanny Gierak-Onoszko patří právě snaha postihnout systémovou povahu pokusu zničit původní kultury. To se autorce daří poukazováním na společné rysy i rozdíly mezi jednotlivými osobními příběhy. Zároveň tyto příběhy doplňuje informacemi o úředních postupech, které určovaly jak školský systém, tak cestu k prokázání viny a pokusy o nápravu pod vedením Komise pro pravdu a smíření, která byla zřízena v roce 2008. Sledujeme ale i osudy spoluviníků, z nichž mnozí byli osvobozeni, zmizeli či vůbec nebyli obviněni. Někdy se obě skupiny mrazivým způsobem protínají. Jedna z nejkrutějších vychovatelek v historii kanadských rezidenčních škol Anna Wesleyová byla sama

Krjúka. „Byla to jejich sousedka, žena patřící k Prvním národům v okolí Attawapiskatu. Roky byla zavřená v katolické internátní škole, přežila ji, ale školu samotnou ve skutečnosti nikdy neopustila. Zůstala v ní, aby vychovávala děti stejným způsobem, jakým byla vychovávána ona sama.“

Kniha tedy nepředstavuje Kanadu jako utopický domov rozmanitých kultur, ale jako zemi, která dlouhodobě nezvládá naplnit potřeby svých původních obyvatel a ovšem také obyvatelek: Gierak-Onoszko věnuje zvláštní pozornost i genderové dynamice a ukazuje, že si Kanada navzdory své pověsti ochránkyně ženských práv stále nárokuje právo rozhodovat o osobních životech svých obyvatelek. Píše o nucených sterilizacích původních Kanadanek, roli násilí v jejich každodenních životech a také o zastaralé legislativě, kvůli níž indiánská žena sňatkem s bělochem ztrácí jakékoli výhody spojené se statusem původního obyvatele. Výsledkem je „sociální vyloučení, izolace a stále častěji bída“. Tato tvář Kanady není na první pohled viditelná, stejně jako nejsou viditelní její původní obyvatelé. Jak autorka poznamená se svým charakteristickým suchým humorem, na Yonge Street v Torontu, které BBC v roce 2016 prohlásila za „nejmezinárodnější“ město světa, narazí „průměrný Torontan s větší pravděpodobností na turistu ze Sopot než na někoho z Prvních národů“.

Gierak-Onoszko zároveň reflektuje výhody i omezení, které měla jako polská reportérka v Kanadě. Kvůli absenci terapeutického vzdělání si prý netroufla položit všechny otázky či nechat přeživší opakovat již zaznamenaná svědectví. Vzhledem k množství a povaze informací přesto muselo být psaní reportáže psychicky náročné. Kniha však nikdy nesklouzne ke kupení syrových popisů bití, zneužívání a ponižování, ale vždy tyto informace vztahuje k tomu, co se s přeživšími dělo dál a jak takové zacházení působilo na jejich komunity. To reflektuje i změna názvu: v poděkování se dozvíme, že se kniha měla původně jmenovat *Neutěšení*, ale autorka si po konzultaci s polským kanadistou Tomaszem Sorokovem uvědomila, že by takový název byl „příliš zraňující a paternalistický“.

Pomalé změny

27 smrtí Tobyho Obeda není první knihou na téma rezidenčních škol, která vyšla v českém prostředí. Fikční zpracování skutečného příběhu žáka takové školy si čeští čtenáři mohli přečíst i v knize *Wenjack* (2016, česky 2019) kanadského spisovatele Josepha Boydena. Zároveň se o kanadských internátech začalo psát zejména poté, co byly ve městě Kamloops loni nalezeny ostatky více než dvou set dětí. Následovaly další hrůzné nálezy. Takové informace budou pravděpodobně přibývat: kromě škol se totiž podobný systém týkal třeba i nemocnic, o nichž ještě zdaleka vše nebylo řečeno. Pokračovat ale bude i cesta za spravedlností. Soudy se vracejí k pachatelům, kteří dosud unikali: například na oběta Johannease Rivoira, žijícího v důchodu ve Francii, byl v roce 2022 vydán v Kanadě zatykač pro sexuální zneužívání jeho svěřenců ve škole. Další změny se týkají kanadské politiky, výrazů používaných k popisu původních obyvatel nebo třeba pojetí čítanek pro děti. Jsou to změny pomalé a nic nezmění na mrtvých dětech, zničených komunitách a zapomenutých jazycích. Přesto má zpětná reflexe spáchaných zločinů pro přeživší svou hodnotu. Osvěta je stále zapotřebí – třeba i v podobě recenzované publikace.

Autorka je amerikanistka.

Joanna Gierak-Onoszko: 27 smrtí Tonyho Obeda.

Přeložil Tadeáš Dohňanský. Absynt, Žilina 2021, 336 stran.

