

A2

ÉDOUARD LOUIS

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK

2. 8. 2023 ROČNÍK XIX

ADVOJKA.CZ

CENA 49 Kč

16

16>
Ilustrace Punx23, 2023
ISSN 1803-6635
9 771803 663006



**filmová adaptace panenky Barbie / anketa k odkazu Milana Kundery
mrazivé paradoxy filmu Oppenheimer / Skrillexovo druhé a třetí album
výstava a kniha o Emilu Holubovi**

Totalitarismus v okurkové sezóně

JAKUB RÁKOSNÍK

Tři roky od sporů o výzkumy historika Michala Pullmanna klid letních měsíců znovu nabourávají vášnivé debaty kolem totalitního charakteru československé normalizace – minimálně na twitteru. Snad je to tím, že se v létě poněkud vyprázdnil mediální prostor pro diskuse o soudobých tématech, neboť se obyvatelstvo rozjelo na dovolené. A možná hraje roli také expertní náročnost věcí, které nás aktuálně pálí. K daňové reformě nebo změnám v penzijním systému je zkrátka daleko obtížnější vyjádřit se kvalifikovaně.

K totalitarismu se naopak dokáže vyjádřit skoro každý, a ať řekne cokoli, najde dostatek zastánců, ale také protivníků, jimž pak spolu se svými spojenci může vytýkat neodbornost, ideologickou zaujatost či obyčejnou hloupost. Při zběžném prohlédnutí dostupných zdrojů na internetu je přitom zřejmé, že snad vše důležité již k této věci bylo vysloveno.

Přesto je tady spor o totalitarismus znovu. A jsem si jistý, že znovu vyšumí do ztracena, aby se ve vhodné chvíli vynořil znovu. Proč tomu tak je a proč historická věda nedisponuje dostatečnou autoritou k tomu, aby věc rozhodla? Domnívám se, že důvody – kromě prostého lidského nutkání pohádat se tam, kde nelze prohrát – jsou trojí povahy.

Za prvé je to trvající politická relevance tématu. I když KSČM zmizela ze sněmovny a její úspěšná resuscitace se nyní nejeví příliš pravděpodobná, vztah k normalizaci zůstává živý i nadále. Ne pro každého obyvatele České republiky byla transformace po roce 1989 úspěchem, i ona má – tak jako jakýkoli historický proces – své vítěze a poražené. Kdo bezprostředně vnímá úpadek bývalých průmyslových oblastí, který postihuje postindustriální ekonomiky obecně, a komu jeho kompetence neumožnily výraznější hmotné polepšení, nepřekvapivě vzpomíná na normalizační éru s plnou zaměstnaností a rovnostářskou mzdovou politikou celkem pozitivně. A jestli to byla totalita, nebo ne, se mu zdá celkem nepodstatné.

Dnešní politický režim se legitimizuje mimo jiné právě odmítnutím komunistické

minulosti. V bojích o minulost ale jde především o naši přítomnost, a proto oceňování stavu před rokem 1989 bývá nepřímou úměrnou ocenění naší přítomnosti. Proto není překvapivé, že ten, kdo je úspěšně ukotven ve stávajícím ekonomicko-politickém systému, je daleko citlivější vůči bezpráví komunistického režimu než člověk, který současnost nezakouší zrovna jako životní úspěch.

Dokud bude odstrašování komunismem fungovat jako ospravedlnění stávajícího ekonomicko-politického systému, spory budou nutně pokračovat. Vymizí teprve ve chvíli, kdy tuto politickou relevanci ztratí. Časový odstup přitom není tak důležitý. Však



Kresba Veronika Dub

vzpomeňme, jak vlajka s kalichem nad Pražským hradem, kterou v roce 1925 nechal vztyčit prezident Masaryk, dokázala ještě půl tisíciletí po Husově smrti rozbourit politické vody dokonce i na mezinárodní scéně. Dnes již husitství svou politickou relevanci do značné míry ztratilo, a tak jsme schopni se o něm bavit bez srovnatelných vášní.

Obdobně je nám už nesrozumitelné, proč naši předkové v 19. a raném 20. století příliš nehověli Marii Terezii a po roce 1918 dokonce příležitostně bourali sochy jejího syna Josefa II. Vždyť to byla taková líbezná a statečná dívka, co s miminkem v náručí uprosí kníraté uherské stavby, aby uchránila otcovské dědictví proti proradné

prusko-francouzské invazi. Takhle nám ji znázornil populární film Roberta Dornheima z roku 2017 a nevzbudilo to skoro žádný rozruch. Film se líbil. Už pro nás totiž přestalo být důležité a politicky relevantní, že právě v odporu proti její germanizační a centralizační politice vzniklo národní obrození a s ním i moderní český národ. Lze předpokládat, že obdobně jednou – až to už nebude politicky tak důležité – vyvane i náš zápal ohledně sporů o totalitarismus v normalizaci.

Za druhé nám konsenzus o totalitní minulosti rozbíjejí rozdílné formy paměti střetávající se s poznatky historické vědy. Věc je složitější i proto, že do ní vstupují elementární pravidla lidské slušnosti. Paměť rodin politických vězňů, disidentů nebo třeba i jen těch, kterým bylo kvůli nějaké neopatrnosti znemožněno studovat, je trapně relativizovat. Neznamená to však, že proto eliminujeme paměť lidí, kteří komunistický totalitarismus zakoušeli úplně jinak. A že přinejmenším v nižších i středních vrstvách takových pamětníků nalezneme dostatek, není pochyb. Odhlédneme-li od nedokonalosti lidské mysli, která každé vzpomínání v jisté míře ohýbá, jsou to zkušenosti autentické. A kritická historická věda samozřejmě nedokáže vyhovět protikladným vzpomínkám beze zbytku. Proto se ani ten nejzodpovědnější badatel nedokáže vyhnout obviněním z ideologické manipulace, jakmile se ocitne v konfliktu s autenticky prožitou zkušeností některých jednotlivců a skupin, bez ohledu na to, zda podle něho husákovské Československo bylo totalitní, či nikoli.

Za třetí, problémy způsobují i metodologické možnosti sociálních věd. Základem jejich práce jsou dobře definované pojmy, pomocí nichž poměřujeme realitu a zjišťujeme, nakolik jim odpovídá. Pokud ale s totalitarismem budeme zacházet nikoli jako s neutrálním nástrojem analýzy, ale jako s hodnotovým pojmem, jenž je kontradiktorní vůči pojmu liberální demokracie, nevyhnutelně to povede k morálním diskusím o zlu a dobru. Debata se zacyklí a vrátíme se zpátky k bodu jedna tohoto článku. A po nějaké době si ji znovu zopakujeme.

Autor je historik.

editorial

Zásadní literární událostí posledních týdnů se jeví smrt Milana Kundery. Má dnes ještě vůbec smysl číst jeho dílo? Alena Zemančíková, jedna z respondentek naší ankety, je přesvědčena, že Kundera je spisovatelem evropského Západu a že svým dílem vytvořil obraz světa, kterému rozuměl a jenž už zaniká. Reprezentuje-li nějaká literární celebrita aktuální problémy západního světa, pak jistě Édouard Louis. Zatímco pro Kunderu, který jakožto autor poučený postmoderní teorií mizí za textem, je „essence evropského ducha“ uložena v románu, jež považuje za „umění inspirované božím smíchem, svou podstatou nezávislé na ideologických jistotách“, Louis definuje své psaní jako politickou autobiografii. V rozhovoru s Tomášem Koblížkem říká: „z politického hlediska – které mě nejvíce zajímá – platí, že fikce už neobtěžuje jako dřív. Oproti tomu autobiografie má dnes mimořádnou, až nesnesitelnou destabilizační politickou sílu.“ Zatímco Emmanuel Macron ve svých projevech cituje Kunderovy eseje, Louis obviňuje vrcholné francouzské politiky z toho, že fatálně ničí životy chudých vrstev. Jeden promlouvá z perspektivy nesnesitelně lehkého bytí privilegovaného, maskulinního, vzdělaného skeptika, druhý se prezentuje jako rozněvaný hlas sociálně, ekonomicky i sexuálně marginalizovaných. Zdánlivě nesmiřitelné obrazy obou autorů ale vyprávějí různými prostředky i jeden shodný příběh – nelehké hledání hranice mezi veřejným a osobním, mezi emancipací a konformismem, mezi politickým či intelektuálním apelem a emocemi, které vyvolává osobní svědectví nebo učenecká exhibice, mezi nesmlouvavostí, originalitou a snahou o srozumitelnost. Blanka Čínátlová

z obsahu

- 5 Je lehké být bohem. Nad novou knihou Josefa Pánka / Michal Jareš
- 6 Jak zůstat jiný? Identita a konformita v autobiografii Édouarda Louise / Ondřej Klimeš
- 11 V objetí šelmy. Kuchyně a kuchaři v seriálu Medvěď / Lukáš Červený
- 13 Sodade, sodade. Kapverdská morna truchlí nad tradičními i aktuálními tématy / Karolina Válová
- 14 Návrat k příběhům. Indiánské tábořiště na přehlídce Regiony / Marcela Magdová
- 15 Chilloutová „lod“ Briana Ena a Jiřího Příhody. Výstava v Galerii Rudolfinum / David Bláha
- 30 Uvnitř stahujícího se kruhu. Feminismus v arabském jaru / Adéla Provazníková

PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2
VYJDE VE STŘEDU
16. SRPNA 2023

Josif Brodskij



Jestliže se náhle ztrácíš v trávě z kamene, co vypadá líp v mramoru nežli tak, jak je, anebo vidíš fauna s nymfou klesnout vzhůru – oba v bronzu šťastnější než ve snu –, můžeš pustit poutnickou hůl z rukou zemdělých: jsi v Impériu, příteli.

Vzduch, plamen, voda, faunové, lvi, najády, sebrané z přírody a hlavy: do řady se vše, co vynalezl Bůh a mozky zmožené pokračováním, staví – změněno v kov či kamenné. Tohle je konec věcí, to je brána zrcadla na konci cesty: Jenom dál!

S očima naruby si stoupni v prázdné nice a sleduj, jak míjejí staletí, mizejíce za rohem, a to, jak v třísech mechy bují a na ramena sedá prach, jímž tělo éry opalují. Pak někdo ruku urazí, z ramen vzápětí hlava se skácí s duněním.

Zůstane torzo – suma svalů beze jména. Za tisíc let si myška v nice zahnížděná, ta s drápkem ulomeným o granit, zvečera vyrazí ven, s pískáním přesmýčí cestu a do nory už nevběhne té noci. K ránu taky ne.

Báseň vybral a přeložil Petr Borkovec

Patriarchy Bullshit Barbie

Filmová adaptace slavné panenky

Když se Greta Gerwig, známá spíš jako tvůrkyně nezávislých filmů, pustila do natáčení snímku Barbie, leckdo očekával, že slavná dětská panenka dostane feministickou lekci. Výsledek má ale daleko blíže k zábavné podívané než k radikální kritice stereotypních reprezentací žen.

ANTONÍN TESAŘ

„Proč tedy lidi / mladé holky při prohlížení fotek Kylie Jenner, jejího vosího pasu, slonovinových lícních kostí nebo kosmicky vykrouženého zadku, NEZAŽÍVAJÍ stejné pocity, jako když vidí například záři zapadajícího slunce, nádhernou pláž nebo fotku úchvatně zbarveného papouška – proč se jich nezmocňuje ČISTĚ POZITIVNÍ ÚŽAS NAD KRÁSOU STVOŘENÍ? Aniž by SOUČASNĚ s pozitivním úžasem nad krásou stvoření prožívali i vágní negativní emoce: něco uvnitř hlodá, co to je? Pocit méněcennosti, pocit porážky? Silně planoucí touha, kterou už nejspíš nic neutiší? Mlhavá přání jako začít cvičit, nechat se přeparovat, něco zakoupit, třeba pleťový krém nebo kozačky nad kolena – neurčité pocity frustrace, možná dokonce hněv?“ ptá se komiksová esejistka Liv Strömquist v knize *V zrcadlové siní* (2021, česky 2023), věnované historii a současnosti fenoménu body image. O panence Barbie se tu nepíše, ale klidně by mohlo, protože stejnou otázku, kterou si klade nad obrazy Kylie Jenner, by mohla vztáhnout i k plastové figurce od firmy Mattel. Za téměř pětadesát let od doby, kdy byla uvedena na trh, se vůči této dětské hračce pravidelně zvedají vlny kritiky týkající se právě toho, jaký ideál ženského těla reprezentuje a normalizuje. Nový snímek *Barbie* od režisérky Greta Gerwig se sice zabývá všemožnými tématy souvisejícími s feminismem, tuto otázku ale spíš nenápadně obchází.

Hyper chick-flick

Zpráva o tom, že Greta Gerwig bude točit film o Barbie, nastolila očekávání, že „opravdová od Mattela“ konečně dostane relevantní lekci feminismu. A to bez ohledu na to, že Greta Gerwig rozhodně není žádná Chantal Akerman nebo Barbara Loden, a dokonce ani Kelly Reichardt či Jane Campion, tedy v nějakém radikálnějším smyslu feministická autorka. Její filmy jsou v první řadě drama o dospívání, které tu hruběji, tu rafinovaněji aktualizují konvence svých inspiračních zdrojů – debutová *Lady Bird* (2017) vychází z teenage filmů Johna Hughese a její dodnes nejpozoruhodnější snímek *Malé ženy* (Little Women, 2019) zase z předlohy Louisy May Alcott. V případě *Barbie*, jejíž scénář napsala se svým partnerem a režisérem hořkých indie dramedii Noahem Baumbachem, je třeba ještě vzít do úvahy, že jde o projekt, který se Mattel s několika přestávkami snaží realizovat už více než desetiletí. Ve výsledné podobě ho vidíme hlavně díky herečce Margot Robbie, která byla před lety vybrána do hlavní role, film zaštitila i produkčně a oslovila Gerwig jako režisérku. Očekávat, že dílo, které je tak úzce spojené se společností Mattel, přinese nějakou zásadnější subverzi, bylo ovšem od začátku trochu naivní.

Snímek je v první řadě okouzlující a intenzivní. Můžeme ho sledovat jako ultimátní campy hyper chick-flick, který neváhá přehnat vizualitu a styl „ženských“ filmů do sebevědomě nerealistické stylizace. Barbie je pro takovýto tah neobyčejně vděčná látka, protože samotná panenka je tak hyperfemininní, že jí to prochází právě jen díky statusu produktu pro děti. Film natočený podle dětské hračky, ale určený dospělému publiku zobrazuje Barbieland jako okatě umělé hřiště plné oslnivých, designově vyplávaných, ale prakticky nepoužitelných prostředí a objektů. Jedná se o dokonalý safe space, v němž dospělým barbinám a kenům nehrozí žádné nástrahy reálného světa, a proto tu mohou nerušeně sehrávat genderové role, jimiž jsou definovány/i. Tato stylizace zjevně k filmu nepřitáhla jen queer publikum, které díky tradici camp estetiky v tomto prostředí jako doma, ale v podstatě celé divácké spektrum. Což svědčí mimo jiné o tom, jak špatně se dnes daří muzikálům, romantickým komediím či obecně komediálním filmům

poté, co se z větší části přesunuly z kin na streamovací služby.

Objevování patriarchátu

Hravou stylizaci si ale snímek udržuje i v mnoha scénách odehrávajících se ve „skutečném světě“, kam se hlavní hrdinka vydává, aby zachránila vlastní stereotypnost. Skutečnost tu slouží hlavně jako opoziční svět, v němž na rozdíl od Barbielandu vládne patriarchát. A to včetně vedení Mattelu samotného, který je vykreslen jako sbor důležitě se tvářících bílých mužů. Nerealismus ale rozhodně filmu nemůžeme vyčítat – snímek, který se beztak od začátku do konce zabývá především ideologiemi na poměrně abstraktní úrovni, rozhodně nemusí divákům markýrovat realitu.

Barbie ale diváky zahlcuje nejen svou vizuální stránkou. Už od začátku, který parafrázuje Kubrickovu *2001: Vesmírnou odyseu* (1968), je plný přiznanějších i skrytějších citací, odkazů či komentářů k filmovým klasikám



Barbieland je umělé hřiště plné oslnivých prostředí a objektů. Foto Warner Bros.

od *Pomády* (1978) po *Matrix* (1999). Jeho vyprávění je nakonec také v první řadě příběhem o dospívání – začíná dětskou hrou a končí první návštěvou u gynekologa –, ale obsahuje prvky pohádky, romance, muzikálu, thrilleru a dalších žánrů. V *Barbie* totiž nejde o děj, ale spíš o reprezentace a manifestace. Všechno tu funguje jako audiovizuální atrakce a zároveň argument v diskusi, jejímž ústředním tématem je role mužů a žen ve společnosti. Filmu tato dynamika skvěle prochází především proto, že dokáže působit jako efektní pastva pro oči a současně obsahuje velké množství povedených komediálních prvků.

Oním ústředním tématem, kolem kterého se „feministická *Barbie*“ točí, přitom kupodivu není zmíněná body image – ona nemožnost dívat se na Barbie jako na estetický objekt, aniž bychom trestali sami sebe za vlastní nedostatečnost, o níž píše Liv Strömquist. Panenka s tváří Margot Robbie naopak útočí na patriarchát. Dělá to sice celkem jízlivě a komplexně, ale také odvádí pozornost od toho, co by nás na celém projektu mělo dráždit nejvíc. Vedení Mattelu je tu sice zesměšněno jakožto partička mužů šéfujících firmě na výrobu hraček pro dívky, avšak o střelbu do vlastních řad jde jen zdánlivě a ve skutečnosti se tu střílí slepými náboji. Postava tvůrkyně Barbie Ruth Handler, která ve filmu figuruje v podání herečky Rhey Perlman, tu působí bezmála jako obdoba Věstkyně z *Matrixu*. Je to moudrá matka zakladatelka, která panenku stvořila, aby dodávala dívkám sebevědomí do dospělého

života, a teď straší ve skrytých prostorách budovy Mattelu. Opravdová Ruth Handler ale zadělala na mnoho rozporů souvisejících s panenkou Barbie už tím, že jako vzor pro první prototypy hračky použila německou panenku pro dospělé Bild Lili, inspirovanou postavou stejnojmenné vyzývavé zlatokopky z dobových komiksových stripů.

Just Kenough

Dobrym doplňkem ke snímku Greta Gerwig je dokument *Tiny Shoulders: Rethinking Barbie* (2018), který nastoluje otázku, zda je vůbec možné, aby panenka představující dospělou ženu nebyla v naší společnosti kontroverzní. Právě vlivem tlaků, které veřejnost klade na vzhled žen na úkor jejich schopností a dalších vlastností, se Barbie zákonitě musí stát spouštěčem kontroverzí, protože máme tendenci posuzovat ji stejným způsobem. To, že jde o blondýnu s úzkým pasem, je vždy důležitější než to, že je kosmonautka,

ředitelka firmy nebo chovatelka koní. Veřejná debata kolem panenky Barbie je v dokumentu mnohokrát z různých pohledů reflektována – mimo jiné na tom, jak se tým Mattelu (který je ve skutečnosti téměř čistě ženský) pokouší uvádět na trh alternativní barbíny, reprezentující plnoštíhlejší ženy či osoby s Downovým syndromem. Film současně přiznává, že během své historie panenka zastupovala otřesné stereotypní pozice mnohem častěji než ty, jež byly v nějakém smyslu progresivní. Barbie se do takto nastaveného stavu věcí už „narodila“, ale zároveň ho pomáhala utvrzovat.

Dílo, které by „prokletí“ blondaté panenky poctivě reflektovalo, by muselo být mnohem radikálnější než *Barbie* od Greta Gerwig. To, co se snímek naopak snaží nastolit, je – i přes zesměšnění šéfu firmy – nový start pro společnost Mattel. Je založený na víře, že panenka Barbie má budoucnost – jen musí dospět (což je u dětské hračky poněkud paradoxní požadavek). Zároveň ale není fér nad jednou z nejlepších hollywoodských komedií posledních let jednoduše mávnout rukou se slovy „feminismus se našel a Mattel zůstal celý“. Film není dokonalý, ale je – s odkazem na heslo Barbiina společníka ve famózním podání Ryana Goslinga – „just Kenough“.

Autor je filmový kritik.

Barbie. USA 2023, 114 minut. Režie Greta Gerwig, scénář Greta Gerwig, Noah Baumbach kamera Rodrigo Prieto, hudba Mark Ronson, Andrew Wyatt, Margot Robbie, Ryan Gosling, America Ferrera, Kate McKinnon, Simu Liu, Issa Rae, Will Ferrell ad. Premiéra v ČR 20. 7. 2023.

Psal o světě, kterému rozuměl

Anketa k odkazu Milana Kundery

Úmrtí nejslavnějšího českého spisovatele opět otevřelo diskuse nejen o jeho osobě, ale i o významu jeho románů a esejů. Pět osobnostem intelektuálního života žijícím v Česku i v zahraničí jsme proto položili prostou otázku: „Proč dnes číst dílo Milana Kundery?“

Monika Zgustová

spisovatelka, překladatelka, přispěvatelka deníku El País, Španělsko

Jakožto Kunderova překladatelka do katalánštiny jsem měla možnost přečíst jeho dílo opravdu důkladně, protože překládání je nejhlubší způsob čtení. Kromě toho jsem se s ním znala osobně, což mi také pomohlo proniknout do jeho románů. K jeho dílu se znovu a znovu vracím, protože mi má pořád co říct. Kunderova témata jsou ta, kterými se zabývá literatura od svého vzniku: touha po nesmrtelnosti, jak ji známe z prvního psaného literárního textu, Eposu o Gilgamešovi, a kterou Kundera přetavil do románu Nesmrtelnost; člověk a válka, totalitarismus nebo jiné nepřízně osudu, jakými se zabývá mimo jiné Iliada, probírá Kundera v Žertu a v dalších románech; pobyt mimo rodnou zemi a návrat do vlasti, o nichž zpívá Homér v Odysseji), Kundera zkoumá v Nesnesitelné lehkosti bytí i v Nevědění. A další a další věčná témata, která český autor zpracoval po svém, s přemýšlivou cigaretou a smíchem, který přechází do soucitného úsměvu. Kundera je totiž dědicem Kafky i Haška, oběma vzdává hold ve svých románech a esejích. V esejistickém díle ukazuje čtenáři, kdo je pokračovatelem Cervantesovy románové tradice, a otvírá pro něj truhlu plnou bohatství středoevropské literatury, která by bez jeho přesvědčivosti těžko přežila v mysli západních i světových čtenářů jako blok s určitými vlastnostmi. Kunderovy jasnozřivé eseje o Evropě, jejích malých i velkých zemích a národech, o ruské chtivosti po nových teritoriích znovu získaly na platnosti teď, za ruské války proti Ukrajině. Veškerá velká středoevropská literatura od počátku 20. století je podle Kundery dlouhá meditace nad možným koncem evropské civilizace. Čtème ho i nadále, protože k nám promlouvá o něčem, co je naprosto zásadní.

Jiří Zizler

literární kritik, Akademie věd ČR

Někdy v sedmnácti jsem dostal do ruky Kunderův Žert a ten mi v době hlubokého socialismu přišel, řečeno s Václavem Černým, jako „román téměř velký“; byl jsem přece jen příliš mlád. Ale i tehdy se mi zdála míra manipulace s postavami – figurkami na šachovnici povážlivá a jejich zjevně vychutnávané ponižování neúnosné. Jako studenta bohemistiky mě zaujal jeho projev na spisovatelském sjezdu v roce 1967 a o něco pozdější polemika s Havlem o pražské jaro. Bez těchto textů jen těžko porozumíme šedesátým létům. Po několika letech se mi čistou náhodou přihodilo, že jsem zároveň četl dvě povídky zachycující stejnou situaci – průjem, jenž postihne mladou ženu v silném emočním vypětí. Zatímco Isaac Bashevis Singer věc podal tak, že mi slzy stříkaly a spatřil jsem v té nebohé, oklamané a prostinké dívce svou Věčnou Sestru, před níž jsem cítil všechny své mužské i lidské viny, v Kunderově postoji k jeho hrdince, řešící normalizační lapálii, jsem rozpoznával jen vysmátost a nadřazenost dobře naobědvaného, vědoucne pomrkvávajícího intelektuála. Před dvěma lety mě potěšila moje studentka, která v seminární práci Kunderovi z ženského pohledu nádherně vypírala za jeho Směšné lásky. Je mi líto, ale já sám vlastně dnes pro četbu Kundery nenalézám žádné důvody a žádná doporučení.

Zuzana Kepplová

spisovatelka, komentátorka deníku SME, Slovensko

Na konci mája na bratislavskom bezpečnostnom summite Globsec predniesol Emmanuel Macron reč, v ktorej úvode spomenul Milana

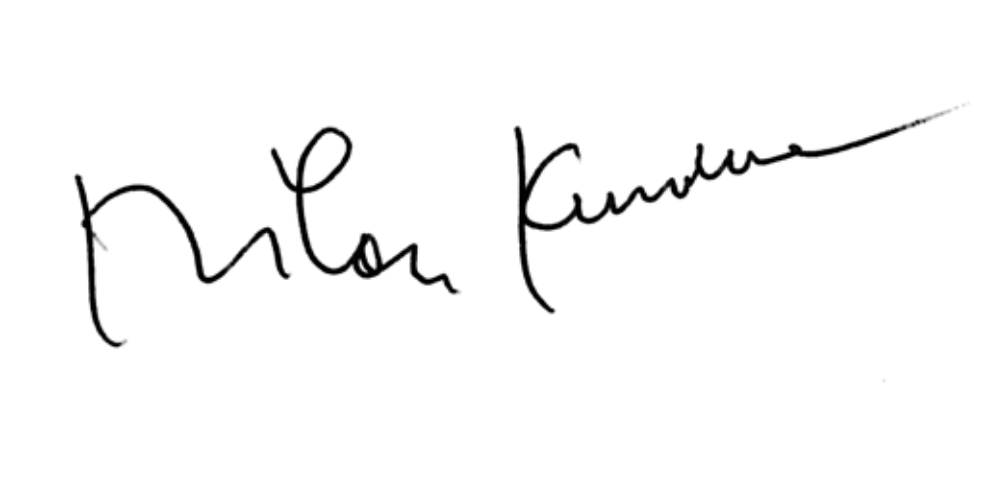
Kunderu. Odkázal na notorickú esej Únos Západu alebo Tragédia strednej Európy, písanú vo francúzskom exile. Poslucháč si mohol uvedomiť, že Kundera vypestoval často používanú referenciu, cez ktorú aj po desaťročiach (nielen) Francúzsko rozpoznáva tento región a vzťahuje sa k nemu. Macron to rozšíril o chápanie napadnutej Ukrajiny ako príkladu ďalšieho únosu, ktorý si už nemôžeme dovoliť ignorovať. Ale obraz unesenej časti Európy, podrobenej Sovietskmi politicky aj kultúrne, má tiež politické spodné prúdy. Kundera vinil z kultúrneho barbarstva Sovietov, no Západ kritizoval z povrchnosti, plytkosti a nevšímavosti. Bol presvedčený, že na Západe sami stratili vlastnú identitu, ktorá sa uchovála v nepoškvrnenej podobe práve v stredo-európskych salónoch. Stredná Európa preto dnes môže slúžiť pre politikov ako zásobáreň fantázií o skutočnej identite, ktorá presahuje tú západnú a ktorá je autentickjšie európska. Ak by táto esej bola písaná ako politický program, tak svoje naplnenie našla v konzervatívnych revoltách, ktoré zaznamenali vrchol v spoločnom vymedzení sa Vyšehradu voči migrácii (z Blízkeho východu a afrických krajín; ukrajinskej utečeneckej vlny sa toto gesto odmietnutia netýkalo). To bol návrat kunderovskej strednej Európy na scénu so seba-vedomým výkrikom, že práve občania nášho regiónu sú nositeľmi pravých európskych hodnôt a prichádzajú očistiť Západ od nánosov a neduhov posledných desaťročí. Bola to snaha o zvláštnu civilizačnú misiu, ktorá sta-

smích, ktorý mu pripomíná, že nevážne míněná věta na pohlednici může mít tragicky vážné důsledky nebo že smrtelně vážné ideje a ideály mohou vést ke groteskním koncům těch, kdo za ně bojují. To platí o každém ideálu, principu nebo hodnotě, ať národní, nebo kosmopolitní. Pro Kunderovo dílo tak bezesporu platí výrok Philipa Rotha, že „literatura narušuje organizaci“. Ve světě, který se stále víc stává organizací bez literatury, je o to důležitější neustále znovu a znovu Kunderovy romány nejen číst, ale především promýšlet.

Alena Zemančíková

spisovatelka, divadelnice, publicistka

Milan Kundera vytvořil svým dílem obraz světa, kterému rozuměl. V četných reakcích na jeho úmrtí se zdůrazňuje, že tím světem je Evropa: ne celá, do Kunderova světa nepatří třeba Balkán nebo Skandinávie, protože jejich evropanství se ho nedotklo. Kundera je spisovatelem evropského Západu – vysoce kultivovaného a civilizovaného prostoru, formovaného vizuálně i akusticky staletími kultury a umění, v němž se mluví jazyky, jejichž logika je odvozena z latinského způsobu přemýšlení, po staletí tříbeného antickou filosofií. Je to svět jasného rozumu, jehož výrazem jsou hudební kompozice a osvojené harmonické systémy. Svět, jehož pravidla určují muži, kteří sice mohou mít mnoho sympatií a empatií k ženám, ale jejich životní rastr a jejich per-



Podpis Milana Kundery (CC-BY-SA-4.0)

vala aj na myšlienkach Kunderovej najslávnejšej eseje. Ak sa dohodneme, že táto politika pramení aj odtiaľto, máme ďalšiu motiváciu znovu čítať Kunderu. Ako politického mysliteľa tvarujúceho našu žitú súčasnosť.

Jiří Přibáň

profesor právní filosofie na Cardiff University, Velká Británie

Kunderovi se jako nikomu jinému podařilo navázat na středoevropskou literární tradici, ve které román současně představuje filosofické myšlení a popisuje svět v kulturní krizi. Kundera přitom chápe dnešní krizi jako situaci, ve které lidé dávají přednost soudům před myšlením. Číst jeho romány je proto současně akt odporu proti světu, který upřednostňuje posuzování a odsuzování všeho bez patřičných vědomostí a intelektuální zdrženlivosti. Dnešní převaha vizuální kultury a sociálních médií jen zrychluje tento všudypřítomný totalitarismus v moderní kultuře, který jen ustavičně chrlí nápady bez myšlenky a nutí všechny k názoru na všechno i bez minimální znalosti věci. Kundera navíc zachoval román jako ryze moderní literární formu a zároveň v ní rozvinul originální filosofii směšnosti jako základního rozvrhu světa, který si přisuzuje absolutní vážnost. Člověk by rád do všeho vnesl řád a pořádek, a přitom zapomíná právě na Boží

spektiva jsou bezohledně mužské. V Kunderově světě je také silně přítomen antický prvek osudovosti. Jeho hrdinové se kdesi na počátku dopustí hybris, rouhavého překročení řádu (patří sem i věrnost ve vztahu a jistá měřenost, ale také podlehnutí vábení scestné ideologie), a pak už se to s nimi veze, nemůžou nic změnit, i kdyby sebevíc chtěli (a že se snaží). Docházejí poznání, ale nikoli odpuštění – křesťanské principy do jeho světa příliš nepatří. Ženy v Kunderově díle nejsou „nečisté“, jak nám odkázala biblická tradice, jsou anticky vznešené a sošné, ale Kunderovu mužskému světu pouze sekundují. Svět Milana Kundery je také výrazně městský, příroda a její zdroje v něm téměř nemají místo: jeho postavy se dopouštějí brilantních úvah o tom, kde se bere krása obrazu nebo originalita výpovědi, ale nevzpomínám si, že bych u něj četla zamyšlení nad tím, kde se bere výborné víno, které při tom pijí. Je zajímavé číst Kunderu touto optikou, protože tak vstupujeme do obrazu světa, který zaniká. Světa ve svém estetickém komplexu totálně zranitelného, ba zrovna v autorově druhé vlasti hluboce poraněného divokými silami, které Kundera ve svém díle nechává stranou. To poranění je možná hlubší a obtížněji zhojitelné, než bylo poranění Kunderovy první vlasti komunismem.

Anketu připravil Michal Špína.

Je lehké být bohem

Nad novou knihou Josefa Pánka

Nová próza Josefa Pánka se odehrává na konci devadesátých let ve výzkumném ústavu v norském Bergenu, kam přijel nesnesitelný hlavní hrdina, úporně odmítající všechna pravidla. Autor jeho prostřednictvím vytváří hrdinu naší doby, kterého obklopuje aura ega, žvanění a prázdnoty.

MICHAL JAREŠ



Kresba Lucie Lučanská

Třetí prozaická kniha Josefa Pánka s názvem *Jsem jejich bůh* patří k textům, na které se dlouho těšíte a které zpočátku nenaplní vaše očekávání. V populární kultuře je to běžné – například řada posluchačů by pořád chtěla Boba Dylana před rokem 1967. Taková nesplněná očekávání mohou být příznakem toho, že se umělec či spisovatel snaží stále hledat nové výrazové prostředky. Pro Pánka se ovšem zdá být vedlejší, jestli hledá nový tvar, nebo sám sebe. Ve výsledku to ale neusnadňuje recepci textu ani předem příznivě nakloněným čtenářům.

Devadesátkoví hajzlíci

Většina recenzentů poslední Pánkovy knihy si stěžuje, že to celé nikam nevede, že by bylo dobré výrazně škrtat a že jde jen o dalšího pošuka, co se vrtá sám v sobě – jako by jich v české literatuře nebylo dost. A že Magnesii Literou oceněná kniha *Láska v době globálních klimatických změn* z roku 2017 byla možná autorovou výjimkou. Jako by těm, co nad Pánkem nařikají, nedocházelo, že opakovat

stejnou věc nemusí být tak lákavé. Autor chce zjevně jít novou cestou, na druhou stranu se pořád drží těch nesnesitelně protivných a sebestředných hlavních postav, které se vyrovnávají jak s globalizovaným světem, tak s vlastní minulostí. Navíc pokaždé s minulostí osobní i řekneme nadosobní, vztaženou k historickým událostem ne-li českým, tak zcela jistě středoevropským.

Pánkovi hrdinové jsou od počátku hajzlíci odkojení devadesátkovou svobodou a jejich heslem „anything goes“, tedy vše je povoleno. *Jsem jejich bůh* se odehrává na konci devadesátek v Norsku, kde Josef Pánek sám žil a pracoval jako bioinformatik. Bezejmenný nomád a všudylbud se dostane do bergenského výzkumáku a už z první věty máme jasno: „V březnu, 4., v r. 1999 vyšel z haly letiště v Bergenu v Norsku mladý muž a hned bezděky, aniž by si to uvědomil, zhlédl k obloze: bylo právě poledne, a přesto měl neodbytný dojem, že se stmívá!“ Víceméně je zde shrnuta podstata celé více než třísetstránkové knihy.

Cesta k osvětlení

Hrdina se v cizí zemi nechce ničemu přizpůsobovat a úporným odmítáním pravidel se vyčleňuje i z jinak velmi tolerantní společnosti. Osamělá a místy bizarní sebezpytná cesta k sobě samému je lemovaná řadou zdoluhavých a nudných odboček, úvah zcela neplodných a plonkových, aby se hrdina ukázal v co nejhorším světle. Už po pár stranách ho nesnášíme zhruba stejně, jako on nesnáší celé své okolí. Právě o to Pánkovi, myslím, jde: vytvořit hrdinu naší doby, kterého sledujeme fascinovaně, ale spíše se zaujetím entomologů. Je v tom i trocha nostalgie za dobou, která přinesla do té chvíle naprosto nepředstavitelné možnosti mladým a připraveným – avšak užívat si jízdu po tobogánu dekády zázraků, tedy oněch dnes už lehce směšně mytických devadesátých let, nelze donekonečna. Máme tak před sebou výbornou analytickou studii mravů a stavů jedince, jejíž obdoby čteme třeba u Jorise Karla Huysmanse, Josepha Conrada, Jeana-Paula Sartra i Alberta Moravii. Pánek navíc píše osobitým stylem, což se o řadě dnešních spisovatelů říct nedá.

Po sérii sebestředného plkání a zavrženíhodných činů se začne postava proměňovat a být „snesitelnější“ – pokud jsme si na ni tedy během té dlouhé cesty plné žvanění a prázdnoty už nezvykli. Hrdina dospěje možná k osobnímu satori, k pochopení, že všude je to nakonec stejné a nikdo před sebou neuteče. Projít si takovou cestou až k poněkud vágnímu osvětlení chce kuráž, protože být bohem (tedy dokonalou a vymyšlenou postavou přesvědčenou o své jedinečnosti) je vždy daleko lehčí než přežít celý ten egoistický trip a stát se – trochu překvapivě – člověkem či vyrůst z namyšleného fracka v trochu přemýšlivějšího a klidnějšího jedince. Sledovat takovou cestu a vydržet na ní společně s hrdinou všechna martyria dešťů, tmy, jízdy na kole, ohřívání jídla i nekonečné samoty je i pro nás nakonec dobrá cesta k toleranci a k tomu, abychom vydrželi čist a naslouchat příběhům i v době ztížených možností soustředění.

Autor je literární historik a editor.

Josef Pánek: *Jsem jejich bůh*. Argo, Praha 2022, 336 stran.

literární zápisník

Trosečník a básník

JAN ŠTOLBA

Je léto a vnitrozemci vyrazí k moři. Facebook se plní obrázky. Džó, moře! Lehátka, slunečníky, drinky na úzké nožce proti horkému západu slunce. Malé soukromé video, jak širokým polem krotkého přílivu běží malý pejsek, celý zrousaný a šťastný.

Do toho se médii mihne zpráva o jistém trosečnickovi, co přežil s fenkou Bellou asi tři měsíce na moři jen o dešťové vodě a syrových rybách, unášen proudy Pacifiku na neovladatelném katamaránu. I tady je video: posádka mexické rybářské lodi přiráží ke zbědovanému plavidlu. Výhublý vousáč se vyčerpaně usmívá a s díky si přikládá zesláblou ruku k srdci. Máte na palubě nějaké zbraně, drogy? Ne, ne, vůbec, šeptá vyčerpaný, ale šťastný trosečník. Můžeme se tu rozhlédnout? Jistě... Takže určitě žádné zbraně, drogy? Jistěže ne... V tom pouzdře na krku máte nůž? Trosečník poslušně odevzdává nůž. Jmenujete se? Tim Shaddock, ševelí muž a ruku opět vděčně sune k srdci. Mexická posádka prohlíží

zbloudilý katamarán, trosečník nedůvěřivě zachránce s úlevou a dojetím pozoruje.

Vnitrozemci zhlédnou video, ale doopravdy netuší, co trosečník právě prožil, jak se v té chvíli znovu narodil. A přece moře vnitrozemce ustavičně přitahuje, fascinuje, znamená pro ně mnoho. Vnímají jeho sílu, nevyzpytatelnost, neuchopitelnost... A chápou se jí po svém. Shodou okolností otvírá novou sbírku Sylvie Fischerové *Jiný život – Wittgenstein* (Druhé město 2023) a i tady narážím na delší báseň od moře, nazvanou Náš Baltyk: „Hlavně se nenamočit / v existenci! v slaný měsíční polívce!“ Tón a způsob jsou hned povědomé, člověk, vnitrozemec, má totiž sklon moře hned antropomorfizovat, zlidšťovat, zdůvěřňovat – a ironizovat. Polívka, snad dokonce přesolená! Ten postoj však lze snadno pochopit. Moře nás bez námahy mění ve směšné, dětinské postavičky, nesouměřitelné s jeho rozlohou, masivností, bezvěkostí. Takže je jen přirozené, když si své vnitřní *dítě*, jež v nás moře tak snadno vyhmátlo, radši hned promítneme zpět do něho samotného.

Něžná kapitulace před mořem zaznívá i v krásné, „mořsky“ meditativní básni Mare z Fischerové starší sbírky stejného jména (Druhé město 2013). „Co to neseš?“ ptá se hned zkraje básniřka živlu, ačkoli ví, že odpověď nikdy nedostane. „A donesl jsi to?“ doráží přesto a je v tom zřídavost, zkoumavost, ale snad i nevinná dětská potřeba předvést

se před živlem, provozujícím zde své buráčení zcela bez zájmu o člověka. Vzápětí ve verších zazní i lehce žárlivá zamilovanost, dobře si vědomá, že nebude opětována: „A donesl jsi to? Nebo je to jen / prázdná svinutá náruč / sebe, / která v poslední chvíli / ucukne / a vrátí se zase k sobě / jako váhavý milenec?“ Všichni jsme před mořem váhaví milenci – takže ať je váhavým milencem radši hned moře samo. Cokoli moři podsuneme, se nám zase jen vrací. A prázdná náruč sebe? Přesně tak, i to jsme jen my. Všechny cesty od nebytné mořské prázdnoty přece vedou zase jen k *sobě*, k nám samým, k jediné „plnosti“, již jsme jakž takž schopni pojmut a jež nám z řádu věcí náleží, aspoň hypoteticky.

Jenže nakonec to cizí, masivní, nepřístupné moře začne ve Fischerové básni samo infantilně slabikovat: „NESU / NESU / bum bum...“ A dál, jako nějaké vlčí dítě, věčný Kašpar ponechaný sobě samému, aby si poradil: „NESU / NESU / SUNU / SUNU / tu sumu / sebe / k sobě.“ Možná tohle je pravý cíl, za nímž vnitrozemci tak lačně vyrazí k moři: aby sumu sebe samých konečně také jednou dosunuli až k sobě, aby se v tom cizím mořském egu sami poznali, uviděli sebe samé jako dokonale krásné cizince. Zachráněné trosečníky, věčné začátečníky. „Slunce mělo výraz začátečníka. (...) Bylo dobře vidět, jak všichni bývali dětmi,“ praví jeden z nejlepších veršů loňské sbírky Petra Hrušky *Spatřil*

jsem svou tvář, inspirované Magalhãesovou plavbou kolem světa.

Kdoví, jakou báseň o moři by dal dohromady trosečník Tim Shaddock. Jak by moře oslovoval, jak by s ním polemizoval, o čem by s ním tvářil v tvář filosofoval, jaké by kladl otázky. Jaký by zvolil tón, kdyby mu moře dovolilo ten luxus být na chvíli básníkem. Třeba by trosečník ani nevnímal moře jako nějakou sumu či elementární bytost, ale viděl by jen tvrdé, neoblomné fragmenty – prázdný obzor, další ryby, další tmy, další rána, skvělost i úmornost dalších a dalších vln, jiskřivost pěny i nepoživatelnost soli... Skromný vousáč měl při tiskovce trochu práce vysvětlit, proč vlastně vyrazil z mexického poloostrova Baja napříč Pacifikem: „Nejsem si jistý, jestli na to mám odpověď. Miluju plachtění a taky lidi od moře. To tihle lidi od moře nás dávají dohromady. Oceán je v nás. My jsme oceán.“ V básni by to bylo klišé, ale tady šlo o těžce vydrženou zkušenost a lásku.

Trosečník vzdal hold i fence Belle, která s ním čtvrt roku sdílela společný úděl. „Bella si mě našla ve vnitrozemí Mexika. Ona je duch vnitrozemí – a už ode mě neodešla. Třikrát jsem ji zkusil najít domov, ale vždycky se vrátila za mnou na vodu. Je o moc odvážnější než já, to je jisté!“ vyznal se s úsměvem. Bella se na chvíli rozvalila před zraky kamer, jako trosečník i básník anebo samo moře, a ani o tom nevěděla.

Autor je básník, hudebník a literární kritik.

Jak zůstat jiný?

Édouard Louis své dílo definuje jako „politickou autobiografii“ – nový způsob psaní se společenským dopadem, jaký podle něj jinde v literatuře nenajdeme. V jeho románu *Jak se stát jiným* se mísí kritičnost se zaujatostí, angažovanost se sebepotvrzením a emancipace s přejímáním stereotypů. Jakou povahu má potom jeho političnost?

ONDŘEJ KLIMEŠ

Zatím poslední, pátá kniha Édouarda Louise, v níž popisuje „změnu“ jako „metodu“ svého sociálního vzestupu, vyšla v češtině nedlouho před spisovatelovou květnovou návštěvou Prahy, jež se setkala s výrazným ohlase: ukázalo se, jak atraktivní by mohlo být pohlížet na literaturu jako na činitele společenské změny a jaký dosah může hlas angažovaného umělce mít. Neměli bychom však zapomínat, že se Louisovo psaní svým překladem i recepcí v jiném kulturním i sociopolitickém kontextu dostává na novou interpretační půdu a že právě ta je pro naše „politické“ čtení relevantní. Je tedy v našem zájmu všimnout si nesrovnalostí a čist kriticky. Jednak proto, abychom využili zpoždění a své periferní pozice, jednak kvůli tomu, že angažované psaní nevzniká nápodobou, ale formulací vlastního postoje – což je koneckonců hlavní potíž Louisovy poslední knihy.