První z posledních

Kulturní genocida Denéů v komiksu Joea Sacca

Maltsko-americký novinář a kreslíř Joe Sacco patří k nejvýraznějším představitelům komiksového žurnalistu. Proslavily jej komiksové reportáže o konfliktech v Palestině a na Balkáně, psal také o první světové válce. Jeho nejnovější kniha Zaplatit zemi sleduje osudy kanadských původních obyvatel.

LUKÁŠ RYCHETSKÝ

„Kdo dneska bude kupovat knihy o indiánech? Tady v New Yorku už nikoho nezajímají. Indiáni-pindiáni.“ Tak reagoval jeden newyorský novinář na konci osmdesátých let na informaci, že myslitel a aktivista Jerry Mander deset let pracoval na díle *V nepřítomnosti posvátného* (1991, česky 2003), jehož obsah vystihuje podtitul *Selhání moderních technologií a zápas indiánských národů o přežití*. Když potom veskrze radikální kniha, která je prostá jakékoliv romantizace původních národů, vyšla, teoretik médií Gene Youngblood si neodpustil jedovatou poznámku: „Probůh, indiáni – ta obehnaná písnička z šedesátých let.“

Lidé z ledové pusty

Známý komiksový reportér Joe Sacco se rozhodl svou grafickou reportáž *Zaplatit zemi* (Paying the Land, 2020) věnovat Prvnímu národu – přesněji řečeno současným příslušníkům kmene Dené, kteří už dvacet tisíc let žijí v Severozápadních teritoriích, jež kanadské státní instituce ještě nedávno označovaly za „neobydlenou ledovou pustinu“. Sacco tam podnikl dvě cesty a původně plánovaná šestidílná časopisecká reportáž nakonec dostala podobu knihy. Síla Saccových reportáží spočívá v tom, že k historickým i současným traumatům přiřazuje konkrétní tváře a příběhy způsobem, který si v ničem nezadá s klasickými reportážemi. Dává tak hlas těm, kteří by jej jinak nedostali, ale nevyhýbá se ani velkým dějinám a vysoké politice a kromě práce v terénu má za sebou také poctivé rešerše. Dokáže pozorovatelskou novinářinu míchat s literární reportáží, což dobře ladí s jeho detailním a realistickým výtvarným stylem, který se především v zobrazování lidského obličejě nebojí jít až k hranici karikatury, díky čemuž je často výmluvnější než slova.

V knize *Zaplatit zemi* sledujeme mozaiku odlišných, často i protichůdných osudů mužů a žen kmene Dené, aby se následně ukázalo, že zdánlivě roztržitý obraz tvoří koherentní celek. Na boj o přežití v nehostinných podmínkách v Saccově podání navazuje zápas o přežití kultury, která byla často násilně vykořeněna a jen těžko si hledá místo v moderním světě. Příběh to není nikterak nový. Začíná podpisem podvodných smluv

ve dvacátých letech 20. století, v nichž několik málo zástupců kmene Dené a Inuitů v podstatě odevzdalo obrovské území za pět dolarů ročně na hlavu kanadským úřadům, pokračuje vpádem korporací a těžbařských společností na jejich území, opuštěním polonómádkého životního stylu a samozřejmě systematickým, státem řízeným vymazáváním původní kultury, jazykem počínaje a sterilizací konče.

Připomeňme, že Kanada se Denéům a Inuitům omluvila až v roce 2008, přičemž v roce 2015 tamní justice konstatovala, že postup kanadské vlády vůči Prvním národům byl „kulturní genocidou“. Jedním z jejich nejviditelnějších a také nejtraumatičtějších projevů bylo bezpochyby zřízení internátních škol pro děti původních obyvatel, které byly nezřídka doslova odchyťvány, aby pak v převážně církevních školách byla – často nelid-

ve své knize jednu kapitolu věnoval kmeni Dené, konkrétně popisu událostí, k nimž došlo poté, co byly na střechy srubů nainstalovány satelitní přijímače. Líčí, jak televize změnila jejich hodnoty a vzdělala mladší generaci tradičním dovednostem i vědomostem, a tím pádem i schopnosti přežít v divočině. „Lidé sedí ve srubech podél zamrzlých jezer a všichni sledují skupinu lidí v Dallasu, jak stojí u bazénu, popíjejí martini a plánují, jak snížit nebo okrást jeden druhého a jak dostat do postele manželky svých přátel,“ sdělila Manderovi v roce 1984 při jeho návštěvě Severozápadních teritorií Cindy Gilday.