Politická autobiografie

Děj románu *Jak se stát jiným* (Changer: méthode, 2021) navazuje na debut *Skoncovat s Eddym B.* (2014, česky 2018), v němž Louis vyličil své nešťastné dětství: ponížení a šikanu dospívajícího homosexuála ze sociálně slabé rodiny. V době růstu krajní pravice na jedné straně a silícího zájmu o LGBTQ+ identity na straně druhé byla jeho syrová výpověď přijata jako sociální sonda, v níž se beletrie pojí s politickým apelem. Přijetí autora napomohlo i to, že se součástí jeho veřejného obrazu stala legenda, která nechybí v žádné recenzi: víme, že se narodil jako Eddy Bellegueule v severofrancouzském Hallencourt, kde po krachu místní továrny zůstali příslušníci někdejší dělnické třídy závislí na státní podpoře. V ekonomicky deprivovaném prostředí, plném xenofobie a maskulinní agresivity, nebylo pro „buzeranty“ místo, takže křehký mladík po marných pokusech zapadnout pochopil, že „jediná možnost je útěk“. Za povšimnutí stojí, že už v první knize autor formuluje svou jinakost v třídních termínech: „Možná mám od narození tělo měšťáka, jen omylem jsem se ocitl ve světě svého dětství.“

Nejnovější próza je pro celek Louisova dosavadního díla zásadní už proto, že se jedná o vůbec nejobsáhlejší pohled na autorův život, který je zároveň fabulí jeho textů. Francouzský spisovatel sice vysvětluje, že primárně nechce vyprávět o sobě, nýbrž prostřednictvím svého příběhu otevírat obecná společenská témata, ani při četbě „politické autobiografie“ se však neobejdeme bez informací o pisateli. Nyní máme k dispozici podstatnou část Louisova životopisu, a konečně si tak můžeme jeho dnešní společensky kritická stanoviska, známá mimo jiné z textů *Kdo zabil mého otce* (2018, česky 2021) a *Boje a proměny jedné ženy* (2021, česky 2022), spojit se zkušeností „třídního přeběhlíka“ – jak spisovatel charakterizoval své románové alter ego.

Spojení obou perspektiv přitom není neproblematické: opravdu si levicový aktivista, žák sociologa Didiera Eribona a pozdější obhájce žlutých vest, plně uvědomí rozporuplnost své cesty do vyšších pater společnosti až poté, co jej superbohatý milenec posadí na gauč potažený kožesinou z ledního medvěda? Nejde přitom jen o literární působivost či biografickou věrnost podobných obrazů, ale také o povahu politického apelu, který za nimi nacházíme a k jehož hledání nás Louis vybízí, když prohlašuje, že „autobiografie má politickou sílu, kterou jinde nenajdeme“.

Emoce a extrémny

V čem tato síla spočívá? Zdá se, že zejména ve schopnosti stírat hranice mezi veřejným a osobním, respektive mezi politickým stanoviskem a emocemi, jež v nás vyvolává literární „svědectví“. Děje se tak prostřednictvím krajností a protikladů. Hned v předmluvě, která

je jakýmsi itinerářem spisovatelova života, se dozvíme, že po extrémní bídě poznal svět vysoké buržoazie: „Miloval jsem se s muži, kteří měli doma díla Picassa, Moneta, Soulagese, cestovali výhradně soukromými letadly a trávili čas v hotelích, kde jedna noc, jedna jediná noc stála stejně, jako byl v mém dětství příjem celé mé sedmičlenné rodiny za rok práce.“ Už první stránky Louisova bildungsromanu nám tak naznačují, že k nazření třídního aspektu společenské nerovnosti bylo zapotřebí dostat se až na vrchol a teprve odtud se ohlížet zpátky. Po tomto tezevitěm, takřka parodickém uvedení do osudů světáka však následuje druhý „prolog“, který patří k nejpůsobivějším a nejsyrovějším pasážím knihy. Autora v něm zastihujeme v okamžiku, kdy si přivydělává prostitutí, ale zákazník neuspokojí a dostane jen polovinu slíbené částky. „Když jsem za sebou v bytě zavřel dveře, posadil jsem se na postel a rozplakal se.“ Ještě sice nevíme, kam tuto epizodu v životě protagonisty zařadit, ale do pláče je nám také.

V literatuře oba postupy – práce s protiklady a vyvolání silné emoční odezvy – leckdy vedou k působivým výsledkům; důkazem toho je ostatně i Louisovo dílo. Pokud však autor trvá na tom, že jeho psaní není jen literární, ale také politické, že jde dokonce o politickou „zbraň“, měli bychom si připomenout, že podobné strategie – totiž argumentace pomocí extrémů a emocionalizace tématu – jsou na vzestupu i v politické rétorice, přičemž dopady na veřejnou debatu jsou jednoznačně destruktivní, což si Louis jako spoluautor Manifestu pro intelektuální a politický protiútok (Manifeste pour une contre-offensive intellectuelle et politique, 2015), reagujícího na nekritičnost médií a jejich zálibu v krajnostech, patrně uvědomuje.

Aby ve své autobiografii nebyl jednostranný a nereprodukoval stereotypy spojené s nabytým společenským statutem i se samotnou literární stylizací, musí občas měnit perspektivu a dívat se „zdola“. Ve dvojici fragmentárních próz věnovaných rodičům se mu to dařilo díky tomu, že text skládal ze sugestivně zachycených vzpomínek, jejich komentování a přímočaré politické obžaloby, aniž by některá z poloh výrazněji převládla. Vyznění románu *Jak se stát jiným* je v tomto ohledu o poznání méně přesvědčivé. Ne proto, že by se jeho vyprávěč „zdola“ nedíval, ale protože se soustředí především na proces své vlastní změny: na možnost útěku a později vzestupu. A tak ledacos nevidí. Empatie vůči sociální vrstvě, z níž vzešel, se dostaví až v okamžiku, kdy se zabydlí v roli spisovatele, a projeví se nostalgií, což je u tvůrce, který založil své dílo na návratech do minulosti, sice pochopitelné, od levicového, politicky angažovaného intelektuála to ale vyznívá poněkud nekriticky.

Symetrické převrácení

Jak naznačuje titul Louisovy prózy *Dějiny násilí* (2016, česky 2019), klíčovým prvkem, kolem kterého se organizuje jeho životopisné vyprávění, je tělo nahlížené jako objekt vydávaný disciplinaci a neustále formovaný sociálním kontextem. Také se ale jedná o vehikulum, díky němuž je možné dostat se z jedné společenské vrstvy do druhé. Když se Louis v *Bojích a proměnách jedné ženy* zamýšlí nad tím, jak moc se vzdálil společenské vrstvě svých rodičů, položí si otázku formulovanou příznačným způsobem: „Stal jsem se tělem, které jsem kdysi nenáviděl?“ Fyziognomie a společenské postavení se zde téměř dokonale překrývají, takže popisy těl můžeme číst jako metafory třídního systému. Spisovatel zmiňuje, že ho ovlivnil francouzský sociolog Pierre Bourdieu, podle něhož „společnost sebrala dělnické třídě přístup k majetku, vzdělání i kultuře. Jediné, co lidem ze sociálně vyloučených skupin zbylo, jsou jejich těla“.

Proto se chudina identifikuje s maskulinitou a kultem síly, čímž nevědomky zrcadlí a dále šíří strukturální útlak.

Podle Louise ovšem neštěstí utlačovaných nespočívá jen v nerovném postavení, ale i v neschopnosti svá těla přepisovat, a měnit tak podobu, kterou jim vepsalo dané sociální prostředí. Máme-li se vymanit ze své třídy, musíme své tělo a jeho projevy, tedy tu část identity, kterou sdílíme s ostatními, neustále přetvářet, korigovat, vystavovat nebo naopak skrývat, zkrátka performovat. Ne každý k tomu ale má stejné předpoklady – a právě zde Louis dospívá k paradoxnímu (a zároveň stereotypnímu) závěru, že ti nejzranitelnější mají největší potenciál k sebepřetváření, a tím i k sociální mobilitě. „Pravda je, že hrát pro mě bylo podivuhodně snadné,“ svěčuje se v knize *Jak se stát jiným*. „Proti své vůli jsem se to učil už od dětství, hrál jsem různé role, a pokoušel se tak zastříť, kdo jsem.“ Homosexualita je tedy spojena s performativní identitou, která se v opozici k absolutní totožnosti mužské role v tradičním patriarchálním uspořádání dospívajícímu Eddymu jeví jako cizorodá jeho třídě. Proto se vidí v „těle měšťáka“ jakožto jediné společensky akceptované alternativě, kterou si dokáže představit.

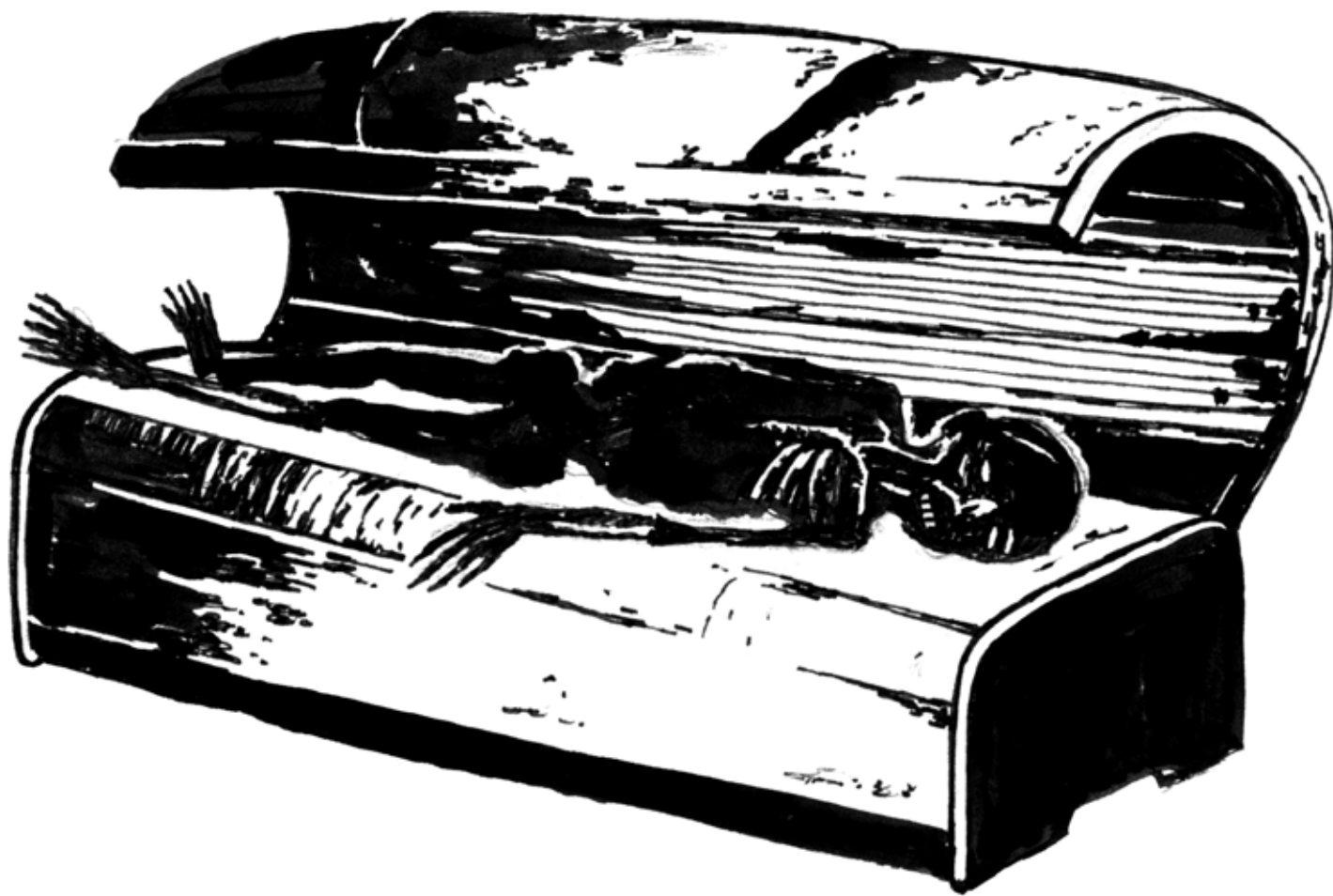
Z *Bojů a proměn jedné ženy* víme, že později dojde k „dokonale symetrickému převrácení“, kdy muži nepochybní o své pozici a fyzické síle zůstanou bezmocní, kdežto ti, kdo „vstoupili do života jako poražení dějin“, tedy ženy a „nestvůrné děti“, uspějí v nových životních rolích: zatímco spisovatelova matka si po letech odříkání užívá se svým úspěšným synem návštěvu restaurace na vrcholu Montparnasské věže a „krade život, který jí neměl patřit“, spisovatelův otec se při podobném pokusu ocitá v rozpacích a odmítá si objednat něco lepšího než „obyčejný burger“. Jeho identita petrifikovala v maskulinně drsném, proletářském těle, jehož stravovací návyky se řídí internalizovanou zásadou šetřit. Louis tento druh autenticity odmítá idealizovat (a vlastně i akceptovat), aby se tak nepodílel na reprodukci stávajících společenských podmínek; ty ovšem beztak reprodukuje tím, že matčiny „boje“ a „proměny“ pointuje gurmánským požitkem v „chrámu luxusu“ – nápodobou životního stylu francouzské elity.

Binární principy

Také trajektorie Louisova útěku je řadou nápodob. Nejprve se mladý gay sbližuje se ženami, které s ním sdílejí smysl pro „hraní“ a životní změnu, zároveň ale plní tradiční pečovatelskou roli. Dvojice knihovnic s kulturním rozhledem, jímž přesahují horizont místní komunity, mladíka povzbudí ke studiu na gymnázium v Amiensu a zde jejich roli převezme dívka ze vzdělané, dobře situované rodiny. „Chtěl jsem žít její život,“ vypráví Louis a popisuje, jak ho okouzly rituály amienské buržoazie, jako pití čaje, večere při svíčkách nebo přehrávání Brahmových koncertů. Z první návštěvy se vrací s brožurou o moderních francouzských malířích a od té doby používá jména velkých umělců jako magická zaklínadla, s jejichž pomocí se mu mají otevřít dveře do vyšší společenské třídy. „Divadlo, literatura, film: měl jsem tušení, že to budou nástroje, jež mě doveďou k novému životu,“ shrnuje autor začátek své přeměny a upřesňuje, že ho k zájmu o umění vedla v první řadě snaha získat status, s nímž je kulturnost spojená. Z vykořeněnosti se rychle – a zcela nereflektovaně – rodí snobismus.

Budoucí spisovatel zatím nepíše ani nečte, ale učí se držet příbor, mění přízvuk, nacvičuje si decentní smích, blufuje o Wagnerových operách, chodí do artového kina, váže si kravatou na windsorský uzel – zkrátka „stává se jiným“, a přitom přejímá všechny stereotypy

Identita a konformita v autobiografii Édouarda Louise



Máme-li se vymanit ze své třídy, musíme přetvořit své tělo. Kresba David Kukol

spojené se společenskou vrstvou, po jejímž přijetí touží a jejíž jinakost ho fascinuje. Pro jednostranný pohled „třídního přeběhlíka“ je typické, že přechod z jedné třídy do druhé vnímá jako pohyb mezi protiklady: „Nikdo mi nemusel nic vysvětlovat, viděl jsem, že je svět uspořádaný na základě binárních principů: těžký/lehký, hlasitý/tichý, tlustý/štíhlý, nápadný/naznačený, nucený/subtilní, vulgární/distingovaný, jež jsou zároveň třídními principy, a že jsem byl odjakživa, neodvratně, na méně správné straně této struktury.“

Didier Eribon ve svém – rovněž autobiografickém – *Návratu do Remeše* (2009, česky 2019) nicméně upozorňuje, že kouzlo podobných binárních opozic nespočívá v jejich faktické platnosti, ale v možnosti s jejich pomocí konstituovat vlastní identitu. Další výhodou podobných schémat je, že se dají – jako mnoho jiných stereotypů – uplatnit při společenském vzestupu. Je tu však ještě jedna potíž: rádobý teoretický závěr o „správné straně struktury“ neformuluje Louisovo mladší, nezkušené já, nýbrž intelektuál obeznámený s akademickým diskursem, od něhož lze očekávat, že tento jazyk bude používat kritičtější způsobem a s větší mírou sebereflexe. Skutečnost je bohužel taková, že tam, kde se Louis pokouší o sociologickou analýzu, zpravidla pouze přejímá Eribonovy postřehy – v tomto případě značně reduktivním způsobem.

Geografická těla

Ze zkušenosti společenského vzestupu, který byl zprvu především útekem před ponížěním a bídou, se rodí ambice: „V mém nitru došlo k takřka nepostřehnutelnému posunu: už jsem se nechtěl druhým jen vyrovnat, chtěl jsem je předčít.“ Vzhledem k naturalistickému prolnutí těl a k jejich třídní příslušnosti nepřekvapí, že mladý Louis s windsorským uzlem na kravatě – podobně jako kdysi Maupassantův „Miláček“ s neodolatelným knírkem – stoupá vzhůru po lidech. Jeho

pokroky jsou vždy personalizované, nesou určité jméno a jsou reprezentovány těly, po nichž je možné toužit a jež je možné svádět.

Tato perspektiva se před protagonistou plně otevře poté, co přijme svou homosexualitu a objeví svět gay seznamek a snadno dostupných známostí. Jeho touha po sblížení, splynutí a identifikaci je přitom stejně intenzivní jako krátkodobá. S novými těly k Louisovi přichází nová sociální zkušenost, a protože se jedná vesměs o těla zajištěných mužů, přijímá je jako přísliby moci a společenské prestiže. V této fázi vyprávění se třídní a genderové určení, tyto dva „sociální rozsudky“, dostávají do protipohybu a „třídní přeběhlík“ je „využívá jeden proti druhému“. Tento postřeh ovšem – příznačně – nenajdeme u Louise, nýbrž opět v *Návratu do Remeše*.

„Touha mi otevírá dveře světa,“ poznamenává si Louis po noci s mužem z pařížského předměstí. V této naivní a nepokrytě antihrdinské části své autobiografie vypravěč odzírá povahu velkoměstské elity z nepatrných tělesných projevů, z intonace, vůně a drobných gest, „jako by těla byla především, přinejmenším částečně, geografickými těly“. Hlavní město před ním v návalu touhy vyvstává jako fantasma, záhadný vesmír, v němž i ty nejmenší detaily – třeba pití perlivé vody namísto neperlivé – mají nedozírnou symbolickou platnost. A opět dojde k identifikaci: Louis navštíví Eribonovu přednášku, pochopí, že i neprivilegovaný homosexuál může uspět v akademickém světě, a náhle zatouží „být jako on“, „být on“ (mimochodem, i tento moment má svůj předobraz v Eribonových vzpomínkách). Začíná tedy načítat každodenní penzum literatury a podniká víkendové výjezdy do Paříže, kde navštěvuje „bar pro intelektuály“, v němž se seznamuje s dalšími muži: „Dnes si uvědomuju, že jsem vždy oslovoval ty, kteří působili nejednostojněji, zdáli se nejbohatší; moje sociální touha se prolнула s tou sexuální a přitahovali mě muži evokující prostředí, do něž jsem chtěl patřit.“ Protože

se od Louise nedovíme, čím přitahoval on je, nezbyvá nám než nedůvěřivě žasnout.

Hrdina své doby

„Moje kniha není žádná success story, je to kniha o třídním násilí,“ upozornil Louis své východní publikum v rozhovoru se spisovatelkou Zuzanou Kultánovou, otištěném v posledním květnovém Salonu Práva. Jistě se ale najdou i takoví čtenáři, kteří v jeho autobiografii rozeznají obojí. Kromě toho je to román o přizpůsobivosti, touze, manipulaci či nezralosti. Otázkou je, do jaké míry lze „odyseu“, jejíž hrdina věnuje veškeré úsilí „mazání stop po tom, čím byl“, číst jako politickou, emancipační výpověď. Spisovatel prohlašuje, že chtěl na svém příkladu ukázat disciplinační moc normy: „Dnes už vím víc a na buržoazii útočím, ale tehdy to nešlo.“ V tom mu můžeme věřit. Znamená to ale, že rozpor mezi pohledem „tehdy“ a „dnes“ musí při líčení života zůstat v podstatě nereflektovaný a že zkrátka nezbyvá než si počkat, až hrdina prozře? V románech se podobná fokalizace využívá k vyvolání dojmu autenticity; jaký smysl ale má v autobiografickém psaní mediálně viditelné osobnosti, jejíž názory na společnost předem známe? A v čem je taková autobiografie politická?

Skutečnosti, že biografická a politická rovina spolu v Louisově textu souvisejí jen volně, si všiml už filosof Tomáš Kobližek (viz A2 č. 3/2022). Spisovatel sice zpětně odsuzuje společenskou nerovnost a třídní násilí, sám ale stoupá vzhůru navzdory systému i třídám, poháněn patrně „transformační energií“, jejímž nevyčerpatelným zdrojem „může být ponížení v dětství“. Bylo by hezké, kdyby nás tento v knize citovaný výrok genderové teoretičky Eve Kosofsky Sedgwick (opět zmíněný už Eribonem) dokázal smířit s každým kariérním vzestupem, k politické reflexi má však takové vysvětlení daleko.

Nicméně právě v tomto rozpojení Louis představuje „hrdinu své doby“. Fakt, že politično

vyvstane náhle a doslovně, jako teze či komentář, jak se to děje už v pamfletickém závěru prózy *Kdo zabil mého otce*, účinek knihy neoslabuje. Nemusíme se totiž zabývat dopady vylíčeného autorova jednání nad rámec jeho reflexe, nejsme nuceni dívat se na jeho život z kritického odstupu (a být tak vedeni k sebereflexi) a místo toho dostáváme příležitost k dvojí identifikaci: emocionální a ideové, přičemž první, nesená silou autobiografického vyprávění, je garancí té druhé, uchopené jako sociokulturní – nebo vlastně třídní? – kód, při jehož sdílení se čtenářstvo cítí bezpečně. I proto je Louisovo pojetí emancipace coby útěku před diskomfortem tak atraktivní.

Estetická otázka

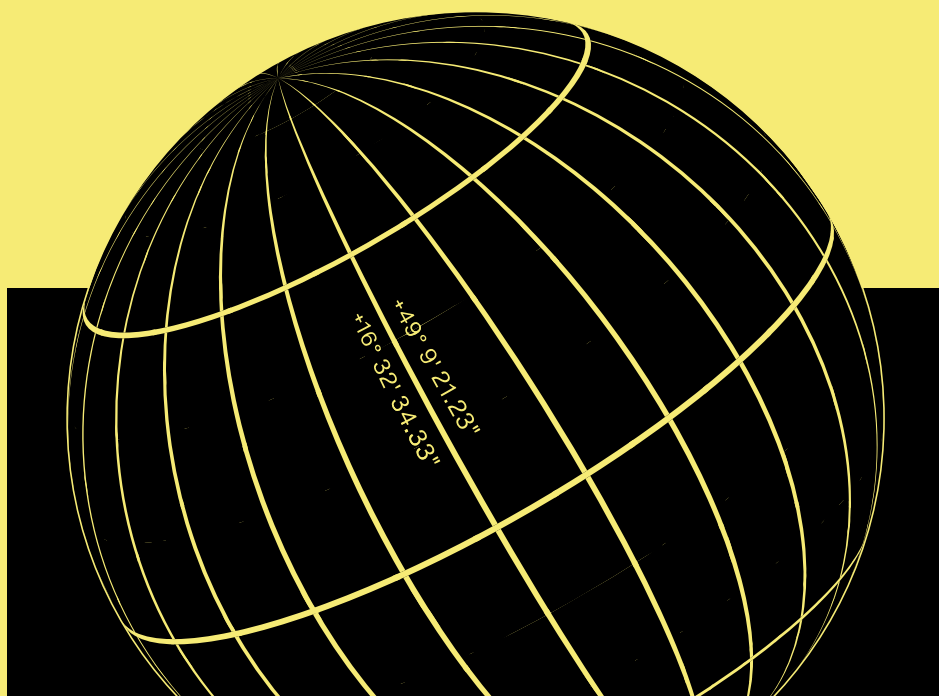
Louis tvrdí, že ukazovat pravdu je revoluční. Je to výrok pro uši novinářů, efektní a obecná formulace, nicméně je jasné, k čemu odkazuje: jádrem jeho díla i angažovanosti je osobní svědectví. Jako svědek přitom dává prostor také názorům marginalizovaných vrstev, například xenofobním výrokům svých rodičů. Přistupuje k nim jako k projevům, které vznikly následkem útlaku. Hledání pravdy pak probíhá jako odstraňování deformací – jako spontánní odpověď na vlastní zranění. Tím se ovšem mimoděk dostává do blízkosti jiné intuice: touze po pomstě a úspěchu („Chtěl jsem dosáhnout úspěchu pomstou“), která určuje protagonistův životaběh vlastně až do doby, kdy se stane spisovatelem.