Přehlízet nelze ani rozpory uvnitř kmene, včetně rozdílných názorů na spolupráci s ropnými koncerny a drancování přírody frakováním. Ukazuje se, že trauma přežívá i několik generací a znemožňuje nový začátek. Jako

by obecná dekolonizace nedřív vyžadovala dekolonizaci osobní, která není o nic méně náročná – abychom parafrázovali jednu z postav komiksu. Dozvíme se, že 90 procent svědků a obětí, kteří vypovídali před Komisí pro pravdu a usmíření po návratu z převýchovného zařízení, uvízlo kde- si v mezisvětí. Nikam nepatřili, vlastními lidmi byli odmítáni a končili závislí na alkoholu nebo drogách. Sacco nezamlčuje ani to, že sexuální násilí, které mladí Denéové zažívali v internátech, někdy sami následně páchali na mladších studentech a později i ve svých rodinách. Ukazuje tak temný kolotoč patologie, které se lehce mohou stát náhradní identitou. „Každý si s sebou táhne tyhle pytle sraček,“ konstatuje Jim Antoine o národu, který dokázal po tisíciletí existovat v místech všeobecně považovaných za nevhodná k životu, nyní však stěží přežívá a stále hledá místo, z něhož by bylo možné navázat na minulost, a přitom se úplně neodstříhnout od přítomnosti. Sacco moc dobře ví, že referuje o asymetrickém a často i skrytém konfliktu. I když se ale zajímá především o životy těch, kteří tahají za kratší konec, nikdy to nevede k retušování skutečnosti nebo idealizaci postav, jimž propůjčil svůj hlas. I proto jeho

fascinující reportáže – *Zaplatit zemi* nevýmá- je – představují emocionálně náročné čtení.

Ačkoli Sacco vždy stojí na straně utlačovaných, na něž zaměřuje svou pozornost a jimž především naslouchá, stává se jen zcela výjimečně, že by vypadl z role sebeironizujícího pozorovatele. V samotném závěru si nicméně po návštěvě bývalého dolu, v němž se separovalo zlato, přičemž jako vedlejší produkt vzniklo 237 tisíc tun práškového arseniku, neodpustí krátký, ale výstižný soud o civilizaci, jejíž je součástí: „Jaký mají světový názor lidé, kteří ani neutrousí díky či modlitbu, kteří si ze země vezmou, co chtějí, a splatí to arsenikem?“ A přesně takové reportéry současný svět zoufale potřebuje, stejně jako potřebuje „psaní o indiánech“.

Joe Sacco: *Zaplatit zemi*. Přeložil Viktor Janiš. BB art, Praha 2022, 272 stran.



Děti původních obyvatel byly nezřídka doslova odchyťvány. Z knihy *Zaplatit zemi*

ským způsobem – potlačována jejich kulturní identita. Tyto ústavy v Kanadě fungovaly nepřetržitě sto padesát let a podepsaly se na několika generacích původních národů. „Takovéto emocionální, duchovní a duševní násilí pak už s vámi zůstane napořád,“ konstatuje v knize Paul Andrew, jeden z vůdců národa Dené.

Osobní dekolonizace

Sacco nikdy nepatřil mezi autory, kteří ve jménu vyššího cíle odvracejí zrak, když se zdá, že se jejich hrdinové nechovají tak, jak se od nich očekává. Nedělal to v případě Palestinců a nedělá to ani u Dené, takže vidíme jejich život se vším, co k němu patří: alkoholem, drogami, domácím násilím. Nezapomíná ovšem, že tyto realie k nim přišly zvenčí, často ruku v ruce s moderními technologiemi. Také v úvodu zmiňovaný Jerry Mander

ULTIMÁTUM

Rašeliniště jako spojenci

MARTA MARTINOVÁ

Indie a Pákistán v květnu zaznamenaly teploty vyšší než padesát stupňů Celsia, a než přijde monzunové období, teplotní rekordy budou s největší pravděpodobností ještě překonány. Obří coloradská Hooverova přehrada je v důsledku několikaletého sucha bez vody. Sibiř opět hoří, hasičům však letos ruská armáda nejspíš nepomůže... Zpráv, které lidem dávají aspoň nějakou naději v boji s klimatickou krizí, není mnoho, ale existují.

V polovině března časopis *Scientific Reports*, spadající pod věhlasný žurnál *Nature*, publikoval studii, která si díky jejímu mírnému optimismu všimla i česká média. Finská vědkyně Minna Väliranta z helsinské univerzity totiž na Špicberkách zjistila, že na místech dříve trvale pokrytých ledem vznikají zárodky rašelinišť. Pokud by se závěry jejího výzkumného týmu potvrdily, znamenalo by to, že planeta získala mocného spojence v obraň proti změně klimatu. Rašeliniště jsou totiž jedním z nejlepších vynálezů přírody jak pro ukládání uhlíku (který tvoří až polovinu hmoty rašeliny), tak pro zadržování vody. Oteplování klimatu by tak paradoxně mohlo vést ke zvýšení sekvestrace uhlíku na severním pólu planety, přičemž tyto nové, potenciálně obří plochy rašelinišť ve stávajících klimatických modelech pochopitelně nejsou zahrnuty.