Úskalím tohoto přímočarého, svědeckého přístupu je skutečnost, že také autorova angažovanost může vyznít jako další z mnoha kroků, jež podnikl, aby se vzdálil periferii, která ho nepřijala. Nejde o nemístnou podezřívavost, ale o třídní perspektivu – o skepsi plynoucí z nerovnosti (a pro tuzemského recenzenta akcentovanou tím, že v české společenské realitě je Louisem vylíčený vzestup stěží myslitelný). Vyprávění, v jehož základu zůstává autentický prožitek diskriminace a potřeba se s ním vyrovnat, tedy volá po autentickém politickém stanovisku, samo ale v tomto ohledu není přesvědčivé. Příčinu přitom nemusíme hledat v autorových literárních schopnostech, které jsou bezesporu značné, ale v určité míře konformity, spojené v lepším případě se snahou o srozumitelnost, v tom horším – znovu – se snahou uspět.

V textu *Kdo zabil mého otce* píše Louis o příslušnících elity, že „politika na jejich životě nemění nic, nebo jen málo“. Je pro ně především „estetickou otázkou: způsobem myšlení, způsobem vidění světa, utváření sebe sama“, na rozdíl od chudých, na něž mají politická rozhodnutí přímý, fyzický dopad. K tomuto veskrze pronikavému postřehu je však třeba dodat, že podobnou „estetickou otázkou“ se pro příslušníky levicově orientované kulturní veřejnosti mohou velmi snadno stát Louisovy texty. Jako čtenáři nebo čtenářky „politické autobiografie“ bychom proto měli neustále přezkoumávat, jestli ona „političnost“ plyne z toho, že jsme nově konfrontováni se společenskou realitou, anebo z pouhé názorové afirmace a přijetí logiky útěku. Srozumitelnost a snadná identifikace s autorem na jednu stranu literaturu otevírají veřejnosti a rozšiřují tak její dosah, na stranu druhou ale oslabují její potenciál spočívající ve schopnosti narušit etablovaný jazyk jiným, cizorodým hlasem. Louis se coby globální literární hvězda a angažovaný tvůrce v jednom ocitá v paradoxní situaci: chce „psát proti literatuře“, zároveň ale reprezentuje stanoviska značné části literárního publika. Je nepravděpodobné, že by si autor románu uvedeného mottem z Genetova *Deníku zloděje* tento rozpor neuvědomoval.

Édouard Louise: Jak se stát jiným. Přeložila Sára Vybíralová. Paseka, Praha 2023, 280 stran.

PAF 19 2023 OSTOPOVICE



PAF NA
KONCI LÉTA PIFPAF.CZ

23. Filmový festival Litoměřice

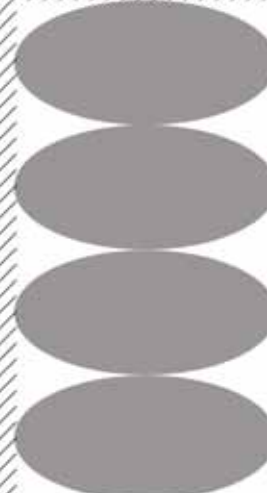
Hranice



fb/filmfestlitemerice

insta #filmovyfestivalitomerice

www.fifeli.cz



25.–27. 8.
2023

Festival
finančně
podpořili:

čstecký kraj

MINISTERSTVO
KULTURY

Litoměřice

TRCZ

literární procházky A2



7. října **Novopacká duchovní arina**
s Lukášem Jiříčkou



21. října **Proluky. Libeň literární**
s Janem Kolářem a Blankou Činátlovou

11. listopadu **Malostranskou stopou Karla Pecky** s Janem Wiendlem
a Matějem Metelcem



více informací a prodej vstupenek
na: www.eshop.advojka.cz

za podpory:



MINISTERSTVO
KULTURY



Státní fond kultury ČR

Odpudivá každodennost

Louisova exploatace vlastního života

Psaní o sobě provází tázání po spolehlivosti a poznatelnosti já, které má ambici nebo potřebu podávat svědectví o hrůzách a příkořích, jež nám bez našeho přičinění chystají dějiny a ti druzí. Dílo Édouarda Louise v sobě obsahuje všechna tato tázání, a to v implicitní i explicitní poloze.

MÍLA JANIŠOVÁ

Když Serge Doubrovsky v roce 1977 ve svém románu *Fils* tvrdil, že autobiografie je privilegium vyhrazené mocným tohoto světa psané vybraným stylem, a označil své dílo neologismem autofikce („fikce, kterou jsem se jako spisovatel rozhodl psát o sobě a podle sebe a která v sobě zahrnuje zkušenost analýzy“), reagoval na tehdejší pojetí memoárové literatury. Podle něho se jedná o zpětnou rekonstrukci vlastního života, v níž identitu autora, vypravěče a postavy stvrzuje tzv. autobiografický pakt a současně se vytváří mimetický vztah mezi postavou a jejím životem před textem a v textu. Velmi zjednodušeně řečeno, Doubrovsky si tak uvolňoval ruce pro mnohem svobodnější vztah subjektu a reality. Žánru se dařilo a daří na výbornou – nejméně od počátku 21. století představují různé formy a podoby autofikcí značnou část literární produkce a těší se čtenářskému zájmu. Západní svět zaplavila touha zabývat se každodenností a ordinérností, aniž by vadilo, že je leckdy odpudivá.

Román jako důkaz

Miláček médií i čtenářů Édouard Louis patří mezi spisovatele, kteří nemohou žít bez svého obrazu – od počátku své strhující kariéry miloval kamery a fotoaparáty a ony milovaly jeho. Jen málo současných světově uznávaných spisovatelů disponuje tak přesvědčivou dvojrolí spisovatele a celebrity. Je téměř nemožné tento mediální obraz vytěsnit a mluvit pouze o jeho textech, o čemž svědčila i autorova jarní návštěva Prahy. Tím spíše, že Édouard Louis zcela vědomě obě oblasti propojuje a exploataci vlastního životního příběhu se netají, ba naopak.

Literární věda srovnáváním beletrie a skutečných událostí spíše opovrhne, jenže v Louisově případě se nám taková komparace doslova vnucuje. Zatímco Roland Barthes varuje, že cokoli, co o sobě napíše, „musí být bráno tak, jako by to řekla románová postava – nebo spíše vícero postav“, Louis permanentně stírá hranici mezi tím, co se skutečně stalo a co napsal, a vydává pravdu literárního textu za pravdu života. A to i přesto, že jeho tři rozsáhlejší díla nesou označení román. V rozhvorech mluví zásadně v 1. osobě singuláru, mate tak rozlišení mezi sebou coby autorem a protagonistou a simuluje pravdivé zrcadlení reality. Linda Bartošová v recenzi románu *Jak se stát jiným* (2021, česky 2023) uvedla: „Sám ostatně v mnoha lžích dlouho žil. V jeho způsobu psaní se tak dá pozorovat až paralyzující pravdivost. Nešetří okolí ani sebe. Odhaluje, pochybuje, kritizuje, obviňuje, obhajuje.“ Jenže nešetřit okolí ještě neznamená psát pravdu, jak se ukázalo hned po vydání prvního románu *Skoncovat s Eddym B.* (2014, česky 2017), kdy rodina důsledně popírala předestřenou podobu Eddyho dětství, nebo během vyšetřování a soudu s Redou B., jež Louis obvinil ze znásilnění a krádeže a událost následně vytěžil v románu *Dějiny násilí* (2016, česky 2019). Redu B. soud zbavil obvinění souvisejících s násilím teprve loni na jaře, po téměř deseti letech zostouzení. Považme přitom, že román

zachycující události té noci byl v soudním procesu používán jako důkaz!

Lhát pravdu

Ponechme však nadále stranou dokazování, zda a jakou pravdu Louisovo dílo zrcadlí. Přijměme doporučení literární teoretičky Zuzany Foniokové vnímat autofikci spíše jako rétorickou strategii či estetickou inovaci a zaměřme se na postupy, které autor používá, aby autenticitu inscenoval co nejpřesvědčivěji. Édouard Louis tká svá díla jako pavučinu – vzájemně se doplňují, prolínají, odkazují na sebe (ostatně intertextuální charakter jeho děl se ukazuje také v parafrázích textů jiných autorů, například Williama Faulknera či Petera Handkeho v *Dějínách násilí*). V traktátu *Boje a proměny jedné ženy* (2021, česky 2022) dokonce autor vypráví, co se dělo, než se narodil; román *Jak se stát jiným* začíná jakýmsi résumé prvotiny *Skoncovat s Eddym B.* a pokračuje dosud nepublikovanou epizodou ze života před útekem ze severofrancouzské vesnice. Vyplňují se tak slepé skvrny původního příběhu, Louis uličnický

ve 2. osobě jako rukojmí chycen do pastí; účastní se odhalování intimity, ale také je na něm vynucována empatie, a to i tehdy, když ji vypravěč vůči těm, kdo ho přivedli na svět či ho provázeli jeho metamorfózou, projevuje jen pramálo. „Na dětství nemám jedinou šťastnou vzpomínku.“ Nebo jinde: „Později, až se s Elenou a její rodinou rozejdu, mi její matka vyčte: Těžil jsi z toho, co jsme ti předali.“ Texty doplňují jakési scénické poznámky v závorkách, komentáře, vysvětlivky, poznámky pod čarou. Pro domýšlení příliš prostoru nezbyvá – metoda (odkazuje k originálnímu názvu posledního románu) nepřipouští tápání, pochyby či nejednoznačnost.

Pozoruhodná je v tomto ohledu kapitola, v níž si vypravěč v důsledku hádky s rodiči uvědomuje svou proměnu. Ich-forma na několik stran přechází do er-formy: „Jedné noci ten jiný člověk, jímž jsem se stal, leží vedle Eleny na její posteli a ve tmě zírá do stropu.“ Stále ještě s patřičnou distancí zajištěnou gramatickou strukturou poprvé požádá, aby byl oslovenován Édouard. A tak skrze



Markéta Korečková: Bojovník I., 1998

převypravuje jednu věc pokaždé trochu jinak, až si francouzský kritik Arnaud Viviant posteskl, že některé části příběhu by časem mohly mít šest variant a stát se krychli. Jiné situace se donekonečna opakují, zrcadlí se v sobě s účinkem vizuální mise en abyme: scéna večeře u prvních „zasvětitelů“ („atmosféra byla stejná jako pokaždé, rituální, jako do nekonečna se opakující sen: svíčky, klasická hudba, lahve vína kolem nás, ticho mezi větami...“) se odráží v první večeři, kterou si aranžuje ve svém prvním bytě a evokuje štedrovecerní večeři s přáteli, po níž následuje náhodné setkání s Redou B.

Ačkoli jsou všechna díla čtenářsky snadno přístupná a působí dojmem spontánního psaní, Louis pečlivě a promyšleně buduje své univerzum pomocí rafinované mizansceny. Jeho divadelní minulost, díky níž se mu podařilo odejít od rodiny, se nezapře, ostatně díla se úspěšně adaptují na divadelních jevištích, a to včetně těch českých. Všechna jsou stylizovaná jako divadelní monolog vypravěče, který vždy mluví k někomu, nejčastěji k otci, ale také třeba ke kamarádce z gymnázia Eleně, jíž vděčí za možnost vstoupit do světa maloměstské buržoazie. Čtenář, přestože se autor neobrací přímo na něj, je oslovením

nové jméno započne cesta k novému člověku, opět vyjádřená literární manýrou.

Dekolonizační metamorfózy

Ze sítě Louisových děl vystupuje zřetelně několik témat: obžaloba sociálního systému, život marginalizovaných skupin na různých stranách sociálního spektra, násilí, útek. Především téma metamorfózy realizované jednak v proměňujícím se těle, jednak změnou jména však paradoxně přibližuje Louisův autofikční koncept tomu, jak o sobě píše autoři s koloniální zkušeností.

Těžko říct, zda by takové srovnání přívržec radikální levice v ideové rovině a přeběhlík k buržoazii či aristokracii v rovině životního stylu viděl rád, podobnost však jistě není čistě náhodná – opovržení sociálním prostředím, z něhož pocházím, systematická práce na vizuální proměně, stvoření sebe sama skrze psaní, symbolická smrt otce, to vše nás vede k přesvědčení, že navzdory okouzlení publika (které se však soudě podle komentářů na čtenářských platformách začíná protrahovaným popisem proměny poněkud nudit) i novinářů a kritiků není Louisova zpověď tak úplně novátorská. Ať už píše pravdu, či nikoli. Autorka je romanistka.

BÁSNIČKA REDUKCE

Kniha paradoxů

MARTIN LUKÁŠ

První kniha Milana Kundery a zároveň první z jeho tří básnických sbírek, *Člověk zahrada širá*, zůstane knihou paradoxů. Některé plynou z toho, jak jsou básně udělány, jiné z toho, jak o sbírce autor i čtenáři v průběhu let uvažovali. Už titul knihy, čtený v dobovém kontextu, ukazuje k rozporu. Člověk tu má být zobrazen jako bytost jedinečná, hluboká, v projevech, citech a zkušenostech rozporuplná. Řečeno slovy jednoho z mott: „Člověk / je nekonečný sad!“ Člověk je individuum, ale jejich součet dává lid. Obtížně se provádí byt jen deklarativní obrát k člověku, když zákonem doby je kolektiv, nadto kolektiv určitým způsobem vymezený a určitými úkoly pověřený. Před vydáním knihy Kundera prohlásil, že usiluje, „aby jeho poezie byla zatížena skutečnou lidskou problematikou“.

Jak si takové zatížení představoval, lze odušit z námětů a rozpracování jednotlivých básní i z šestidílné kompozice sbírky (proti obvyklým sedmi oddílům jeho románů). Vstupní básně vyhlásují, v čem spočívá úděl a úkol básníka: „Ať už zpívá, o čem zpívá, / sebe básník zpívá“, „Na dno lidí potápí se / básník potápěč.“ Básně následujícího oddílu (*Zeleň mého domova*) určují autorův hodnotový obzor promítaný do příměstské (brněnské) krajiny, v níž kající se „já“ odhaluje mezi lidmi správné postoje, například stanovisko uvědomělého zahradníka, „španěláka“, jež stejně jako básníka trápí válka v Koreji. (Slovo „španělák“ bylo Kunderovi rok po vydání sbírky vytknuto středoškolským učitelem v Příbrami Václavem Müllerem jako pro báseň nevhodné, protože je obhroublé a málo heroizující.) Kontrapunktem osobní perspektivy je oddíl třetí, nazvaný *Soukromá dramata*, který ukazuje, jak „oni“, nikoli „já“, prožívají intimní vztahy v podmínkách socialistické přestavby společnosti. Další oddíl (*Od obzoru jednoho k obzoru všech*) se naznačené póly pokouší syntetizovat. Tyto čtyři oddíly lze chápat jako obsáhlé předpolí k oddílu pátému, pojmenovanému *Polemické verše*, který realizuje mírnou kritiku v mezích přípustného. Pro autora i jeho tehdejší čtenáře snad odvážné, pro nás dnes velmi nevině vybočení z dobové perspektivy je patřičně vyváženo šestým, posledním oddílem (*Veliký pochod*), který nad vši pochybnost deklaruje, kde autor i přes kritiku, jíž se odvážil, stojí.

Ano, lidská problematika, ale potápěl-li se Kundera-básník sebehluběji, nacházel na dně konkrétních bytostí „jen“ osobní dilemata, traktovaná jako zápas o sebe-realizaci v těsných zástupech kolektivů, kde vlastní mínění potírá stranický diktát, regulující i lásku dvou lidí: „je-li v tvém srdci málo bolševické krve, / z mého ji dolívej!“. Nabádavě vliďnou kritiku autor obalil úlitbami, které zahradu širou v konečném účinku srovnaly do dvou záhonů s chodníkem mezi nimi.

Rozložení básní do šesti oddílů se děje vždy po třech nebo násobcích tří: 3–9–3–3–3–6. Je to věc podružná, ale svědčí o tom, že Kundera nad svým dílem myslel a počítal od samého začátku. Dokladem jeho myšlení je i obhajoba vlastních básní na schůzi Kroužku začínajících autorů 6. listopadu 1952: „Je to polemika s chybnými metodami stranické práce, jak ji zaváděl Slánský.“ Měsíc nato byl Slánský popraven. Půl roku nato sbírka vyšla.

Milan Kundera: *Člověk zahrada širá*. Verše.

Československý spisovatel, Praha 1953, 72 stran.

Výbušné selhání lidstva

Mrazivé paradoxy filmu Oppenheimer

Tříhodinový portrét brilantního fyzika Roberta Oppenheimera režisér Christopher Nolan konstruuje jako tíživý konverzační opus, v němž skrze protagonistu uvádí publikum do tísnivého stavu. Historické drama o vynálezu atomové bomby je nejtíživější, když hledí do budoucnosti.

MARTIN PLEŠTIL



Cillian Murphy ztvárnil Oppenheimera jako talentovaného vědce mučeného pochybami a nejistotou. Foto CinemArt

Nové dílo Christophera Nolana se tematicky drží předchozích dvou režisérových filmů. *Dunkerk* (Dunkirk, 2017) je rámovaný druhou světovou válkou, *Tenet* (2020) hrozí vypuknutím třetí světové války a aktuální *Oppenheimer* (2023) sleduje vznik atomové hrozby. Režiséra dlouhodobě zajímá lidské konání v extrémně vypjatých situacích. Válka je jen vnější vrstvou, pod níž se skrývá rozklad budovaného fikčního světa i temných zákoutí mysli.

Příběh vyobrazuje život amerického vědce Roberta Oppenheimera a události týkající se projektu Manhattan, v němž byl pověřen vývojem atomové bomby. Zaznamenává jeho studentské i pedagogické začátky, náročné bádání v době války, chvilkovou pozici nejdůležitějšího muže planety a následný pád poté, co se stal americké vládě pro své politické názory a činy nepohodlným.

Střet ve velkém formátu

Nolan po třech letech opět zkoumá hranice žánrových tradic a pohrává si s možnostmi narace. Po akčním, superhrdinském, válečném či detektivním žánru tentokrát rozštěpil životopis amerického vědce. Nejde mu o komplexní zmapování historických událostí či detailní portrét protagonisty, nýbrž o destruktivní analýzu mužského ega a bezvýhodného selhání lidstva.

Volba sedmdesátimilimetrového filmového pásu, a tedy nejvyšší možné kvality obrazu – Nolan snímek natočil pro mamutí plátno kin IMAX – není pouhým „gimmickem“. Tvůrce jej nevyužívá pro zvýraznění rozmáchlých scenerií či opulentní výpravy. Snímek se skládá především z dynamicky střihaných polocelků a polodetailů a odehrává se v převážně v tísnivých interiérech, což pro zvolený formát není příznačné. Postavy na plátně se tak mění v tyčící se pilíře, okázale shlížející na diváctvo. Obří plátno navíc podtrhává jejich egocentrismus a velikášství.

Ústředními postavami jsou vědec Robert Oppenheimer a politik Lewis Strauss, jejichž perspektivy vyprávění střídá a odděluje barevným a černobílým obrazem. Strauss se jako muž s nejasným charakterem ukrývá v kontrastně prosedivělem světě stínů, zatímco exponovanému vědci jsou vyhrazeny chladnější tóny barevného spektra.

Ve Straussově lince je Oppenheimer tím nejdůležitějším subjektem hraničícím s posedlostí, vykresluje jej jako odtažitého a nabubřelého. Druhá linie naopak Strausse téměř nezmiňuje, neboť pro Oppenheimera je

nepodstatnou figurkou. Vědci vidíme do nitra, od počátku vnímáme jeho subjektivní pocity rozpadající se reality, jsme vězni jeho turbulentního konání; u politika jsme pak pouhými přísedícími, zprvu se zmatečně chytáme složitěho vyšetřování a kolotoče postav, byť Nolan i tady navzdory hustotě informací udrží přehlednost.

Ústřední duel připomene Formanova *Ama-dea* (1984), v němž se střetává svět geniálního Mozarta a upozaděného Salieriho, operujícího v zákulisí společenské mašinérie. Nolan obě vypravěčské linky v úvodu dvěma titulky výstižně rozdělí na neslučitelné proudy: štěpení a fúzi. Mají však společnou vlastnost, v obou případech jde o čin, který se aktérům vymkne z rukou. Oppenheimer nedohlédne následky „svého“ ničivého vynálezu, Strauss končí v zajetí vlastních lží a intrik. Gradující dynamika této dvojice vrcholí ve třetí třetině, kdy se dílo mění v napjaté absurdní soudní drama, byť ani jeden z paralelních procesů technicky vzato není soudem.

Sílící bouře

Snímek je v jádru svižným souborem tíživých konverzací, které posouvají dění kupředu hektickým tempem. Hrdina je neustále v pohybu, stejně jako kamera a dynamický paralelní střih, v několika momentech sledujeme více dialogů, v odlišných časových pásmech a prostředích. Oppenheimer žije sebedestruktivním stylem, takřka nemá osobní život a vše podřizuje svému výzkumu. Téměř nikdy jej nezachytíme při odpočinku, jeho mysl neustále pracuje. Vše směřuje k očekávanému okamžiku, v němž se završí staletí výzkumu teoretické fyziky.

Spletitá struktura dospěje ve dvou třetinách filmu k momentu první jaderné exploze, k činu, jenž změní chod moderního světa. Omamně hrozivé vyobrazení výbuchu zprvu doprovází absolutní ticho. Až pak přichází nezadržitelná vlna hluku. Úspěch se mění ve vystřízlivění, zkázu. Nolan koncepčně pracuje s fyzikálním zákonem, že se zvuk šíří pomaleji než světlo. Obraz destrukce protagonisty již nikdy nevymaže z paměti, prvotní vzrušení střídá utrpení. Po blesku zákonitě přišel ohlušující hrom.

Oním hromem je celá třetí třetina snímku, která je opravdovým vyvrcholením, byť v ní již nejde o bombu, která měla paradoxně přinést svobodu a mír, ale o politické machinace, tíhu lidského svědomí a zachování morální rovnováhy. Portrét novodobého Prométhea, k němuž je vědec v úvodu přirovnán, ani tady

nedává odpovědi, naopak – vznáší další a další otázky. Po dotazu vědeckého kolegy Teller, čemu vlastně Oppenheimer věří, zůstává fyzik bez odpovědi mlčky hledět do prázdna. S podobným pocitem odchází z kina i publikum.