Každá dobrá zpráva ovšem mívá své „ale“. Naším nejcennějším rašeliništěm, která se vyskytují na vrcholech českých hor (například Úpské nebo Pančavské rašeliniště v Krkonoších, šumavské slatě nebo rašeliniště krušnohorská), totiž naopak s postupem klimatické změny hrozí zánik v důsledku nerovnoměrných a nepravidelných srážek. Minimálně sezónnímu vysychání těchto unikátních biotopů zcela nezabrání ani prospěšné – a nutné – revitalizace, při nichž se přerušují drenáže, jimiž byly tyto plochy v minulosti odvodňovány za účelem pěstování smrku ztepilého. Oteplení klimatu totiž zásadně zvyšuje odpar vody. A něco podobného popisuje i tým Minny Väliranty – ovšem s tím rozdílem, že za polárním kruhem je příčinou schnutí spíš tání permafrostu, které negativně ovlivňuje schopnost nepromrzlé půdy zadržovat vodu.

Proč je to takový problém? Vysychání povrchu organické hmoty pozorované na Špicberkách by i přes zvyšující se množství srážek namísto ukládání uhlíku mohlo vést k uvolňování oxidu uhličitého do atmosféry. O procesu, který nastává, dojde-li rašeliništi voda, informoval na základě výzkumu rašelinišť po celé Evropě časopis *Nature Geoscience* už v roce 2019. Zadržovat však mokřadům a rašeliništím, že vypouštějí do atmosféry oxid uhličitý, protože vlivem lidské činnosti umírají, nedává smysl. Lesy i rašeliniště jsou naši spojenci, bez zásadních kroků, k nimž patří především snižování spotřeby bohatého Severu a opuštění energetiky založené na fosilních palivech, si ale s klimatickou krizí neporadí. Zkrátka, doufat, že průšvih, který jsme způsobili, vyřeší příroda bez našeho přičinění, by bylo jako spoléhat se, že se vysklené okno samo zasklí. Naše aktuální klukovina má bohužel nedozírné následky.



David Drábek
Ochechule
Akropolis 2021, 176 s.

Otázka „co bude po smrti“ zaměstnává člověka odnepaměti. Debutová próza dramatika a divadelního režiséra Davida Drábka zavádí čtenáře do posmrtného barda, v němž vypravěč popisuje putování blíže neurčenou postmortálií. Hlavní hrdina, dramatik Drábek, se utopí v mělkém zahradním jezírku a procitne v poušti společně s obří ženou, manželi v kostýmech fenků a nešťastným sebevrahem, který později začne obrůstat peřím. Lidské formy se tu mění stejně nevzpytatelně jako okolní realita, takže z Drábka je nejdříve beztvář želé, pak paňáca z tmavého dřeva a následně hrůzný tvor s šupinami a svítícíma očima. Kniha je opatřena citátem Petra A. Bílka, který oceňuje, že autor projevuje „odvahu podivnost nabídnout jako téma“. Kromě podivností tu ale nalezneme i štedrou dávku humoru v historkách ze života postav, nebanální teorie o lidském vědomí i vkusně zakomponované autorovy příhody a stanoviska. Spousta současných spisovatelů se ve svých knihách více či méně očividně snaží vypořádávat s vlastními životy a většinou se jim to zoufale nedaří. Drábek dokáže s akrobatickým umem balancovat mezi soukromým a obecným, životem a zasmrtím, vážným a sebeironickým, materiálním a mystickým. Kniha je napsána až scenáristicky chytlavě, ovšem bez jakékoli vemlouvavosti – možná proto, že z ní číší spontánní radost ze svobodné tvorby bez zbytečných póz. Má-li být smrt receptem na dobré psaní, přál bych podobně inspirovaný průzkum onoho světa co možná nejvíce českým spisovatelům, případně by pro vlastní dobro mohla zemřít rovnou celá česká literatura.

Karel Kouba



Ondřej Hübl
Opona
Druhé město 2022, 304 s.

Jiří Strach, Petr Stančík, Bogdan Trojak – těmito osobnostmi se v rozhovorech zaklíná autor románu Opona, kreativce Ondřej Hübl. Není to jeho první prozaická kniha, v roce 2018 vydal celku zdařilou sbírku povídek Hod mrtvou labutí. V letos vydané próze se však ukazuje, že mít dobrý nápad je sice výhodné v reklamě a vystačí to i na kratší příběh, ale vystavět výhradně na něm celý román se nedá. Jistě, proč by nemohla existovat společnost, která by zájemce přesunula v prostoru i v čase do napodobeniny tuhého stalinismu? Samozřejmě není vyloučeno ani to, že kdekomu by se právě v tomto společenském uspořádání zalíbilo a mohl by si v něm ukájet své mocenské či tyranské choutky... Právě v takovém paralelním vesmíru se ocitne Hüblův hrdina, spolumajitel IT firmy Josef se svou ženou Markétou a dcerou Luisou, kterou konfrontace s nefalšovaným budováním světlých zítřků přiměje k revidování její inklinace k levici. Rodinný pobyt ve stalinistickém světě se ovšem zkomplikuje, příběh se zašmodrchá a pak už jen přihlížíme dějovým zvrátům, špionážním eskapádám a podnikovým čachrům, až dojde na sladký happy end. Hübl sice umí poskládat větu, odstavec i kapitolu, občas má břitký jazyk, sem tam se zasmějeme, ale tyto schopnosti z něj rozhodně ještě nedělají spisovatele. Čtenář netuší, proč vlastně román napsal, a obávám se, že to neví ani autor sám. Nejspíš jde jen o vedlejší produkt jeho scénáře pro Strachův nový film. A tím měl také zůstat.

Erik Gilk



Anne Griffin
Když je vše řečeno
Přeložila Markéta Hofmeisterová
Dybbug 2021, 232 s.

Irský farmář Maurice bilancuje svůj končící život a připijí pětiici těch, kteří pro něj byli nejdůležitější. Tak se dá v jedné větě shrnout celý román Když je vše řečeno irské spisovatelky Anne Griffin. Čtenář by od vyprávění neměl čekat víc, než od samého počátku slibuje: zachycuje celkem obyčejný život zasmušilého muže, pod jehož tvrdou skořápkou se skrývá citlivé srdce a který umí odejít, když přijde jeho čas. Anotace čtenáři radí: „Přistavte si stoličku a naplňte sklenici chutným mokem, protože Maurice je konečně připraven vyprávět svůj příběh.“ Je ale otázkou, proč ve světě přehlcleném příběhy věnovat svou pozornost právě tomu Mauriceovu. Snad právě pro jeho obyčejnost? Anne Griffin se nedá upřít vypravěčský talent – i čtenáře bez motivace začíst se do osudů nepříliš výjimečného farmáře umí autorka upoutat a dovést ho až na konec knihy. Zápletka je napínavá a je zábavné z ptačí perspektivy sledovat, jak i drobná rozhodnutí mění osudy celých generací. A právě tyto drobnosti jsou asi nejpoutavější. Kniha tak na jednu stranu aspiruje na to být spletitou rodinnou ságou, na stranu druhou by možná bylo zajímavější hrdinu, jehož povaha je od první strany víceméně jasná, poznávat v povídce, v detailu, zblízka. Takhle jde o román jaksi nerozhodný – a čtenář nakonec, „když je vše řečeno“, vlastně neví, zda četl knihu, která si zaslouží být zapomenuta, anebo příběh ohromující svou obyčejností.

Valentýna Šatrová



Michaela Slussareff
Hry, sítě, porno
Jan Melvil publishing 2022, 352 s.

K čemu vlastně používám svůj chytrý telefon? Co je to Twitch? Býváám roztěkaná? A jak bych osmiletému dítěti vysvětlovala, co je to porno? Nejen na tyhle otázky se snaží odpovědět populárně naučná kniha Hry, sítě, porno s podtitulem Rodičovský průvodce džunglí digitálního dětství a puberty. Určená je primárně rodičům, ale užitek z ní mohou mít všichni, kdo přicházejí do kontaktu s dětmi a mládeží. Autorka vychází mimo jiné z vlastní rodičovské zkušenosti a hned v úvodu píše, že s výchovnými dilematy ohledně digitálních technologií jsou rodiče sice konfrontováni od prvních let svého potomka, často jim však pro orientaci v této džungli chybí kompas. Michaela Slussareff nedává instantní rady – svá doporučení podkládá daty z řady výzkumů a upozorňuje, že naučit děti bezpečnému pohybu v digitálním prostředí je náročný úkol, který vyžaduje od rodičů množství času, energie, otevřenosti a empatie. Zároveň však rodiče nepeskuje, nýbrž přináší argumenty, praktické materiály, testy i příklady, jak s dětmi vést rozhovory o tématech, která jsou pro rodiče často nepřijemná. Krátké kapitolky, mezi nimiž lze libovolně přeskakovat, doplňuje více než dvacetistránkový seznam sekundární literatury. I to z knihy dělá v rámci české produkce unikát – je to čtivá, hravá, prakticky zaměřená příručka, ovšem vystavěná na robustním akademickém základě. A zároveň nám připomíná, že pokud má někdo s životem v digitálním světě problém, jsou to spíš dospělí než děti.