Podobně nejednoznačně film pojednává i o protagonistově milostném a citovém životě. Vědcův vztah s manželkou Katherine je tichý a chladný. Ve společných záběrech si nevyjadřují fyzickou náklonnost, jejich scény postrádají intimitu. Nolan dává Katherine málo prostoru, aby ještě více zdůraznil vědcovo subjektivní vnímání světa, v němž není místo pro lásku. Při jejich prvním setkání Katherine říká, že z ní předchozí manžel udělal ženu v domácnosti. Oppenheimer pak učiní to samé. Zatímco on je po válce na veřejném prání a vžívá se do role trpitele, ona trpí potichu. O to víc ale vynikne její pozdější přítomnost na plátně během vyšetřování, jež má prokázat, zda může být vědci obnovena bezpečnostní prověrka.

Nolan diváctvu také zprvu zatajuje informace o Oppenheimerově nevěře s rodinnou přítelkyní Ruth Tolman, snímek se dlouho nevyjadřuje ani ke korespondenci s bývalou přítelkyní a následnou milenkou Jean Tatlock. Když se Oppenheimer dozví o smrti Jean, nabídnou se nám paralelně dvě situace. V jedné spáchá sebevraždu a v druhé je zavražděna. Kolem této události se dodnes vynořují spekulace, zda pro svou komunistickou minulost nemohla být zabita jako potenciální společenská hrozba.

Co je správné?

Tříhodinový opus různorodě pracuje s otázkou, co je správné. Pro každou z postav tato abstraktní etická volba znamená něco jiného a každá si pro své konání hledá odlišné ospravedlnění. Nic však nevyvstává na povrch tolik jako motiv zrady. Oppenheimer zrazuje teoretickou fyziku ve prospěch vývoje zbraně hromadného ničení, zrazuje své politické smýšlení i milostný život. Fyzik a také špion Klaus Fuchs zradil Ameriku a předal informace Sovětům, poválečné Spojené státy posedlé honem na komunisty zase zradily i muže, který jim do rukou vložil nevidanou destruktivní sílu. Sloužil některý z těchto činů k pomyslnému vyššímu dobru? To už je na každém z nás. Nikdo však neuteče vlastnímu svědomí. Zatímco na začátku filmu protagonista úmyslně napustí jablko jedem a následně na poslední chvíli zamezí možné katastrofě, u detonace bomby již přerušovací tlačítko nezmáčkne. V obou případech jej přitom hnala ješitnost a ambice.

Oppenheimer je titul plný mrazivých paradoxů a vytváří paralelu k současnému geopolitickému dění. Tíživý závěr nás nechává v bezvýhodném stavu. Odpálení atomové bomby neznámá finální zkázu, nýbrž jen spuštění odpočtu. Opravdovou hrozbou není nukleární zbraň, ale lidstvo samo. Naše činy přesahují lidský život, ten je jen nepatrným atomem ve shluku širších souvislostí. Jsme obklopeni nejistotou a strachem z budoucnosti. K ní se snímek obrací mimo jiné ve scénách, kdy plátnu dominují abstraktní záběry na reje částic či nekonečné prostory vesmíru. Jde o spíše bezútěšný pohled, což se téměř osmdesát let od ničivého vynálezu potvrzuje.

Autor je filmový publicista.

Oppenheimer. USA / Velká Británie 2023, 180 minut.

Scénář a režie Christopher Nolan, kamera Hoyte van Hoytema, hudba Ludwig Göransson, hrají Cillian Murphy, Emily Blunt, Matt Damon, Robert Downey jr., Florence Pugh, Josh Hartnett, Cassey Affleck, Rami Malek, Kenneth Branagh a další. Premiéra v ČR 20. 7. 2023, distribuce CinemArt.

Od roku 2018 dovážíme a distribuujeme zapatistickou kávu v Česku a na Slovensku.

Podporujeme zapatistické komunity i spřízněné projekty u nás. Jsme družstvo Black Seeds.

„SNAŽILI SE NÁS POHRBÍT, ALE NEVĚDĚLI, ŽE JSME SEMÍNKA.“

BLACKSEEDS.NET

V objetí šelmy

Kuchyně a kuchaři v seriálu Medvěd

Média jsou přesycená jídlem. Gastronomické soutěže, pořady a videa vytvářejí kulturu hvězdných šéfkuchařů i domácího vaření. Druhá řada seriálu Medvěd ukazuje, že v profesionální kuchyni to vypadá jinak. A že o tom lze vyprávět strhujícím způsobem.

LUKÁŠ ČERVENÝ

První díly seriálu *Medvěd* (The Bear) se na platformě Disney+ objevily minulé léto. Česká média se mu věnovala okrajově, v zahraničí se psalo o seriálu roku. Kritici chválili obsazení či věrohodně vykreslené prostředí, rodinné drama o neurotickém šéfkuchaři Carmym Berzattovi (Jeremy Allen White), jemuž bratr v závěti přenechá krachující bistro, mělo strhující finále. Ohlášené pokračování proto vzbudilo obavy. Zbytečně. Druhá řada dotahuje, co první načila, a přináší ještě intenzivnější ztvárnění života profesionálních kuchařů. I když už tolik nevaří.

V nových dílech sledujeme Carmyho a jeho partnerku Sydney (Ayo Edebiri) na cestě za znovuotevřením zděděného podniku. Ze špeluňky vyhlášené hovězími sendviči chtějí vytvořit luxusní restauraci. Sestavují menu, bourají stěny, na hlavu jim padají plesnivé stropy. Že to nezní záživně? Tvůrci ovšem dokážou i z kontroly plynovodu udělat drama. Sledování balonku kontrolujícího únik plynu

opulentní vánoční večeře. Když Carmyho matka Donna (Jamie Lee Curtis) zběsile míchá překypující hrnec rajčatové omáčky a do toho drnčí již pátá upatlaná minutka, je jasné, odkud se berou neurózy jejích dětí. Donna v kuchyni vládne s chaotickou, ale železnou vůlí: vše musí být dokonalé, nikdo jí nesmí pomáhat. Carmy má jako jediný z rodiny při matčiných záchvatech zoufalství stále týž nepřítomný výraz. Snaží se tak přežít uprostřed rodinné vřavy. Kamera však nikdy nezabere všechny ty úžasné pokrmy, které Donnu stály kus duševního zdraví. Pohostinství zkrátka vyžaduje obět. Jen je otázka, jak velkou.

Jedním z témat druhé řady je proces učení. Carmyho cholerický „bratranec“ Richie (Ebon Moss-Bachrach) se na stáži v luxusním podniku dozví, že ani leštění vidliček není ponižující. I přes svou pochybnou vazbu na rodinu Berzattů tak Richie začíná patřit do úzkého kruhu Carmyho kolegů. Učit se

školní láskou Claire (Molly Gordon). Románek podbarvený hudbou R.E.M. poráží rozbitá lednice.

Milí a agresivní

Kromě R.E.M. v soundtracku zazní i jiné hvězdy alternativního rocku. Například Wilco dotvářejí atmosféru Chicaga, mezi jehož věžáky Sydney jezdí do práce. Stejně jako prostředí kuchyně se ale ani městské prostory nesmrskly na kopu vyprázdňených znaků. Bloumání nadzemkou má v ději svůj význam, když Sydney objíždí staré známé z jiných restaurací. Většinu z nich kvůli pandemii hrozí krach, tlak na úspěch sílí. Seriál ani tady nepřítakává kultu výkonu: naopak ukazuje, že městská síť pohostinství by bez vzájemné provázanosti prostě přestala existovat.

Představitelka Sydney Ayo Edebiri začínala jako komička. I Christopher Storer má s produkcí komedií zkušenost, v seriálu se mu pro-



Seriál Medvěd se nezaměřuje na jídlo ani na výkon, ale na kuchaře a odvrácené stránky vaření. Foto Disney+

umí strhnout zejména díky práci s postavami. Každá dostává svůj prostor. Tak jako v Carmyho kuchyni, kde i umývače nádobí oslovují slůvkem „chef“.

Podle rodinného receptu

Tvůrci Christopher Storer a Joanna Callo se tentokrát kromě psaní střídali i při režii většiny dílů. Neméně důležitou součástí štábu představuje Storerova sestra Courtney. Coby skutečná šéfkuchařka dohlížela na vaření pokrmů, menu i tak všední detaily, jako je Carmyho zlovyk pít z plastových misek nebo skladovat kalhoty v troubě. Právě díky ní působí stokrát zobrazené prostředí autenticky.

Ve druhé řadě se Courtney Storer podílela i na dialozích a klíčových momentech zápletky. Nejsilnější z nich představuje šestá epizoda. Vrací nás o několik let zpět do domu rodiny Berzattů, kde probíhá příprava

musí i Tina (Liza Colón-Zayas), která se stává zástupkyní šéfkuchaře, či pekař Marcus (Lionel Boyce), který odjíždí na zkušenou do Kodaně, „nejhezčího města na světě“, kde sídlí gastronomická mekka, restaurace Noma. Storer a Callo nekritizují molekulární gastronomii jako přepych. Nejde jim ani o pranýřování influencerů a kritiků, jaké prováděl britský *Bod varu* (Boiling Point, 2021). Ukazují prostě postavy, které se s vášní vrhají do hledání způsobů, jak proměnit večer nad talířem v zážitek.

Stejně jako u první řady, která zachycovala smrtící tempo v kuchyni, ani v druhé sezóně nezůstává bez povšimnutí odvrácená strana vaření. Všechny postavy svým zápallem o něco přicházejí. Společenství založené na výkonu a touze po dokonalosti vytváří silné vztahy, ale také ničí vše ostatní. *Medvěd* se nekompromisně popasuje i s milostnou linkou mezi Carmym a jeho

to nejvypjatější scény daří proložit chvilkami trapna nebo špičkováním mezi postavami. Dochází tu i k násilí, ale vždy v nějakém paradoxním spojení, jako když u slavnostní večeře vyprskneme smíchy.

Storer a Callo dokázali, že o jídle lze točit i víceméně bez jídla. Stačí, když se zaměříme na lidi, co ho připravují. Když u rodinného stolu v šesté epizodě zazní slavnostní řeč, nervózní Stewie (v podání komika Johna Mulaneyho), který se k Berzattům přiznal, popíše členy „medvědí“ rodiny jako „milé, velmi milé, ale taky agresivní“. Sedí to na celý seriál, který víc než co jiného připomíná medvědí objety: navenek působí mile, ale zanechává krvavé šrámy po drápech.

Autor je scenárista a dramaturg.

Medvěd (The Bear). Disney+, USA, od roku 2022.

Tvůrce Christopher Storer, hrají Jeremy Allen White, Abby Elliott, Ebon Moss-Bachrach, Ayo Edebiri a další.

Klubová dvojčata

Skrillexovo druhé a třetí album

Americký producent Skrillex patří už přes dekádu k nejvýraznějším postavám elektronické taneční hudby. Tvůrce stejně opovrhovaný jako obdivovaný vydal letos s jednodenním odstupem svou druhou a třetí desku. Ukazuje na nich, jak blízké si mohou být dvě zdánlivě neslučitelné polohy klubové produkce.

JAN BÁRTA

Přiznání, že poslouchám Skrillexe, bylo svého času pokládáno za totální faux pax, alespoň v mé klubové bublině. Producent spojovaný se vzestupem „steroidového“ derivátu dubstepu, přezdívaného „brostep“, ze kterého se později vyklubal enormně populární zvuk festivalového EDM, se u dřevních fanoušků taneční hudby netěšil zrovna dobré pověsti. Skrillexovi bylo vytýkáno, že si z původního dubstepového soundu, orientovaného na hluboké, až meditativní basové polohy, vypůjčil jen některé konstitutivní elementy – především důraz na bass drop a řezavou basu – a vystavěl na nich svou vlastní, řádně přifouknutou verzi. Ta si nicméně brzy našla své věrné publikum, včetně festivalových nadšenců plných testosteronu (odtud pejorativně laděný pojem „brostep“), kteří většinou neměli tušení o komunitním duchu dubstepu v jiholondýnských klubech nultých let.

Ostrovní kořeny

Podobný osud ale potkal celou řadu původně undergroundových stylů, jejichž elementy časem prosákly do hitparádového mainstreamu a přitáhly jiné publikum. Skrillex dubstep zpopularizoval pro masy a zároveň vytvořil jeho novou mutaci, přístupnější většinovému vkusu, ale poplatnou době a místu stejně jako ostrovní žánrové kořeny. Svým předchůdcům ostatně vzdal hold při přebírání své první Grammy za taneční remix v roce 2012, když v děkovací řeči zmínil „Croydon dub guys“. Dnes má pětatřicetiletý hudebník, vlastním jménem Sonny Moore, který začínal jako zpěvák na kalifornské hardcorové scéně, na kontě už osm cen Grammy, tedy víc než kterýkoli jiný autor elektronické taneční hudby.

Postupem času se Skrillex etabloval v pop music jako vyhledávaný producent, zodpovědný za sound design tak nesourodých hudebníků, jako jsou Justin Bieber, Craig David, Ed Sheeran, The Weeknd, Lady Gaga nebo metalová skupina Incubus. Skrillexův typický zvuk, tolik zatracovaný ortodoxními „dubheadz“, se mezitím dočkal renesance

v poměrně nečekaném kontextu – na jeho epické dropy se začal odvolávat label PC Music, zejména pak autor „barokních“ bangerů Danny L Harle (viz A2 č. 9/2021). Následně si Skrillexe přivlastnila hyperpopová scéna v čele s duem 100 Geecs (viz A2 č. 21/2020), se kterým loni vydal společný singl Torture Me, skvěle ilustrující synergii současného progresivního klubového zvuku s aktualizovanými skrillexovskými wobbly. Především ale letos Skrillex vydal hned dvě desky. Alba *Quest for Fire* a *Don't Get Too Close* vyšla překvapivě jen den po sobě a představují dva různé pohledy na producentovo žánrové rozpětí.

Výsledek roubování

První z desek je, jak název *Quest for Fire* naznačuje, výpravou za ultimátním basovým bangerem, která snad konečně potěší i posluchače ostrovního dubu. Tato aspirace se ukáže už v úvodním tracku Leave Me Like This s Bobbym Rapsem za mikrofonem, jehož falsetto tvoří nečekaný, ale funkční kontrapunkt se špinavě swingujícím rid-dimem. A podobných momentů je na albu celá řada – i díky účasti mnoha hostů, ať už z popové scény, nebo z klubového undergroundu. Hned v následující skladbě se potkávají Missy Elliot a Mr. Oizo v nervní flow, která vznikla naroubováním francouzského elekt-ra na klasicky synkopovaný ostrovní sound. Ještě hlouběji do dubové džungle se vydává banger Rumble s Flowdanovým frázováním posazeným na hutném subbasovém podloží. A v delikátně skipující skladbě Butterflies se Skrillex za pomoci svého aktuálního producentského mentora Kierana Hebdena, známého pod jménem Four Tet, snad poprvé dostává na kloub opravdu funkčnímu housovému vibu, ke konci okořeněnému fourtetovskou zvonkohrou.

Vedle housu si Skrillex neváhá začít ani s jukem – třeba v rytmicky atrofovaném tracku Too Bizarre (Juked). Výsledkem je opět bezchybné uchopení žánru a jeho aktualizace. Na epromovský monstrózní skladbě Super-sonic (My Existence) se podílelo trio Noisia

a Dylan Brady z již zmíněných 100 Geecs (opět nečekaná kombinace hostů a znovu kvalitní výsledek). Závěrečné junglové cvičení Still Here (With the Ones I Came with) s Porterem Robinsonem je příjemně emotivní tečkou za kolekcí oslavující heavybassové odrůdy taneční hudby.

Popovější dvojče

Den po albu *Quest for Fire* ovšem Skrillex vydal desku *Don't Get Too Close*, na které se propracovává k neméně euforickému efektu z poněkud odlišného výchozího bodu. Intro tvoří symbolicky skladba Don't Leave Me Like This, variace na první track předešlého alba, tentokrát však v čistě instrumentální podobě. Následuje zrychlená drum'n'bassová hymna Way Back, na které se podílel Danny L Harle. Zatímco první z desek pokrývala subbasové zvukové krajiny s dubovými kořeny, na *Don't Get Too Close* americký producent kombinuje UK Garage s emo rapem a reggaetonem a tomu odpovídá plejáda vokalistů v čele s Yung Leanem, Bladeem, Corbinem a Kidem Cudim. Flow dvou prvně jmenovaných v garážové Ceremony dost možná představuje vrchol celé desky – daný opět poměrně nečekaným, ale o to funkčnějším kontrastem. V asi nejpřístupnějším tracku desky Don't Go se objeví Justin Bieber a v eponymní skladbě po boku Bibi Bourelly zavzpomíná na své pěvecké začátky sám Skrillex.

Album *Don't Get Too Close* může na první poslech znít jako o den opožděné popovější dvojče svého předchůdce *Quest for Fire*. Přesnější by ale bylo říct, že jde o dvě polohy Skrillexova klubového rejstříku. Producentská preciznost obou desek přitom na dnešní klubové scéně nejspíš nemá konkurenci. Doby nařčení z přílišné odvozenosti jsou tytam. Skrillex dokázal, že aktuálním spektrem club music dokáže protančit bez jediného chybného kroku.

Autor je publicista.

Skrillex: Quest for Fire. Owsla 2023.

Skrillex: Don't Get Too Close. Owsla 2023.



Skrillexe si přivlastnila hyperpopová scéna. Foto Possan (CC BY 2.0)

Sodade, sodade

Kapverdská morna truchlí nad tradičními i aktuálními tématy

Tradiční hudbu Kapverdských ostrovů ve světě proslavila především zpěvačka Cesária Évora. Mornu charakterizuje pomalé tempo, melancholická nálada a ustálený rejstřík témat, mezi nimiž nechybějí milostné vztahy, láska k vlasti či moři nebo odchody a návraty. Do písní však pronikají i problémy současného světa.

KAROLINA VÁLOVÁ



Cesária Évora v roce 2006. Foto Tom Beets (CC BY 2.0)

Jedním ze současných nejhranějších interpretů na kapverdské online rozhlasové stanici RCV (Rádio de Cabo Verde) je Heavy H, vlastním jménem Hélder Silva. Ve svých písních kombinuje pop a mornu, tradiční hudbu Kapverdské republiky, jak se od vyhlášení nezávislosti v roce 1975 oficiálně nazývá stát, který zahrnuje deset ostrovů v Atlantickém oceánu zhruba 570 kilometrů od pobřeží západní Afriky. Silovým typickým letním hitem je Kampion, nepřiliš nápaditá diskotéková skladba, k níž byl natočen i videoklip. Kromě zpěváka v něm účinkují pouze dívky v plavkách, které se občas zahalují do vlajek různých států portugalsky mluvícího světa nebo – kdoví proč – do vlajky USA. Za pozornost však stojí fakt, že Hélder Silva není pouze hudebníkem, nýbrž i podnikatelem a také environmentálním aktivistou, který upozorňuje na nedostatek vody a úrodné půdy zejména na rodném ostrově Santiago. Výrazně investuje do tzv. aeroponie, relativně nové technologie pěstování plodin ve speciálních vertikálních „záhonech“, které si vystačí s pouhými dvaceti procenty zálivky oproti obvyklé pěstitelské praxi. Technologii úspěšně rozvíjí na plantážích své farmy Afroponic Purahvida od října 2022. V zemi, kde již čtvrtým rokem marně čekají na dostatečné srážky, působí dvoumetrové vislé záhony obsypané salátem a ředkvemi jako zázrak. Heavy H tak má v plánu kromě své hudby vyvážet do dalších zemí Afriky i tuto technologii, založenou na neobvyklém okysličování kořenů pěstovaných plodin.

Tématu chybějící vody a eroze obdělávatelné půdy na vulkanických ostrovech se v posledních letech věnuje rovněž zpěvák, skladatel, spisovatel, básník, právník s advokátní praxí a bývalý kapverdský ministr kultury a umění Mário Lúcio. Svá neobvyklá multiinstrumentální aranžmá místních folklorních stylů jako morna, coladeira, funaná a batuque vytvářel nejprve pro kapelu Simentera a od roku 1995 pro svá sólová alba, kterých je zatím devět. Nejslavnějším z nich je *Mar e Luz* z roku 2004, po němž uskutečnil půlroční evropské turné. Během něj se v některých městech připojil ke koncertům své krajanky a kamarádky Cesárie Évory, které se přezdívá Královna morny.

Zatím poslední Lúciovou vydanou nahrávkou je loňská jedenáctiskladbová deska *Migrants*, která se zabývá všemožnými druhy vystěhovalectví, včetně toho, k němuž lidi nutí sucho.

Národní blues

Lúciův nejoblíbenější hudební žánr morna, jejíž název pochází z anglického slovesa „mourn“ (truchlit), tematizuje odjezdy – a také dramatické, nečekané a ne vždy šťastné návraty – velmi často. Dalšími tradičními motivy jsou láska a krásy Atlantického oceánu, jenž představuje spojení s „matkou Afrikou“, ale morna čerpá také z pohnuté historie ostrovů, zahrnující i krutou zkušenost otrokářství. Traduje se, že tematický rejstřík morny současného stříhu má na svědomí básník a hudební skladatel Eugénio Tavares (1867–1930), jehož dílo bylo ještě ovlivněno pozdním romantismem.

Morna, považovaná Kapverdany za „národní blues“, má kořeny v 18. století a zásadního rozkvětu se dočkala ve druhé polovině 20. století. Významným představitelem žánru byl i otec Cesárie Évory Justino da Cruz Évora a především její strýc Francisco Xavier da Cruz, vystupující pod přezdívkou B. Leza. Ten byl v padesátých letech, tedy v době, kdy byly Kapverdské ostrovy ještě součástí zámořského impéria ultrapravicového a cenzurou zatíženého portugalského Nového státu (Estado Novo), jedním z hudebních mentorů nejen Cesárie Évory, ale též další hvězdy žánru, zpěváka Bana. K typickým doprovodným nástrojům patří klarinet, housle, kytara, cavaquinho (čtyřstrunný nástroj pocházející původně ze severoportugalské Bragy) a drobné perkuse. Zpívá se takřka výhradně kapverdskou kreolštinou, jiné jazyky (v úvahu připadá pouze francouzština a portugalština) zazní velmi výjimečně.

Královna morny

Cesária Évora (1941–2011) měla značně pohnutý osud i svérázný životní styl. Zpívat se naučila ve sboru sirotčince, kam byla umístěna po otcově smrti, když její matka nezvládala péči o sedm potomků, a od šestnácti se živila zpěvem po barech a na výletních lodích. Od útlého mládí kouřila a pila třtinový

rum, často chodila a především vystupovala bez bot, nikdy neuvedla otce svých dětí a její dům, který se nikdy nezamykal, byl proslulý bouřlivými večírky. Její záliba v alkoholu přispěla k tomu, že v osmdesátých letech musela svou pěveckou kariéru na několik let přerušit. Debutovou nahrávku vydala až v roce 1988 ve Francii a album pojmenované podle jedné z jejích přezdívek *La Diva Aux Pieds Nus* (Bosonohá diva) jí přineslo mezinárodní úspěch. Další mezník její kariéry nastal v roce 1994, když podepsala smlouvu s vydavatelstvím BMG, které vydalo kompilaci jejích největších hitů pod názvem *Sodade – Les Plus Belles Mornas de Cesária*. Za desku *Voz d'Amor* (2003) pak získala cenu Grammy v kategorii world music.

V souvislosti se zpěvačkou je třeba též zmínit, že především díky ní se proslavil kreolský termín „sodade“, označující hlubokou melancholii či stesk, a v některých lusofonních oblastech se dokonce používá častěji než původní portugalský pojem „saudade“. V roce 2005 se Évora představila i v Praze – se sedmičlennou kapelou vystoupila ve velkém sále Lucerny v rámci přehlídky Mezinárodní vikend žen. Koncertovat přestala až pár měsíců před smrtí a údajně ještě dva dny před skonem přijímala návštěvy ve svém domě a v ruce měla střídavě cigaretu a sklenku rumu.

Odkaz bosonohé divy

K odkazu Cesárie Évory i k morně jakožto základu vlastní, byť žánrově odlišné hudby se hlásí mnoho hudebníků mladé generace. Patří k nim například feministická a pacifistická aktivistka Mo'Kalamity, která zpívá v kreolštině a francouzštině. Zpěvačka, jež se v dětském věku přestěhovala s rodinou do Francie, hraje s reggae skupinou Wizard. Ve videoklipu k písni Cima Vento kapela vystupuje na letišti pojmenovaném právě po „bosonohé divě“, pózuje u graffiti s jejím portrétem a poté koncertuje v Café Royal de Mindelo, baru, který se nachází jen pár metrů od domu, v němž Cesária Évora bydlela. Morna se zkrátka proměňuje, její prvky pronikají do dalších žánrů, ale zní stále a nejen na Kapverdách.

Autorka je Portugalistka.

Návrat k příběhům

Indiánské tábořiště na přehlídce Regiony

Divadlo zbavené vnějších příkras, směřující k setkání, sdělení a sdílení, to jsou základní východiska, jimiž se ve svém uměleckém směřování řídí performer a svébytný tvůrce Jakub Gottwald. Dokazuje to i jeho nejnovější intervence K prameni, kterou vytvořil pro mezinárodní divadelní festival Regiony v Hradci Králové.

MARCELA MAGDOVÁ

Historie hradecké divadelní přehlídky Regiony sahá do poloviny devadesátých let minulého století. Pod svým původním, dnes již těžkopádně znějícím názvem Divadlo evropských regionů měla v české kotlině simulovat francouzský Avignon – největší divadelní akci na světě, která se koná už od roku 1947. Restart pod současným názvem se projevil i novou programovou položkou v letošním ročníku, autorským projektem *K prameni*, jehož vznik podnítila festivalová dramaturgie. Ta oslovila prvního držitele Ceny Thálie v kategorii alternativního divadla, ale především nepřehlédnutelnou osobnost domácí nezávislé scény Jakuba Gottwalda. Je otázka, nakolik pro ni byl určující podtitul ročníku – rituál, kterým se Gottwald ve svých pracích v posledních letech systematicky zabývá – nebo i vědomí nutnosti

otevřít se nezávislejší a umělecky daleko progresivnější scéně, než jakou představují divadla se zřizovatelem.

Akci koprodukují tři organizace, Klicperovo divadlo, Divadlo Drak a kulturní neziskovka Kontrapunkt, což vedlo v minulosti k jisté roztržiténosti a předimenzovanosti programové nabídky. Z ideje kooperace teď vzniklo pseudoindiánské tábořiště rozložené v Šimkových sadech. V průběhu festivalu v něm znovuožívaly lakotské mýty spolu s příběhy Ernesta Thompsona Setona a dalších. Zúčastnění se dotýkali podstaty performativity a soustředili se na čirou přítomnost, a tedy neopakovatelnost aktu. Osobně jsem Gottwaldovu performanci nazvanou *K prameni*, a tedy už v názvu asociovanou s návratem k prapodstatě bytí, navštívila dvakrát, jednou v ranních hodinách, kdy vyprávění dotvářel až metafyzický pohled vzhůru k modrobílé nebeské klenbě, a podruhé v noci, kdy tma, z níž vystupovaly jen obrysy spoře ozářených kontur lidských těl a typí, zesílila křehkost a konečnost existence.

Umění jako iniciační akt

Jako autor konceptu má Jakub Gottwald za sebou silně osobní *UR FASCISM*, vycházející z Ecova textu o latentně přítomném a věčném fašismu, z hlediska teatrality nejsrovnější *No More Theatre!*, uvedené ve formátu „jednou a dost“ na Divadelním festivalu Kutná Hora, a textovou koláž z administrativních i privátních materiálů týkajících se nacistickým a posléze komunistickým režimem



Režisér Jakub Gottwald vybízí příchozí, aby se zapojili. Platí to i pro intervenci K Prameni, prezentovanou na letošním festivalu Regiony. Foto Dita Havránková

perzekvované profesorky Růženy Vackové. Tu spolu s profesionály, ale také jevištně nezkušenými osobami z občanské iniciativy Krajinou přílivu uvedl v libeňské synagoze. Všechny jmenované projekty spojují obdobné principy, které jako by Gottwald zpřesňoval a cízeloval. Provází je umělecký, ale i tematický výzkum, rešerše materiálů, k nimž tvůrce přistupuje z různých úhlů pohledu. Pretext je často v rámci performance zveřejněn. V *UR FASCISM* je to citovaná Ecova přednáška, v *No More Theatre!* stat Davida Graebera *Práce na hovo* a v nejnovějším projektu knihy již zmiňovaného Ernesta Thompsona Setona či autobiografie bojovníka za práva indiánů Russella Meanse.

Gottwald vybízí příchozí k dalšímu hlubšímu zájmu o danou věc. Umění se tak stává iniciačním aktem. Účastník, častěji spíš spoluaktér, může pokračovat po skončení performance v průzkumu tématu, myšlenkově se v něm angažovat či jakkoli jinak rozvíjet to, co započali tvůrci. Zásadní je také občanské angažmá a punc osobní zodpovědnosti za vlastní tvorbu. Ta se odráží i v procesu, či přesněji ve způsobu vzniku performance. Gottwald a jeho spolupracovníci rezignovali na tradiční dělení divadelních profesí a po vzoru druhé divadelní reformy vyznávají zapojení všech tvůrců od začátku do konce. Ne náhodou ztvárňuje Raženu Vackovou ve stejnojmenném představení nikoli herečka, ale výtvarnice Jana Hauskrechtová.

Proces a participace

Performerky či performeři dílo nejen prezentují, ale i vyrábějí. Cesta za výsledným tvarem může být provázána těžkou fyzickou prací, jako je tomu právě v případě projektu *K prameni*. Před uvedením musela pětice mužů pokácet stromy, opracovat je a vystavět z nich tábor, který na závěr festivalu vlastními silami zbořila. Dílo je tak možné vnímat v jeho celistvosti, nikoli jako izolovanou intervenci, rámovanou příchodem a odchodem diváků – přičemž zde navíc nejde o diváky, nýbrž o participující účastníky –, ale jako procesuální záležitost, a to jak pro tvůrce, tak i pro příchodzí spoluaktéry. Toto chápání divadla vychází z estetiky DIY a myšlenky recyklace předmětů. Ekologické téma je ostatně něco, co se logicky vine Gottwaldovou tvorbou stejně jako práce s rituálem.

V *UR FASCISM* mi Gottwald připomínal mytického šamana vybízejícího k obřadní pouti i k závěrečné dobrovolné a „radostné“ spolupráci při nesmyslné stavbě objektu z kobercových rolí. V inscenaci *Spis / Růžena Vacková* přichází drhnou podlahu v káznici či si dobrovolně nechávají sejmout otisky

prstů. V *Prameni* dovádí autor daný princip ještě dál: skupina bělochů, jež se před tábořištěm v daný čas sejde, jím nejprve prochází a v každém ze čtyř typů vyslechne silný příběh. Každý je jiný a nahlíží téma indiánů – ale v důsledku i bělošskou naivní hru na ně – z jiné perspektivy. Jejich podání je ovlivněno konkrétními vyprávěči, kteří svým lidským naturelem stanovují míru humoru či naopak snahu o nestrannou fakticitu.

Čtveřice příběhů

Pavel Neškudla mluví o velké vizi, již měl uskutečnit. Končí jako indián zdecimovaný životem v rezervaci, který se návštěvníkům pokouší prodat cetky vyrobené ze zátek od piva z místního Kauflandu. Ztišený a nadmíru koncentrovaný Matěj Šumbera líčí osudy medvěda Monarchy, Filip Šebšajevič jako zdatný histrión zase okázale animuje vznik lakotské mytologie včetně šibalského Iktómiho, věcný a velmi přítomný Aleš Němec ve svém obydlí informuje o životě Russella Meanse, organizaci The American Indian Movement (AIM) a problematice práv indiánů v současnosti. Pouť po táboře zahajuje a později řídí právě Jakub Gottwald. Vrcholí společnou stavbou nového týpí, provázenou po vzoru rituálu bubnováním, kolektivním zpěvem a tancem a nakonec, jak je kdo tomu otevřen, i osobní meditací.

Projekt *K prameni* poukazuje na tradiční romantickou představu o životě indiánů. Tu u nás budovaly zejména romány Karla Maye, vycházející ze Setonem založené organizace Woodcraft Indians, kde má své kořeny skauting, a v neposlední řadě i foglarovky. Humanismus, pacifismus a myšlenky na sepeřít s přírodou typické pro idealistické pojetí amerického Západu druhé poloviny 19. století však nenápadně a jakoby mimochodem nabourává a různými způsoby velmi decentně travestuje. Aktéři oblékají bederní roušku, ale i džínovinu a další soudobé oděvní svršky. Týpí jsou namísto balzích kůží tvořena přiznaně reklamní plachtovinou. Nosnými se stávají zejména dvě úvahy: Opravdu je v potýkání bělochů s indiány násilí jediným možným vyústěním? A proč si ti, kteří se na indiánech tolik provinili, na ně v duchu dětských her hrají? Jsou to otázky bez odpovědi. Je ale třeba je klást a sdílet.

Autorka je divadelní teoretička a kritička.

Jakub Gottwald: K prameni. Režie Jakub Gottwald, tvůrčí tým Jakub Gottwald, Pavel Neškudla, Filip Šebšjajevič, Aleš Němec, Matěj Šumbera. Akce byla uvedena několikrát během festivalu Regiony v Hradci Králové 23.–30. 6. 2023, psáno z uvedení 27. 6. a 30. 6. 2023.

Nové knihy v **d i s p l a y**

Úvod do komparativní planetologie

Lukáš Likavčan

Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika

Jiří Sirůček

Úvod do komparativní planetologie

Lukáš Likavčan

Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika

Jiří Sirůček

www.display.cz Dittichova 9/337 120 00 Praha 7

planetární (po)etika
Jiri Širuček

Uvod do komparativni planetologije

planetární (po)etika
Jiří Sitrůček

Uvod
do komparativni
planetologije
Lukáš Likavčan

Novel display

Naslouchání se dobře naslouchá

Umělkyně Anna Ročňová v instalaci Tůně v pražské Galerii Kostka propojuje materiály vytvořené přírodou a člověkem. Autorčin originální, nenuceně postantropocentrický přístup vede k překvapivě přirozenému prolínání těchto prvků.

ANNA SEDLÁČEK ROUBALOVÁ

Místností se line odér železničních pražců. Na zemi se rozprostírá tůně seskládaná z papírových filtrů nasáklých motorovým olejem. Krabatost papíru evokuje mihotání vodní hladiny a vytváří dojem nepřekonatelné přírodní síly, která nakonec vše pohltí. Výstava v Galerii Kostka má charakter přirozeného mikroklimatu, který se vyskytuje v okolí této tůně a jen díky ní může existovat. Z vysokého trámového stropu visí zvláštní objekty. Další – drobnější – jsou umístěny po stěnách.

V poslední době se v současném umění můžeme setkat s principem spojování přírodních a umělých materiálů poměrně často, Anna Ročňová s nimi však pracuje jedinečným způsobem. Ve své tvorbě je propojuje v nový jednotný celek natolik samozřejmě, že v objektech vystavených v galerii nejsou cítit zásahy její ruky – působí, jako by tu samy vyrostly.

Růst i zánik

Poté, co se mi podaří smyslově se odpoutat od omamnosti centrální tůně, která mě volá a vtahuje do sebe, začnu prozkoumávat jednotlivé objekty. V mnohém s ní kontrastují – nejen svým volným plutím v prostoru, ale také tvarovou a materiálovou bujaroostí a hravostí. Vidím dvě larvy s krátkými pařáty, kukly neschopné pohybu – z jedné zbyla jen skořápka, druhá zase odhaluje své vnitřnosti. Společně tvoří objekt, který sám sebe zrcadlí. Na drátěném pletivu je přichycena pláštěv, ze které vyrůstá úl. Na spodní

straně suchého listu se vyrojila malá černá skleněná vajíčka.

Po určité době začnu mít pocit, že vše prostupuje vším, a začínám zaměňovat některé věci za jiné. Trámy na stropě galerie se tak stávají pražci nasáknutými černým voňavým olejem, z nichž pomalu raší kořínky, prorůstají zavěšenými objekty a zapouštějí se do betonové podlahy. Do galerie zvenku pronikají společně se šumem stromů také zvuky vlaků a aut, organická a mechanické procesy se navzájem prolínají. Zavěšené látky jsou jako sukně lesních žínek tančících kolem tůně. Výrůstky se nenápadně proměňují a hledají svoji výslednou polohu.

Zatímco vertikálita visících objektů podtrhuje dojem růstu a změny, konstantně přítomná omamná vůně zdůrazňuje těžkou, až hypnotickou státnost černého mastného kruhu v centru místnosti. V přírodě bývá tůně obklopena stromy a rostlinami, které do ní opadávají a jejich listy tlejí na jejím dně – ona je rozkládá, postupně se jimi plní a nakonec zaniká. Tůně je lůnem a současně neustálou připomínkou zániku.

Po antropocentrismu

V souvislosti s výstavou se mi vybavuje kniha Rachel Carson *Tiché jaro* (1962, česky 2021), kterou jsem nedávno dočetla. Autorka se v ní zabývá kritikou plošného hubení škůdců a namísto chemických prostředků prosazuje citlivější, levnější a také efektivnější přístup – využívání přirozených nepřátel. Carson přichází s jednoduchou myšlenkou, že člověk je neoddělitelnou součástí přírody, a když se bude snažit ji sám sobě podřídit, vydá obrovské množství energie a nakonec se mu jeho úsilí stejně nevyplatí. Takové chování je nejen škodlivé pro přírodu, ale také nevýhodné pro člověka.

Kniha je na svou dobu velmi kritická ke kořistnickému přístupu lidí ke krajině a zvířatům, její sdělení a argumenty jsou ale nakonec antropocentrické. Domnívám se nicméně, že Carson by dnes souhlasila s pohledem na přírodní procesy, který lidské měřítko překračuje a opouští. Obě autorky respektují i ty nejmenší činitele a nejdrobnější prvky, kterým naslouchají, práce Anny Ročňové však objevuje a zkoumá přírodu, jejímž smyslem už není užitek pro člověka, ale která existuje mimo jeho zájmy a cíle. Kritika

lidské sebestřednosti je organicky přítomná v jejím uměleckém přístupu, aniž by byla primárním tématem.

Zásahy umělkyně vycházejí z pečlivého pozorování přírodních procesů a vytvářejí dojem krásna, na jaký jsme zvyklí právě z přírody. V tom tkví největší síla výstavy: je natolik hravá a organická, že působí velmi silně, i když se omezíme jen na smyslové vnímání. Zároveň materiály i způsob, jakým je umělkyně používá, mají silnou – ale nenásilnou – vlastní výpovědní hodnotu a mluví politickým jazykem, pokud ho chceme slyšet.

Autorka je teoretička umění.

Anna Ročňová: Tůně. Galerie Kostka, Praha, 9. 6. – 20. 8. 2023.

Chilloutová „lod“ Briana Ena a Jiřího Příhody

Do pražské Galerie Rudolfinum se po roce vrací Jiří Příhoda, tentokrát jako architekt instalace pro nekonečně se proměňující skladbu hudební legendy Briana Ena. Společně pro návštěvníky připravili prostředí pro zklidnění a introspekci.

DAVID BLÁHA

V čase letních prázdnin rozpálené ulice Prahy přetékají turisty, a tak se zdá logické, když toho galerie výtvarného umění využije a naplánuje na toto období výstavy, které jdou obecenstvu nejvíce naproti. Galerie Rudolfinum v loňské letní sezóně představila retrospektivu umělce-architekta Jiřího Příhody, jehož prostorové instalace pod jednoduchým názvem Void nejenom připomínaly a rekonstruovaly tvůrčovy vlastní historické realizace, ale také přímo reagovaly na prostor

samotné výstavní síně a netradičním způsobem si pohrávaly s diváckým očekáváním. Pro někoho to byl monumentální zážitek, pro jiného jednoduchá fotografická atrakce.

Letos se ředitel galerie Petr Nedoma rozhodl uspořádat výstavu světoznámému britskému hudebníkovi Brianu Enovi, která na Void v náznamech navazuje a stává se tak jejím volným pokračováním. Na architektonické realizaci Enovy výstavy Nave se totiž podílel právě Jiří Příhoda, který s hudebníkem spolupracoval už v roce 1998, kdy spolu vytvořili instalaci pro galerii Nová síň ve Voršilské ulici. Brian Eno se do pražských galerií vrací po šesti letech – naposledy pro Veletržní palác připravil výstavu s názvem Loď (The Ship). Tentokrát v Praze vystavuje jinou „loď“ – slovo „nave“ totiž v angličtině označuje hlavní zaklenutý prostor křesťanských chrámů.

Pražská repríza

Ve vstupní místnosti stojí stará prvorepubliková rondokubistická skříň, jinak nic – odněkud se ale line jednoduchý, pomalu se proměňující zvuk, který návštěvníky a návštěvnice láká dál. V následující prostorné hale, která je rovněž prázdná, zvuk sílí, poutá na sebe pozornost a doprovází četbu úvodního textu k výstavě. Tvrzení historičky umění Marisy Ravalli, že Eno „vynalezl“ ambient a generativní hudbu, je poněkud zjednodušující, ale její text se zdá být solidním úvodem k tomu, co nepoučeného diváka čeká. Stačí už jen vylézt po schodech do hlavního sálu, kde se tentokrát odehrává všechno důležité.

V centrální místnosti galerie je umístěn velký poloprůhledný kvádr, připomínající svou strukturou slavný bílý pokoj ze závěru Kubrickovy *2001: Vesmírné odysey*. Příhoda v instalaci vycházel z mléčných desek kazetového stropu a na jejich strukturu přirozeně navázal zavěšenou konstrukci, která končí několik centimetrů nad podlahou a zpod níž vychází pruh světla. Většina prostoru tak zůstává vyplněna křehkou minimalistickou konstrukcí, z jejíhož nitra zní Enova ambientní skladba. Na objemných polštářích a lavičkách rozložených po obvodu zdi při minimálním osvětlení se dá sedět, ležet, meditovat nebo i spát.

Enova zvuková stopa v Galerii Rudolfinum je velmi jednoduchá a přímočará. Pomalu se proměňující plochy jemně protínají pulsující vlny, jež vzdáleně připomínají serialismus Stevea Reicha, čas od času se ozve drsný, až kovově znějící skřípot něčeho objemného, co se pohybuje „v hlubinách“. Místy je možné zaslechnout zvuky strun, které se ale v celkové manipulaci se zvukem ztrácejí. Hudba se, jak lze u Ena očekávat, neopakuje a v obměnách pokračuje stále vpřed.

Na chvíli se zastavit

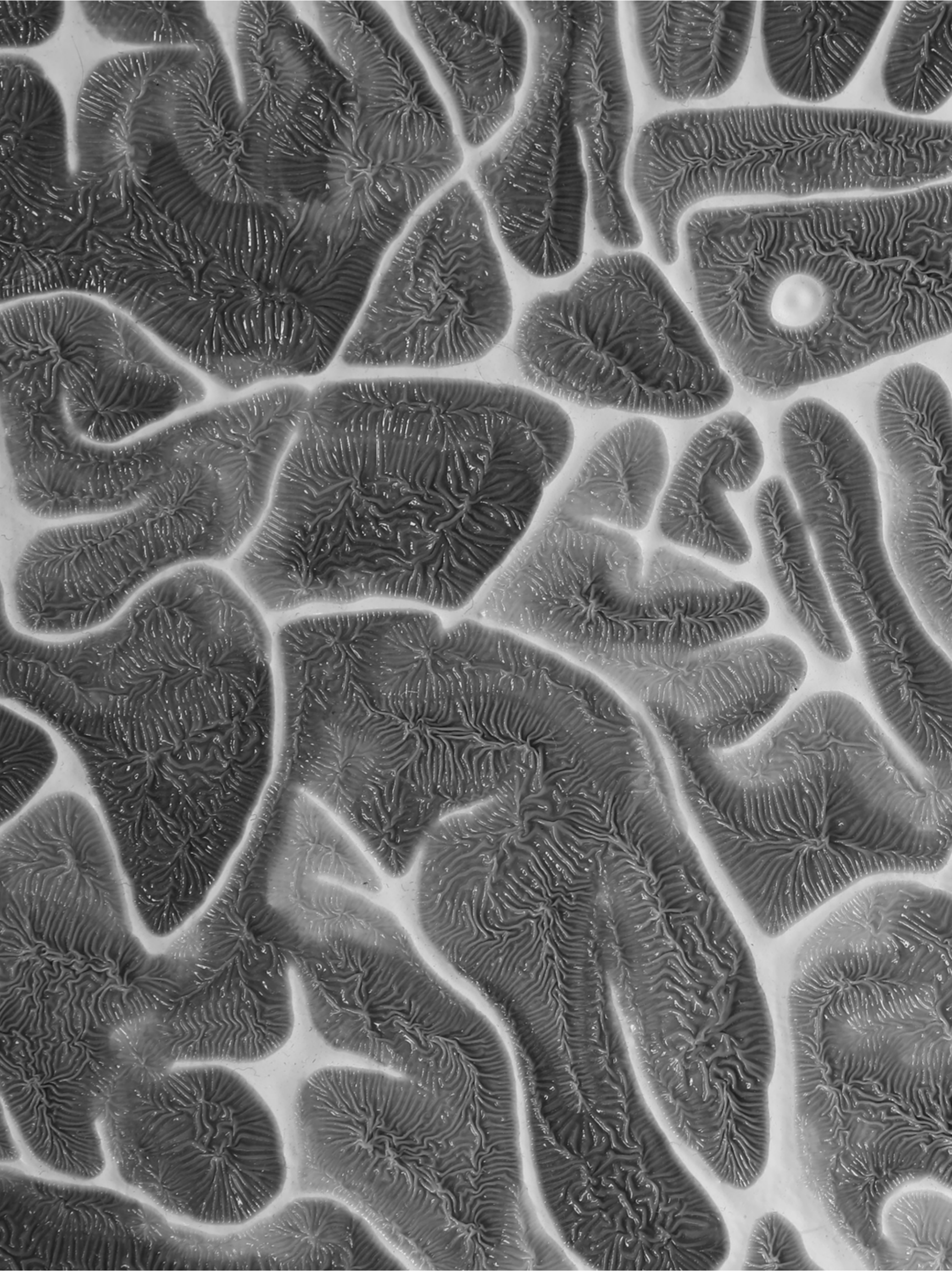
Při bližším pročtení doprovodného textu Pavla Klusáka se postupně vyjeví, proč výstavu uvozuje právě text Marisy Ravalli – byla kurátorkou *Music for Prague*, zmíněné spolupráce obou autorů z roku 1998, kterou současná instalace rekonstruuje. I když jsem si při návštěvě instalace průběžně pokládal otázku, jak by asi dokázali s takovou příležitostí naložit hudebníci a hudebnice o půl století mladší, nakonec jsem se v prostoru zabydlel na více než hodinu a nechal se ukoľebat bezčasím evokujícím bezpečí. Pozoroval jsem publikum a zdálo se mi, že každý se dokázal aspoň na chvíli se zavřenýma očima zaposlouchat do klidných vln proměňujícího se zvuku.