Eva Marková



**Už jsme velký!
(Hadžimete no ocukai)**
Showrunner Džundži Ōučí, Japonsko, od 1990,
279 min.
Premiéra v ČR 31. 3. 2022 (Netflix)

Díky globálnímu uvedení na Netflixu se z japonské reality show Už jsme velký! více než třicet let od domácího uvedení první epizody stala mezinárodní senzace, která vyvolala diskuse doma i v zahraničí. V každé epizodě série vyšle rodič své dítě ve věku dvou až pěti let, aby samo zařídilo nějakou drobnost, obvykle došlo na nákup. Děti na cestě doprovází utajený filmový štáb, který celou akci natáčí a dohlíží na jejich bezpečnost. V postprodukcí pak tyto výpravy doplní shovívavý a poněkud jízlivý komentář moderátora. V Japonsku se pořad vysílá ve formě několika samostatných epizod do roka a existuje dokonce účastník, který do soutěže po letech přihlásil své vlastní dítě. Na Netflixu se seriál objevil v koncentrované podobě – hodinové či delší epizody jsou tu zkrácené na deset až dvacet minut a sestřih se soustředí hlavně na samotné výpravy dětí. Tím se ze série stala univerzálně srozumitelná „feel good“ televizní zábava, založená na roztomilé nemotornosti protagonistů. Přicházíme naopak o kontext, z něhož je zřejmější třeba to, že v Japonsku není běžné posílat tak malé děti na nákupy a že ne náhodou velká část účastníků pořadu pochází z venkovských lokalit, které jsou obecně bezpečnější než velká města. Právě to, že seriál přinášel pohled mimo velká městská centra, ostatně přispělo k jeho popularitě v Japonsku. Zájem, který koncentrovaná verze vyvolala na Západě, ovšem svědčí hlavně o silícím zájmu o eskapistickou zábavu na VOD službách.

Antonín Tesář



Thomas Shütte
Galerie současného umění a architektury / Dům
umění České Budějovice, 5. 5. – 5. 6. 2022

„Je nám velkou ctí, že můžeme představit Thomase Schütteho jeho první samostatnou výstavou v České republice.“ Podobnou větu začíná většina textů k výstavám zahraničních autorů v českobudějovickém Domě umění, nenápadné galerii v historickém jádru města. A nutno poznamenat, že zpravidla se jedná o počiny, které jsou pro české publikum nesporným přínosem. Německý umělec Thomas Schütte se řadí mezi respektované postavy současného sochařství. Vystudoval akademii umění v Düsseldorfu pod vedením Gerharda Richtera a Fritze Schweglera, od osmdesátých let se vedle sochy věnuje také kresbě a tvorbě architektonických modelů. Schütteho tvorba se vyznačuje tím, že vzniká v sériích – autor se rád ke svým tématům vrací, zpracovává je rozmanitými způsoby a přizpůsobuje různým rozměrům i materiálům. Tento přístup přibližuje hned první výstavní místnost: deformované, expresivně modelované keramické busty a postavy se dvěma hlavami z fimo hmoty, připomínající marionety ze sériei Old Friends a United Enemies, jsou obklopeny a zmnoženy fotografiemi, na nichž se opakuje tentýž motiv. Téma hlavy dále rozvíjejí díla ze sériei Luisa a Eirköpfe. Výstavu uzavírá výběr z autorových architektonických modelů, jež působí spíše jako kulisy, ačkoli vycházejí z dějin moderní architektury a některé návrhy se dočkaly i realizace.

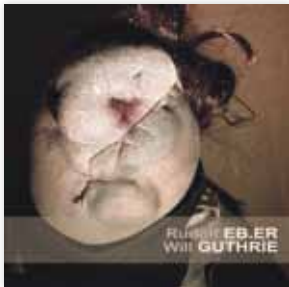
Denisa Vesecká



Alois Jirásek
Lucerna
Audiokniha, Radioservis 2021

U příležitosti devadesáti let od úmrtí Aloise Jiráska vznikla v Českém rozhlasu nová adaptace jedné z nejoblíbenějších českých her 20. století, Lucerny. Jirásek v dramatu s pohádkovými motivy vychází z žánru komedie charakterů a příběh staví na různorodosti postav, které reprezentují český lid v dobách jeho poroby. Symbolem poddanství je titulní lucerna, s níž musí mlynář vrchnosti při příjezdu vždy posvětit na cestě k zámku. Symbolickou roli hraje i staletá lípa, která má být poražena, což má místní opět utvrdit v jejich poddanství. Aby se vyjevila povaha českého lidu, nechává Jirásek do vesnice přijet novou majitelku panství. Kněžna (v podání Heleny Dvořákové) si chce užít trochu dobrodružství a ukázat se jako odvážná a zároveň přívětivá vládkyně. A snad také místní femme fatale, Haniče, svést jejího nápadníka, mlynáře (Petr Lněnička). Zábavná je příprava na potěmkinovské oslavy kněžnina příjezdu v režii Vrchního (Ivan Trojan), který vesničany učí správně provolávat vivat. Trochu bizarně dnes působí do Haničky zamilovaný vodník, postava, z níž Zdeněk Troška vyděstiloval Princeznu ze mlejna. Ke hře z roku 1905 režisér Lukáš Hlavica přistoupil s archeologickou důsledností – a je to místy na škodu. Čeština se za více než století změnila a tatam je i rakousko-uherská monarchie, za níž vlastenecká nota patřičně rezonovala. Přezily však charaktery, obrazy místních lidí s jejich slabými i silnými stránkami.