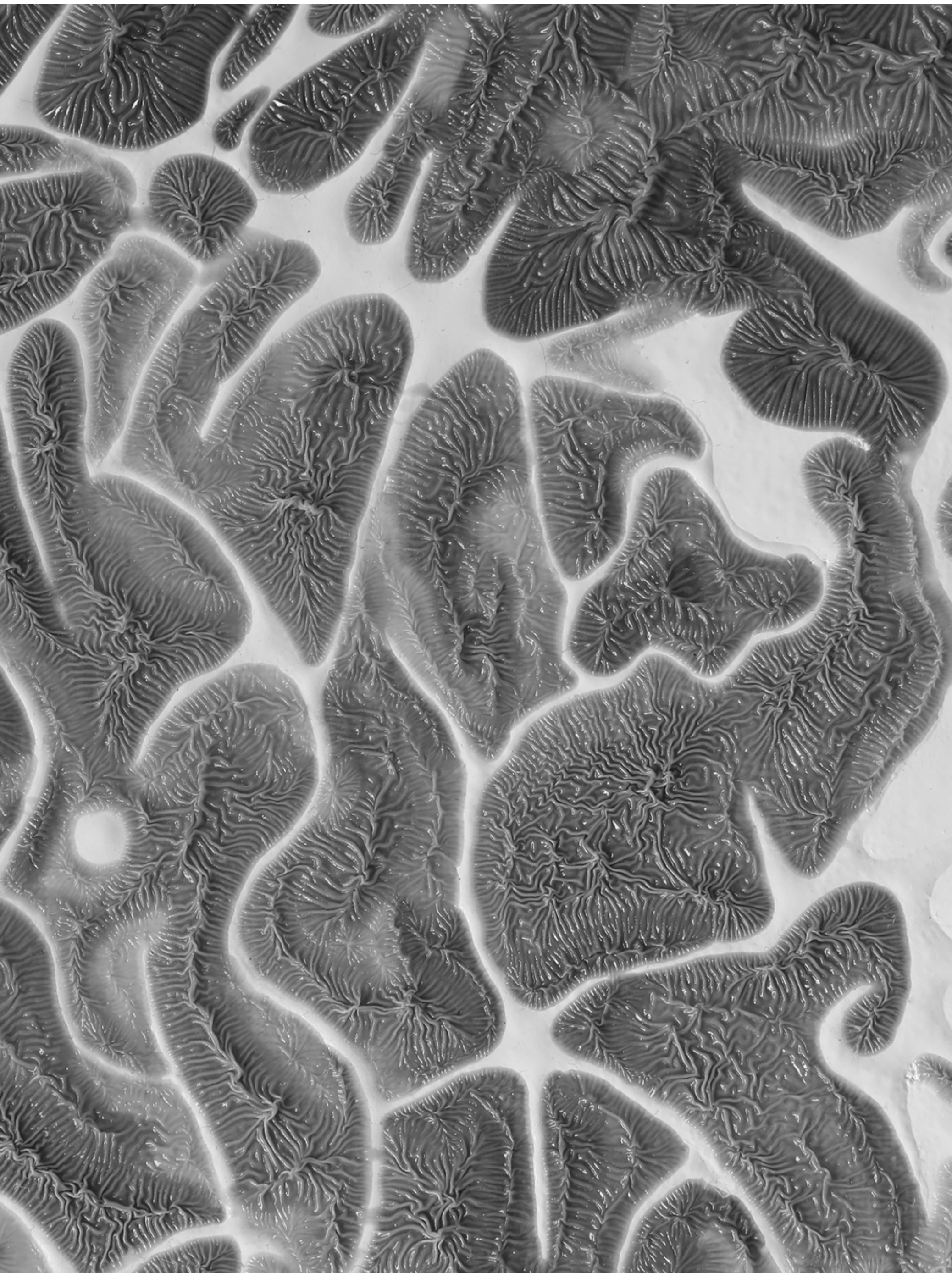
Galerie je možné chápat jako prostor pro výzvy a zpochybňování světa kolem nás. Výstava Nave se ale podobá spíše chilloutové zóně uprostřed všudypřítomného hluku vnějšího světa – nepotřebuje přidávat nové podněty ani otevírat další bolestivé otázky, naopak poskytuje útočiště. Enova výstava je jedním z posledních projektů Galerie Rudolfinum před vyhlášením konkursu na nového ředitele nebo ředitelku. Obhájí Petr Nedoma svoji funkci, nebo nás čeká nová koncepce celého programu? I tato otázka se vznášá nad výstavou, která místo velkolepého blockbusteru přinesla klid před podzimní bouří. Půjde o nádech před novou etapou galerie?

Brian Eno, Jiří Příhoda: Nave. Galerie Rudolfinum, Praha, 20. 7. – 24. 9. 2023.



Práce Anny Ročňové objevuje a zkoumá přírodu, jejímž smyslem není užitek pro člověka, ale která existuje mimo jeho zájmy a cíle. Foto Jan Kolský





Marika Krčmářová: Permanent Growth (detail). Ofsetová barva na plátně, 2022

Tělo jako prostor třídního boje

Tělo se v autobiografických prózách Édouarda Louise nachází na spojenci marginalizovaných identit – vepisuje se do něj jak třída, tak kvír. Svým psaním Louis rekonstruuje proměnu, v níž se tělo postupně stává nejen objektem, ale i činitelem osvobození. Ve svém vzdoru se však zatím nedokáže oddat radosti.

MAGDALÉNA MICHLOVÁ

Édouard Louis se letos české čtenářské obci odhalil už popáté. Svou identitu – a identitu celé soudobé francouzské společnosti – dosud prozkoumal z perspektivy své matky, otce i sestry a čtenářstvu ji vždy předal v kombinované formě intimní zpovědi a systémové obžaloby. Posledně vydaný titul s názvem *Jak se stát jiným* (2021, česky 2023) tyto perspektivy pomyslně propojil a umožnil je konečně nahlédnout jako víceméně kompaktní celek. Ve středu autorova uvažování a psaní jak o genderu, tak třídě – stejně jako o jejich styčných bodech – stojí tělo.

Skrze metaforu těla nahlíží Louis svůj coming out i sociální mobilitu, otcovu ekonomickou marginalitu i matčino uvěznění v jasně vymezeném prostoru. „Jako by jim funkce, kterou v divadle zastávají, přisoudila i tělo,“ uvažuje Louis o kolegiu z divadla, významně formativního prostoru, kam v nové knize pozval své čtenářstvo vůbec poprvé. A stejný princip vládne i mimo zdi divadla: funkce každé osoby v Louisově vyprávění – respektive každého jedince v pozdně kapitalistické společnosti – jim přiřazuje nějaké tělo. Ne vždy se tak děje k jejich spokojenosti. Louis jako novodobý kritický teoretik se s tím odmítá smířit a kýženou proměnu všech těchto těl rekonstruuje svým psaním.

Když glitch projde tiskárnou

Louisova matka „byla přesvědčená, že si zaslouží jiný život, že ten jiný život někde existuje, neurčitě, v nějakém virtuálním světě, že musí být bezmála na dosah“, jak autor píše v *Bojích a proměnách jedné ženy* (2021, česky 2022). Ty z nás, kterým už se do rukou dostal manifest glitch feminismu Legacy Russell (2020, česky 2023), možná napadne, že právě v procesu psaní Louis matce malý glitch dopřává: glitch jako chybu, omyl, výpadek ve fungování, obsazení nefunkční struktury a prostředek pro vybudování něčeho nového. Russell si při svém digitálním rochnění v glitchovém brouzdališti přiznané a účelově pohrává s dynamikami moci a umocňuje se vytvářením nových já. Louis v procesu psaní jako by dělal to samé: analýzou mocenských dynamik nečekaně protkává i ty nejosobnější výpovědi a nová já vyhovuje sobě i svým bližním.

Russell si ve svém manifestu propůjčuje maximu Simone de Beauvoir o stávání se ženou a tvaruje ji do novomateriální podoby: „Člověk se nerodí jako tělo, nýbrž se jím stává...“ Louis svým psaním matčino tělo re-formuje. V paradoxní výměně rolí matky a syna dává Louis své matce prostor pro „stávání se“ s každým úderem prstu do klávesnice

počítače. Ve wordovském souboru rozepsaného rukopisu je matka svobodnější než ve fyzickém prostoru domova ve Francii. „Nejenže byla matkou pěti dětí, bez peněz a bez vyhlídky na změnu, navíc byla uvězněná v prostoru domácnosti,“ vypráví Louis v knize věnované její osobě a současně matku – „od-identifiková“a. „Díky od-identifikaci můžeme vytvořit vlastní pravidla zápasu s problematikou těla,“ říká glitch. Právě pro často omezenou možnost fyzického pohybu vynalézají ženy, queer osoby a lidé vystavení rasismu způsoby, jak vytvářet prostor trhlina. V takových trhlínách – v narušení pořádku – se skrývá síla digitálního glitche.

Když Louis uznává překerní pozici matčino těla mezi stěnami domácnosti volající po druhé směně, trochu ji z takového prostoru vyvazuje. Když s ní rekapituluje odchod ze severofrancouzského venkova do města blíž k němu, dochází k další rovině vyvážání. „Koncept těla v sobě skrývá společenské, politické a kulturní diskurzy, které se mění na základě toho, kde se tělo nachází a jak je čteno,“ říká glitch a Louis manifestuje.

Zemřít pro kapitál

Zřejmě nejsilnější společenskou obžalobu Louis formuluje při symbolické pitvě těla svého otce. S metaforou smrti si nehraje jen v titulu *Kdo zabil mého otce* (2018, česky 2021). Přes své bílé privilegium – jedno z mála privilegií, kterým se těší – si Louis půjčuje definici rasismu americké vědkyně Ruth Gilmore: vystavení určitých společenských skupin předčasné smrti. Připojuje k ní další podoby společenského a politického útlaku od nadvlády mužů přes homofobii a transfobii po nadvládu třídní. „Chápeme-li politiku jako vládu živých bytostí nad jinými a vezmeme-li v potaz, že jedinci žijí v komunitách, které si sami nezvolili, pak je politika rozlišením mezi společenskými skupinami, jejichž život je podporován, propagován a chráněn, a skupinami vystavenými smrti, pronásledování, vraždě,“ píše Louis. Do pozice protivníka ve svém literárním třídním boji tak staví něco, co kamerunský teoretik Achille Mbembe nazval nekromocí a s ní spojenou nekropolitikou.

Nekropolitika je brutálnější než biopolitika: váže život ke smrti způsobem, v němž je život smrti podřízen – od života v chudobě po drancování životního prostředí. Jako temná strana Foucaultovy biomoci, panující nad formami života, rozhoduje nekromoc o smrti. Taková moc suverénně určuje, kdo musí zemřít za účelem maximalizace zisku. Zatímco politická

teorie přičítá suverenitu národnímu státu s jeho obrannými mechanismy, Mbembovým suverénem může být i kapitál. V případě Louise stojí za ztrhanými zády a zničenými játry jeho otce továrna na severu Francie a podmínky nastavené asociální vládou: „Jednoho odpole dne nám odtamtud zavolali a řekli nám, že na tebe spadl náklad. Žáda jsi měl rozdrčená, rozmáčknutá, řekli nám, že nebudeš chodit několik let, že už nebudeš chodit (...) Protože jsi od nehody musel celé dny ležet a špatně ses stravoval, neustále jsi měl s trávením problémy.“ „Jacques Chirac a Xavier Bertrand ti ničili střeva.“ „Nicolas Sarkozy a Martin Hirsch ti drtili záda.“

Svým psaním Louis všechna jemu blízká těla – včetně toho svého – ohledává jako forenzní patolog, pátrá po příčinách jejich smrti nebo proměn, exhumuje staré křivdy, pítvá sociální strukturu a závěry předává formou písemných posudků. Když Louis otci skrze citovanou knihu vzkázal, že „patří k té kategorii lidí, které politika vyhrazuje předčasnou smrt“, jednalo se spíše o efektní řečnický obrat. Svému otci Louis totiž přičítal dostatečně dobře rozvinuté třídní vědomí: „Uvědomoval sis, že politika je pro tebe otázkou života a smrti,“ píše dále. Naproti tomu jeho matka (v knize jí věnované) „říkala (také) *Bolavý záda v rodině, to se dědí, a v továrně je to pak peklo* a neuvědomovala si přitom, že ty obtíže nejsou příčinou, ale důsledkem vyčerpávající práce v továrně“. Nekromoc si ji přitom neuzurpovala o nic méně než otce: „Ženy za kasou si zvykaly na zablokovaná zápěstí a ruce, zničené klouby už ve věku, kdy jiné teprve začínají studovat a o víkendech flámuji...“ Matka je však v Louisově vyprávění proti prozření rezistentní: „*Já nejsem žádná lemra, do práce chodím každý den a vždycky jsem tam včas*. Večer si musela máčet ruce ve vlažné vodě, aby ulevila bolavým kloubům, projevu *nemoci pokladních*.“

Infrastruktura péče

Teorie nemocné ženy, jak ji formuluje korejsko-americké nebinární autorstvo Johanna Hedva, redefinuje tělesnou existenci: podobně jako Judith Butler vnímá tělo jako něco zranitelného. Butler tvrdí, že tělo není svou zranitelností dočasně ovlivněno, nýbrž trvale definováno. Aby vydrželo, neustále spoléhá na podpůrné infrastruktury, kterým musíme přizpůsobit svět. Tělo nemocné ženy je vysoce citlivé a reaktivní vůči různým formám útlaku – především neoliberálnímu, bílému, cis-heteronormativnímu, patriarchálnímu. Naše těla, říká Hedva, jako by si nesla historické

ZIMNÍ BITVA

Jean-Claude Mourlevat

**Fantastické dobrodružství,
ve kterém vám budou
mnohá místa povědomá.
Když z neznámého,
budeš zabít**

ilustroval Juraj Horváth



Nové vydání kultovního románu Baobab

Možnosti a limity tělesnosti v díle Édouarda Louise

trauma se vším tím útlakem spojené, jako by náš svět svou chybějící podpůrnou infrastrukturou své zranitelné články záměrně vystavoval nemoci.

Nemoc je politická. Skrze ni, jak píše nizozemská básnička Lieke Marsman, jsme zataženi do ekonomie, která před péčí staví zisk. Nemoc nevypovídá jen o nemoci samotné, ale právě i o její léčbě a následné péči: o dynamice mezi pečovaným a pečujícím. Jestli o něčem vypovídá Louisovo psaní, pak o chybějící infrastruktuře péče na straně jedné a řadě sekcí a intersekcí těl vyžadujících péči na straně druhé.

Vystavení utrpení

Život na severofrancouzském venkově – život bez potřebné infrastruktury, kterou Louis později najde v divadle a pařížských intelektuálních kruzích – autora vystavuje utrpení. „Plivanec mi pomalu stékal po obličejí, žlutý a hustý... Stéká mi od oka až ke rtům, do úst. Neodvážuju se ho otřít,“ svěřuje se hned v první své knize, *Skoncovat s Eddym B.* (2014, česky 2018).

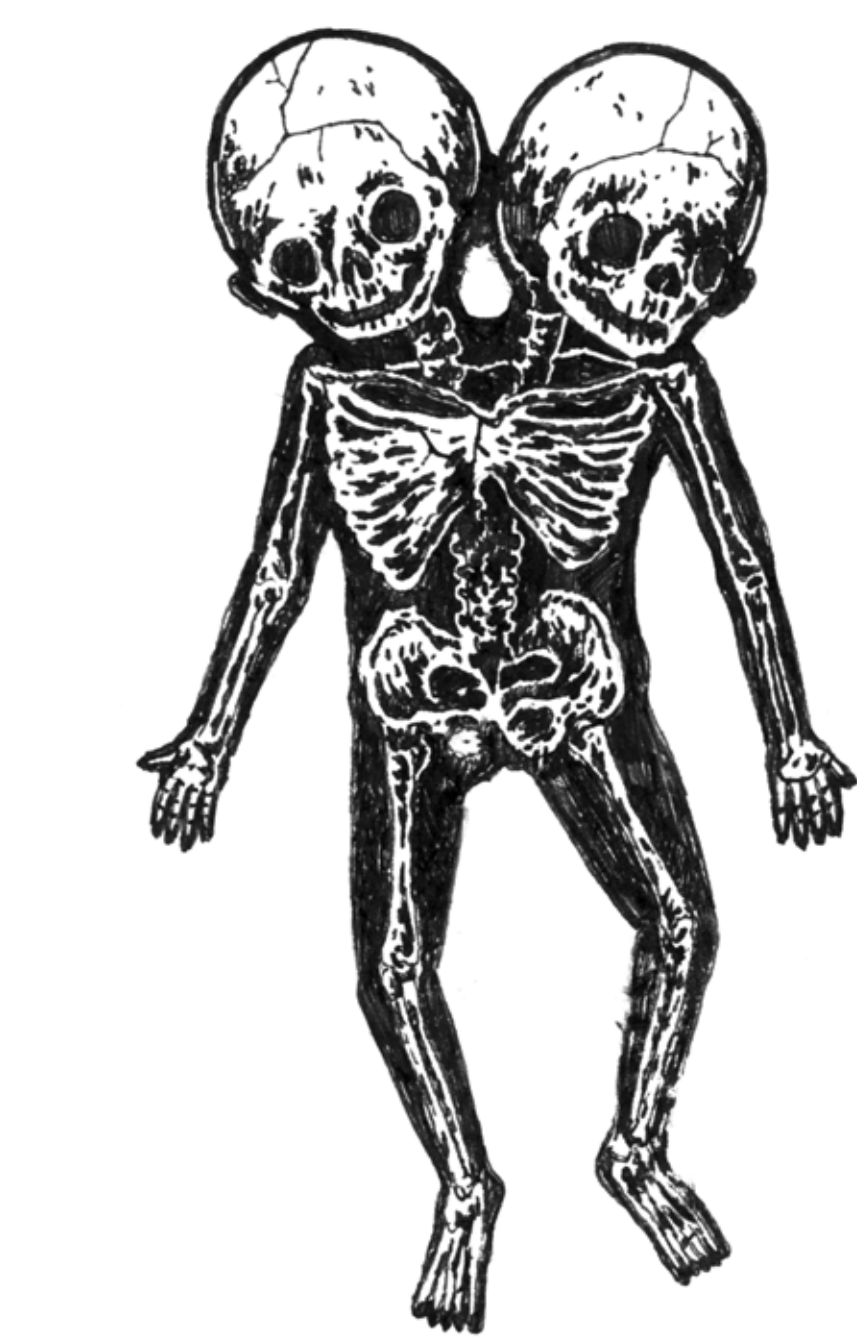
Plivance, údery, šrámy a modřiny, které si Louis odnáší z dětství a dospívání na periferii Francie, jsou pro něj jak svědectvím a potřebným podkladem pro společenskou obžalobu, tak i cejchem. „Minulost vládla mým ústům, mým tkáním, mým svalům, nechápal jsem, jak mohu mít ústa tak ztuhlá, neschopná vyslovit kratinké slovo, a z té neschopnosti se mi do očí hrnuly slzy,“ popisuje v poslední knize, která po vzoru té první stáčí pozornost od matky a otce zpátky k autorovu tělu. Způsob jeho dětství a dospívání dal jeho tělu tvar, který ne všude pasuje.

Třída „je ve všem, nejen v penězích, ale i ve způsobu myšlení, chůze, dýchání, všude“. Je vepsaná do těla, na kůži i pod kůži. Zatímco otce vysvobodí jen smrt, sobě a své matce nabízí Louis omezenou, ale přesto významnou příležitost sociální mobility. „Celé tvé tělo se měnilo. Smutek z tebe mizel,“ obrací se k matce v *Bojích a proměnách jedné ženy*. „Uvědomovala sis, že se tu odehrával sociální zázrak? Že ses náhle dokázala odpoutat od sebe samé?“ Co u matky vidí jako zázrak, tomu u sebe přičítá léta aktivní snahy – plížení, přihlížení, nápodoby a učení: „Příliš jsem se změnil. Amienský život prosákl celým mým tělem...“

Místy Louis své tělo záměrně vystavuje násilí sám: násilí sekundárnímu, inscenovanému pro diváka. Z procesu se tak stává strategický akt: nevybíravě surovými popisy vlastního utrpení si přece na začátku získal značnou část svého publika. „Z úderů do břicha jsem se začal dusit, nemohl jsem se nadechnout. Otvíral jsem ústa, jak jsem jen dokázal, aby mi do plic proudil kyslík, vypjal jsem hrudník, ale vzduch dovnitř nešel,“ popisuje v *Eddym B.*, a své tělo tak strategicky esenciuje do podoby zranitelné hromady masa a kostí, dutin a tekutin. A není sám – vždyť aby dosáhly na omezené zdroje z grantových soutěží, uchylují se neziskové organizace operující ve třetím světě nebo i v českých a slovenských vyloučených lokalitách ve svých projektových žádostech a reklamních obsazích k podobné rétorice: zobrazují dětská těla vystavená hladu, kriminalitě a nepodnětnému prostředí, aby zdůraznily potřebnost své práce. Solidarita ve voyeurické společnosti evidentně prochází jen skrze pohled na cizí bolest.

Těla z různých světů

Louis navíc často hovoří o možnosti uvědomovat si existenci svého těla právě jen v bolesti a jejím prostřednictvím. Tělo bez bolesti, zdravé, heterosexuální, cis, bílé a materiálně zajištěné jako by ani nebylo žité, protože zůstává neviditelné. Neviditelnost, samozřejmost,



V nekropolitice je život podřízen smrti. Kresba David Kukul

pohodlnost těla se v Louisově optice stává privilegiem.