Jiří G. Růžička



Rudolf Eb.er & Will Guthrie
Hilt
LP, Fragment Factory 2022

Společným jmenovatelem tvorby Rudolfa Eb.era je zájem o vztahy mezi lidskou psychikou a zvukem. Zní to abstraktně, nicméně Eb.erův přístup je až vyzývavě přímý: osciluje mezi performativním akcionismem a očistními rituály. Při sonické produkci si performer zpravidla vystačí s vlastním tělem a elektronikou, jež na tělo bezprostředně reaguje a zesiluje je (což je třeba případ zvuku generovaného aktivitou mozkových vln). To spolu se strohou estetikou stejnojmenných činí z Eb.era typickou postavu noisové scény – na rozdíl od svého letitého spoluhráče Jokea Lanze, který prostřednictvím četných kolaborací pronikl do sféry volné improvizace, zůstává Eb.er ve svém přístupu zarputile konzistentní. Možná tak překvapí aktuální spolupráce s Willem Guthriem, jenž je jedním z nejčinnorodějších improvizčních bubeníků. Překvapení je to ovšem jen zdánlivé: Guthrie sice má jazzové zázemí, zároveň ho však přitahuje primitivismus, a to jak na poli experimentální elektroniky, tak v oblasti lidové hudby. Jakožto vysvětlení Guthrieho schopnosti zredukovat bubnování na to, co je podstatné pro udržení napětí, se nabízí zejména jeho zkušenost s gamelanem, který mu dal možnost zasvětit hru rituálním účelům. Uvažovat v souvislosti s deskou Hilt o účelu je ale podobné jako vyvozovat z jejího názvu (česky rukojeť), že jde o hudbu, kterou lze uchopit. Nechme stranou důvody, které k uchopení ponoukají; předností této spolupráce je skutečnost, že nebuduje žádný kult. Jak úlevné je ignorovat vývoj i stylové kreace a slyšet jen to, co se dá omílat stále dokola!

Patrik Pelikán

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABARET/FREDA BRUNOLDA 2022

A2 — DOBRĚ
VYHOZENÉ PENÍZE!

Předplaťte si svůj oblíbený kulturní časopis!



roční předplatné – 999 Kč / 26 čísel

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

roční předplatné pro knihovny – 699 Kč / 26 čísel

půlroční předplatné – 499 Kč / 13 čísel

čtvrtletní předplatné – 249 Kč / 6 čísel

roční férové předplatné – 1471 Kč / 26 čísel

roční elektronické předplatné – 599 Kč / 26 čísel

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

eskalátor

Hlavní město Praha nedávno ohlásilo, že zasáhlo ruské zlo ranou přímo na komoru. Chirurgicky přesným řezem, díky němuž si nikdo z pražských měšťanů nebude muset měnit doklady, byla přejmenována část ulice, v níž sídlí velvyslanectví Ruské federace, na Ukrajinských hrdinů. Kdykoli tedy bude chtít ambasáda používat svou adresu, bude muset vzdát hold těm, proti nimž jejich země bojuje. To jsme jim to nandali! Ponížili jsme Rusy v disciplíně, ve které jsme mistři – v komunální šikaně. Diplomacie je však příliš náročná a drahá na to, aby se stala rukojmím pro gesta municipálních veličenstev, ať už je to král Ubu z Řeporyjí, nebo panstvo našeho hlavního města. Její rolí je především předcházet válkám nebo – pokud se to už nezdařilo – se je snažit co nejrychleji ukončit. Předpokladem je minimální míra vzájemného respektu. Praha namísto toho udělala gesto, které nijak nepomohlo napadené Ukrajině, omezilo ale možnost podobnému násilí výhledově předcházet. Neponížili jsme jen diplomaty Putinova státu, kterých nám jistě nemusí být líto, ale i místní Rusy, kteří ve válce přišli o příbuzné. Přejmenování tu jako připomínka pražského praporčárení bude trčet ještě mnoho let po válce – anebo ulici zase přejmenujeme, pokud se v Rusku změní režim? Jak k tomu pak ale přijdou oni „ukrajinští hrdinové“, které si

pražský měšťák vzal do úst, aby trochu ponížil „Rusáky“ a cítil se líp? Jedna Nietzscheho kniha se jmenuje Lidské, příliš lidské. Přejmenování části ulice před ruskou ambasádou je zase české, příliš české...

O. Slažálek

Když 19. května 2022 předseda hnutí STAN a ministr vnitra Vít Rakušan připomněl na sociálních sítích 113. narozeniny sira Nicholase Wintona, zdálo se být všechno v pořádku. Winton, kterému se podařilo nezištně a se značným rizikem zachránit téměř sedm set dětí před jistou smrtí, dnes představuje symbol. Rakušanova slova „I když mezi námi nejste, váš příběh, vaše obětavost, vaše odvaha a nezištná pomoc stovkám dětí v ohrožení života nás inspiruje neustále, letos obzvlášť“ tedy nijak nepřekvapí. Problém nastává až v okamžiku, kdy slova konfrontujeme s realitou. Na stejných místech, kde nastupovaly děti do „Wintonových vlaků“, v polovině letošního května každodenně přespávalo pět set lidí včetně malých dětí, rovněž prchajících před válečnou mašinerií. Ministr vnitra nejenže se neinspireje příkladem obětavosti, odvahy a nezištné pomoci, ale nehledá ani systémová řešení, po kterých dlouhodobě volají jak neziskové i státní organizace, tak i město Praha. Řešení nachází v deportaci části uprchlíků do Maďarska, které má s „řešením romské otázky“ dlouholeté zkušenosti (jak jsme viděli třeba ve filmu Benedeka Fliegaufa Je to jen vítr). Příběh sira Wintona je tedy opravdu inspirativní, otázkou však je, jestli se jím

chceme nechat oslovit, nebo se jím jen rétoricky ohánět.

T. Čada

Středoškoláci už vědí, jak dopadly maturitní didaktické testy. Většina z nich (86,3 procenta) si může oddechnout před školní částí zkoušky, my ostatní brousíme tužky ke komentování výsledků. Tak třeba podle Mirka Topolánka si test z matematiky vybírá málo lidí (letos 17 procent), protože jen hrstka jich „umí sčítat a dělit, ostatní si vybrali vaření a vyšívání“. Bývalý premiér v tom vidí jednu z největších chyb naší školské politiky. Podobné stesky po starých časech se ozývají pravidelně, takže nebude od věci připomenout, že potíže s jednotnou maturitní zkouškou tkví v něčem úplně jiném – totiž v tom, že se vzal původně gymnaziální koncept a upravil se na míru všem středním školám. Výsledkem je zásadní nerovnost v šanci na úspěch: studentů a studentek gymnázií u společné části maturity pravidelně uspěje víc než 95 procent, kdežto na učilišti nebo nástavbě máte skoro poloviční šanci na propadnutí. Pochybovat můžeme i o celém pojetí individuální zkoušky, která rozhodne o naší budoucnosti namísto každodenní čtyřleté práce – a úplně se tak míjí s životní realitou po jejím složení. Podobné námitky ale už řadu let ignorujeme a o razantní změně maturity mluví až nový ministr školství Petr Gazdík. Chybou školství tedy nejsou maturity z vyšívání, ale fakt, že o vzdělávání dlouho rozhodovali lidé jako zmíněný Mirek Topolánek.

D. Levíček

Mám úchylku na pročítání tabulek a všechných žádostí, a tak jsem i letos spočinula pohledem na zápisech ze zasedání ministerských komisí pro podporu vydávání české literatury, respektive vydávání překladových děl. Zajímá mě to tím víc, čím větší vlna odporu se proti komisím zdvihne. A tak mě překvapilo, když se letos obě komise shodly, že k mnoha grantovým žádostem byly přiloženy nerelevantní či nedostačující podklady. Přestože vím, že vypisování grantových žádostí je svého druhu sadomasochistická disciplína, v níž vynikají jen někteří, stejně mě každoročně překvapí, jak zakořeněné je u nás přesvědčení, že ministerské granty jsou něco jako nároková prémie. V literárních kruzích navíc téměř absentuje diskuse o tom, jestli ministerstvo chce po nakladatelích relevantní údaje a zda dotace skutečně umožňují udržitelně financovat zamýšlené projekty. Ještě víc mě ovšem zarazilo, že výše částky přidělené jednotlivým projektům v kategorii překladů je už třetí rok konstantní (63 procent z požadované částky), zatímco u původní české literatury tato částka významně poklesla (na 45 procent). Zlé ministerstvo, chtělo by se říct... Jenže letos bylo žádostí skoro o pětinu víc než loni a žádalo se o výrazně víc peněz. O jaké šlo projekty, proč byly vyřazeny a proč požadavky nakladatelů tak rapidně vzrostly? Kéž by excelové tabulky žádostí analyzoval nějaký ministerský úředník – bylo by fajn dozvědět se, co se to vlastně s tou literaturou děje.

E. Marková