Na večeri u rodiny přítelkyně, která Louisovi poprvé ukázala svět, v němž jeho tělo tolik toužilo existovat, se „nemluvalo o vlastním těle, o žaludku, o fyziologických funkcích, tělo mělo zmizet...“. Takové tělo není pro Louise samozřejmé: „Ostatní jedli a mysleli si, že já dělám totéž, ale ve skutečnosti jsem jedl a zároveň pracoval, učil jsem se novému tělu,“ píše. A nejen tělu, celému světu: „Učil jsem se smát smíchem, který se více hodil k mému novému životu, mému novému světu.“ Světu, který je pohodlný a tichý. „Vlastně jsem poprvé v životě vstřebával rytmus toho ticha... vlastním tělem. Stával se mou součástí, součástí mého biorytmu.“

Když Louis mluví o privilegovaných tělech, nazývá je těly z jiného života, z jiného světa. „Vídál jsem privilegované lidi (...) většinou jsem je nenáviděl (...) Nenáviděl jsem jejich těla, jejich svobodu, jejich peníze, nenucenost jejich pohybů,“ píše v knize věnované své matce a pokračuje otázkou, jestli se teď sám takovým tělem stal – tělem, které kdysi nenáviděl? „Jejich slabiky v sobě kondenzují fyziognomii mého nového života.“ Vlastní tělo – vlastní svět – je Louis schopen nazírat jako schopné radikální proměny.

Radost ze vzdoru

Ve své diplomové práci přepracované do knižní podoby s názvem *Tělo jako prostor anarchistické rezistence* (2021) popisuje Klára Lang anarchistickou potřebu vnímat vlastní

tělesnost jako jeden z široké palety prostředků rezistence proti komplexním strukturám útlaku. Ptá se, jak můžeme tělo politizovat a žít ho jako tvořivou součást subverzivní pozice. Základní politickou taktikou anarchistického těla je pro ni experimentování. Édouard Louis ale není anarchist. Je socialista. Spíše než jako k experimentu přistupuje k tělu jako k prostoru boje mezi utlačivými silami a utlačovanými identitami. Louis tělo politizuje a částečně přetváří, tím se ale jeho bojovná taktika prozatím vyčerpává.

Zatímco revolta podle Lang značí odmítnutí hegemonie, experiment jde ještě dál: hledá a tvoří pozitivní alternativy. Po formální stránce je Louisova tvorba nanejvýš experimentální – vzpomeňme na *Dějiny násilí* (2016, česky 2019) vyprávěné perspektivou sestry, kterou Louis poslouchá v telefonu, nebo na knihu *Kdo zabil mého otce*, připomínající spíše překvapivě kompaktní politický manifest –, z hlediska politického statementu se však drží modelu, který Lang označuje za spíše konformní. Louisova strategie je negativní, ale promyšlená a funkční. „Myslíme – sledujeme-li podobnou scénu zvenčí – na ponížení, nepochopení, na strach. Ale na bolest ne,“ navazuje autor na líčení surové scény.

Ve svém úvodu ke knize Kláry Lang zdůrazňuje Ľubica Kobová společná východiska poststrukturalistického feminismu s postanarchistickou politickou filosofií: oba proudy vnímají „těla jako procesuální identity zapojené do praxe reprodukce mocenských vztahů, ale i vzdorování jim“ a nazírají tělo jako

„něco, co je nadané touhami, energií, afirmující pozitivitou“. Pro americkou básničku Toi Derricotte je *radost známkou vzdoru*, jak hlásá podtitul jejího textu o mrtvé domácí rybičce. Po staletích zármutku ze strukturálního násilí představovalo pro Derricotte coby černou ženu toto zvířecí tělíčko krátký zdroj potěšení. Jediným veršem určila směr černého revolučního feminismu – vybídla ke znovupromyšlení rasové spravedlnosti a politiky odporu. Radost a touha černých ženských těl byla příliš dlouho vnímána jako neslušná a neposlušná. Intersekcionalně utlačovaná těla dostala povolení ukázat mimo rozhořčení také radost – jako vztyčený prostředník bílé nadřazenosti.

Radost ve vzdoru hledá i album *Joy as an Act of Resistance* (2018) britské kapely IDLES, navzdory nesouhlasu členů běžně řazené pod postpunk. Frontman Joe Talbot v něm nekompromisně útočí na základy rasismu, toxické maskulinity i konkrétních politik Spojeného království, což snad nejlépe shrnuje skladba Danny Nedelko. Svému kamarádu Nedelkovi a dalším přistěhovalcům v ní Talbot vzdává čest jako někomu, kdo dělá Británii lepší, a zároveň „je celý z kostí, je celý z krve, je celý z masa, je celý z lásky, je celý z tebe, je celý ze mě“.

Intersekece třídy a kvíru

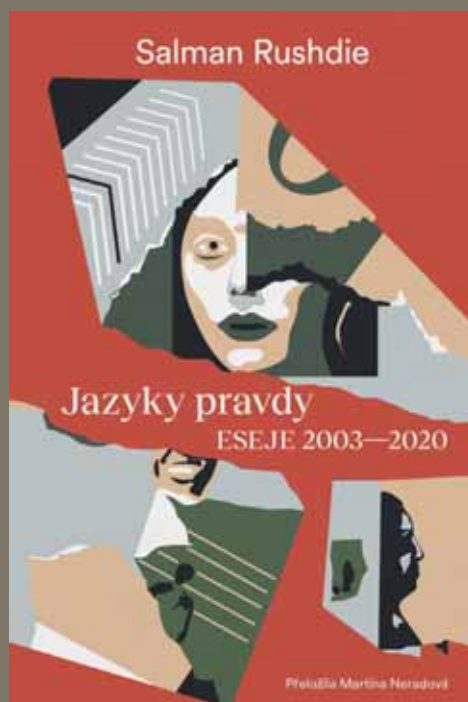
Na spojenci marginalizovaných identit ale jako kdyby pro radost nezbyval prostor – ne teď, ne ve Francii, ne pro Louisovo tělo, do něhož se vepsala jak třída, tak kvír. Intersekcionalní boj je příliš náročný, na radost ještě není čas. Když si někdo dovolí projevit štěstí, záhy je vystřídá frustrace z jeho pomíjivosti: „Líbil jsem se sám sobě tolik, až bych plakal radostí... Když mě pak euforie z přehlídky přešla, byl jsem vyčerpaný, cítil jsem se náhle pitomě... Jako když člověk pod vlivem alkoholu ztratí zábrany a chová se směšně a druhý den mu zbudou jen zahanbené vzpomínky a lítost,“ svěřuje se v poslední knize Louis. Dočkáme se skutečné radosti jako známky vzdoru v šestém autorově románu?

Různé úrovně marginality, k níž je člověk odsouzen, exponenciálně zvyšují míru vystavení násilí, jak doložila už právnička Kimberlé Crenshaw, autorka teorie intersekcionality. „Bellegueule je buzná, protože dostává na hubu (nebo naopak, to už je jedno),“ vzpomíná Louis sarkasticky na posměšky vrstevníků. Kvír odkázaný k marginální pozici vystavuje dospívajícího Louise násilí a utrpení. Anebo o jeho kvír identitě vypovídá a definuje ji právě ono násilí, kterému je jeho tělo vystaveno?

Podle Lang musíme nahlédnout tělo jako *činitele osvobození*, ne jako jeho objekt. Jedině tak se stane součástí subverzivní politické pozice. V tomto ohledu plní různá těla v Louisových románech různou funkci. Zatímco otcovo nebo matčino zůstává spíše objektem, po jehož osvobození autor volá, v tom svém spatřuje něco, co lze za aktivní pozici označit. Louisovo tělo je skutečně aktivním činitelem osvobození a poslední kniha to jak svým názvem, tak i obsahem dokládá snad nejlépe.

Tělo jako takové – tělo autorovo i tělo jeho blízkých – na stránkách jeho románů vystupuje v rámci dějin nových svědectví, zpovědí nebo obžalob. Jak ostatně sám v jedné z nich píše, „to, čemu říkáme Dějiny, není nic jiného než příběh opakování stejných emocí, stejných radostí napříč těly a časem“. Radost tedy možná teprve přijde – a tentokrát už ji nevystřídá pocit trapnosti a frustrace. Intersekece třídy a kvíru, kterou tematizuje Louis, je možná příliš mladá na to, aby se takové tělo – na rozdíl od těl dělnictva nebo černých žen – mohlo sebevědomě vrhnout do oslav. Ono se k nim ale nakonec propracuje. Těšme se.

Autorka je socioložka a teoretička kultury.



SALMAN RUSHDIE

Jazyky pravdy

Oddaný obhájce svobody slova Salman Rushdie se představuje také jako znalec světového písemnictví a kultury – v jeho esejích se potkávají Vonnegut, Beckett či Shakespeare. Na příkladu Aje Wej-weje, Pussy Riot či Roberta Saviana ukazuje, jakou roli hraje v tvorbě odvaha.

TEREZA NOVÁKOVÁ

Co se stalo Veronice

První román od spoluautorky podcastu Zkouškový. Co se stalo třicátníci Veronice, že je právě tady a teď, v posteli s cizím klukem, a jen doufá, že tenhle sex brzy skončí? Ze zdánlivě zábavné hry a neškodného vzpomínání sestavujeme Veroničin osud, dozvídáme se o jejích láskách, vztazích i bolestech.



LIV STRÖMQUISTOVÁ

V zrcadlové síni

Co mají společného poslední snímky Marilyn Monroe a selfička Kim Kardashian? Která z císařoven měla nejtenčí pas? A co se můžeme naučit od Sněhurčiny macechy? V minulých knihách se věnovala „ženskému pohlavnímu orgánu“ nebo lásce, teď švédská komiksová superstar přináší punkové dějiny krásy.



Mé knihy jsou oslavou útěku

Jeden z nejsledovanějších francouzských spisovatelů, Édouard Louis, navštívil v květnu Prahu. Zeptali jsme se ho, jestli se homofobie chudých nějak liší od homofobie bohatých, zda sleduje práci svého „konkurenta“ Michela Houellebecqa a proč se lidé bojí autobiografií.

TOMÁŠ KOBLÍŽEK

Jsmo ve městě Franze Kafky, který je pro mnohé synonymem permanentní nejistoty o světě i o sobě samém. Vaše texty by pak někdo mohl považovat za opak kafkovského psaní. Snažíte se jasně vidět svůj osobní příběh a prostředí, které vás formovalo. Jak to ale vnímáte vy sám? Kafka je autor, kterého jsem hodně četl, ale překvapivě mě příliš neovlivnil. Na rozdíl třeba od Toni Morrison, Marguerite Duras nebo Williama Faulknera, u nichž se objevuje téma násilí a obraz nižších tříd. Můj vztah ke Kafkovi je láska bez vlivu – ale je to velká láska. Ostatně dnes jsem si nastavil budík na pravé poledne – bez něj bych se tak brzy neprobudil –, abych se mohl včas vydat do Kafkova muzea. Mé psaní je skutečně spíše protikladné Kafkovi, zahrnuje určitou formu jistoty, jež se opírá o objektivnost lidských faktů.

Podle jedné dávné ideologie je literatura vztažena k citlivosti, k subjektivitě, literatura má být v naprostém protikladu k sociologii, matematice, má jít o osobní příběh vnímaný z hlediska, jež je umístěno někde ve světě. Vždy jsem si kladl otázku, zda nám toto chápání literatury nezabraňuje v tom, abychom se plně konfrontovali se skutečností. Když totiž chcete mluvit o rasismu, kolonizaci, násilí, ona literární ideologie umožňuje říct: Toto je určitá perspektiva a mohou být i jiné. V životě ale přece existují objektivní fakta. Například když někdo trpí bolestmi rukou, protože celý den pracoval v obchodě. Chci tvořit tak, aby tato fakta byla umístěna do samotného srdce literatury, aby došlo ke konfrontaci s publikem, které se nebude moct schovat za literární ideologii a říct: To je ale jen určitý pohled na skutečnost. Zde je místo pro můj výzkum.

Ale řekl byste přesto, že ve vašem příběhu je stále něco, čemu nerozumíte? Něco, čím si nejste jistý, co vás mate? Samozřejmě, jsem stále zmaten. A z toho důvodu jsem sepsal už pět knih, které rozmanitě popisují stejné společenské prostředí, tedy nižší vrstvy žijící na severu Francie. V každé své knize jsem se pokusil znovu začít s analýzou, navázat, kde jsem skončil. Stále mi něco uniká. Ale i tak platí, že je možné držet dohromady nejistotu a objektivitu v rámci jednoho literárního postupu. V mém prvním románu, Skoncovat s Eddym B., je můj otec opilec, týrá matku, říká, že jsem buzerant, že nejsem dost mužný – to je objektivní fakt. Ale později, v knize Kdo zabil mého otce, věnované přímo jemu – v té době jsem si ostatně znovu přečetl Kafkův dopis otci –, ho ukazuji jako někoho, koho zničil politický systém, kdo plně nežil celý svůj život, kdo se schoval, jehož sny a touhy podléhaly určité cenzuře, a to kvůli podobě mužství, která od něho byla očekávána. Můj otec je tedy vnímán jinak v mé první a třetí knize, ale oba aspekty jsou objektivní a skutečné.

Situace nižších vrstev, kterou popisujete, se zdá být téměř fatální: lidé si nedokážou představit, že by mohli žít jinak. Změna pak působí jako náhodná intervence zvenčí – při čtení vašeho životního příběhu jsem měl dojem, že setkání s Didierem Eribonem bylo jakousi milostí, zásahem z jiného světa. Vaše poslední kniha se ale jmenuje Changer: méthode [v doslovném překladu „Změna: metoda“; český titul zní Jak se stát jiným]. Popisujete v ní metodickou práci na sobě samém, která vám umožnila se proměnit. Co je tedy tím primárním faktorem změny: šťastná náhoda a milost, nebo metoda a práce? Především ve svých dvou posledních knihách, které jsou věnovány proměně, jsem se pokusil demontovat opozici mezi svobodou

a determinismem, svobodou a osudovostí. Stále zde existuje tendence klást tyto věci proti sobě, jako by lidské počínání bylo pohybem od jednoho k druhému, jako by šlo o dvě různé věci. Osvobození a determinismus jsou však součástí stejného procesu.

Například můj otec celý život věřil, že veškeré násilí, jež v životě zakusil, bylo jeho volbou, ale přitom jeho volbu určovalo společenské prostředí. Pil alkohol, protože znakem mužství bylo pití alkoholu. Ve škole neposlušal, protože poslouchat by bylo znakem poddanosti. Podnikal velmi nebezpečné věci, protože to opět bylo znakem mužství. Oproti tomu moje matka se nikdy nedomnívala, že činí nějakou volbu. Byli to muži, přesněji, můj otec, kdo říkal: Zůstaneš v domácnosti, budeš vychovávat děti, nepůjdeš do práce. A protože moje matka byla v podřízenějším postavení než můj otec, jednoho dne mohla říct: Beru si zpět svobodu, kterou mi ukradli. Právě proto, že více podléhala determinaci, mohla se spíše osvobodit. U mě – jakožto u gaye – je to stejné. Protože jsem byl v podřízenějším postavení, mohl jsem si v jednu chvíli říct: Musíš znovu získat svobodu. A když jsem uviděl Didiera Eribona, uvědomil jsem si: Musím se zachránit před svým dětstvím, během nějž jsem byl ponižován, musím se zachránit před svou minulostí, chci jí uniknout tak, abych do ní znovu nepadl. Determinismus a svoboda jsou tedy jako elektrický proud: nikoli dvě protilehlé síly, ale jediný tok. Svobodu pak nemůžeme chápat jako nějaký nástroj, u nějž zvažujeme, zda ho využijeme, či nikoli.

Proč je vlastně v titulu Changer: méthode použita dvojtečka? Chce se tím říct, že změna je metodou, či že je třeba změnit metodu? Nebo něco jiného? Tento název zahrnuje dva aspekty. Za prvé je to, jak říkáte. Chtěl jsem ukázat, že jde o příběh metodické změny. Nenáviděl jsem své dětství, během něhož jsem trpěl, jelikož jsem byl gay v prostředí, které odmítalo homosexuály. A když se mi podařilo utéct, chtěl jsem se metodicky, to znamená vědomě, krok za krokem, zbavit všech rysů svého dětství – nechat si opravit chrup, zbavit se severofrancouzského přízvuku, změnit svou vizáž, číst knihy. O této metodičnosti by vám mohlo vyprávět mnoho lidí, kteří utekli: jde o strach z toho, abyste znovu nepadli tam, odkud jste odešli. Je potřeba změnit vše. Přesně tento pocit jsem měl: strach, že se znovu zřítím zpět do minulosti, že se vrátím na vesnici. Jde vlastně o to změnit společenskou třídu – je to svým způsobem performance, jako když transgender osoba mění gender. Jinak se obléká, bere hormony.

Druhý aspekt názvu je ironický: žádnou metodou, která by zaručovala, že se člověk změní, ve skutečnosti nedisponuji. Kniha pak končí otázkou. Ptám se, zda mi proměna mě samého jako někoho, kdo pochází z nižších vrstev, kdo se stává spisovatelem a odchází do Paříže, tedy proměna, po níž jsem tolik toužil, přinesla svobodu či štěstí, o nichž jsem snil celé své dětství. Nejsem si jistý. Takže zjevně nemám metodu. Název tedy zahrnuje cosi pravdivého, ale je v něm také určitá sebeironie.

Souhlasil byste s tím, že vaše psaní o nižších vrstvách je určitý druh demytizace? Snaha zbavit čtenáře předsudků, ať už idealizujících, nebo ponižujících? Je to přesně tak. Vždy jsem měl dojem, že v literatuře, novinách, politice, ve filmech, všude se povětšinou, vyjma velkých autorů, jako Émile Zola, nebo nyní Ken Loach či Toni Morrison, mluvím o nižších vrstvách dvojím způsobem, jde o dvě mytologie. Buď jsou tito lidé popisováni jako divoši, kanibalové,

násilníci, špinavci, zlotřilci, rasisti. Nebo jsou líčeni jako dobří divoši, jako lidé žijící autenticky, kteří dokážou lépe slavit než ostatní, kteří oproti měšťákům nejsou pokrytečtí, zkažení, jako nevinní, ryzí lidé, kteří znají tajemství života.

Je pozoruhodné, že v pohledu na nižší třídy – jak na pravici, kde jsou tito lidé chápáni spíše jako špinavci a zlotřilci, tak na levici, kde jsou vnímáni jako mnohem sympatičtější než měšťáci – existuje stejná polarita jako v době, kdy Francie, Nizozemí či Belgie kolonizovaly africké či asijské země. Ve Francii ostatně kvetl mýtus dobrého divocha, této myšlenky se věnoval například Rousseau. To až později jsme si uvědomili, že jde o lidi, kteří měli svou kulturu, své dějiny.

Ve svém psaní jsem se chtěl zbavit těchto dvou pohledů, jež jsou zdánlivě v protikladu, ale ve skutečnosti tvoří to, co Pierre Bourdieu nazýval soupeři-komplicové. Jde o termíny, které jsou protilehlé, ale přitom se vzájemně potřebují: někdo řekne, že jsou to násilníci, a jiný odpoví, že jsou milí. Ale já hledal jiný hlas, jímž bych mohl zároveň mluvit o násilí, rasismu, homofobii i o těžkostech, zničených snech, solidaritě a zmařené, nesnadné lásce. Mám občas dojem, že čím více lidé mluví o nižších vrstvách, tím jsou neviditelnější, protože o nich mluvíme prostřednictvím mytologií. Já hledám hlas, který by tyto vrstvy přesně popsal.

Ve svých knihách popisujete homofobii, rasismus lidí z nižších vrstev. Když srovnáte nenávistné projevy těchto lidí s nenávistnými projevy ve světě, do nějž jste přešel, je mezi nimi zřetelný rozdíl? Jinými slovy, existuje stejná nenávisť v Paříži a v Hallencourtu? Je zjevné, že homofobie existuje všude. Homofobii v nižších vrstvách popisují ve svých knihách jako řeč vyznačující se určitou posedlostí: stále jsem okolo slyšel „buzerant“, „buzeranti“, „to je buzerantské“. Když jsem pak tento fenomén popisoval ve svých prvních knihách, mnoho francouzských kritiků mě upozorňovalo: Ale pozor, homofobie existuje také mezi měšťáky! A já odpovídal: Nikdy jsem netvrdil opak. Jejich reakce odhalovaly onu mytologizaci nižších vrstev – nesmíme mluvit o homofobii v nižších vrstvách. V poslední scéně románu Skoncovat s Eddym B. uteču z rodné vesnice, poprvé v životě jsem ve městě, poprvé v životě se ocitnu v privilegiovanější třídě a první slovo, které zaslechnu, je „buzerant“. Takže odpovídám: Ano, vím, že homofobie existuje také zde. Vidím to každý den.

Jediný rozdíl spočívá v tom, že pokud se setkáte s homofobií ve světě vyšších vrstev, můžete zmizet, třeba zajít do gay baru. Máte toto privilegium. Pokud žijete v dělnické vesnici na severu, nemůžete odejít nikam. Násilí existuje všude, nerovnost ale spočívá v tom, jaké jsou možnosti dostat se mimo dosah tohoto násilí. Existuje zde paralela mezi postavením gayů a žen. Během svého dětství jsem vnímal problém mužské nadřazenosti: všude jsem viděl mužské násilí. To však existuje i u nadřazených vrstev. Má matka byla týrána mým otcem, neměla však peníze ani vzdělání na to, aby mohla odejít. Nikdy neopustila kraj, kde vyrostla, nikdy neletěla letadlem, nestudovala, neměla konexe. Oproti tomu žena v privilegiovanějších vrstvách má k úniku větší příležitosti, může se pokusit najít pracovní místo jinde, odstěhovat se. I když ani tak se jí někdy odejít nepodaří. Problém tedy stojí takto: násilí je všeobecné, ale schopnost čelit násilí není distribuována rovnoměrně.

V České republice je nyní bohužel poměrně běžné, že se známé osobnosti, politici, novináři či intelektuálové

S Édouardem Louisem o Kafkovi a urážkách nošených jako medaile

setkávají s nenávistnými projevy. Možná je to příliš osobní dotaz, ale jak se s podobnými výpady vyrovnáváte vy?

Nemám všeobecně platnou metodu. Ale můj způsob reakce spočívá v tom, že nereaguji. Moc nad námi vítězí v okamžiku, kdy si naši reakci vynutí. Nesmíme si ovšem nechat nadiktovat to, co chceme říct nebo o čem chceme vyprávět, tím, co nám vstoupí do cesty, homofobní, politickou mocí. Krajní pravice byla v posledních letech ve světě velmi silná a brutální, protože vyhrála také psychologickou bitvu v hlavách lidí. Je to vidět na případu Donalda Trumpa v USA či Marine Le Pen ve Francii. V okamžiku, kdy vyřknou nějaké naprosto hloupé tvrzení, je to hned na první stránce všech novin, komentujeme to, každý říká: To je naprosto mimo. Přestože to všichni přece víme! Krajní pravice takhle vítězí – máme dojem, že neustále musíme odpovídat na to, co říkají. Mně se naproti tomu zdá, že mocnějším politickým nástrojem je ticho. Jde o to mluvit o vlastních tématech, nenechat se uzavřít do témat druhých.

Ve Francii probíhala debata o svatbách homosexuálů. Pozvali mě do rádia a řekli mi: Vy budete argumentovat pro a jeden farář bude argumentovat proti. Přitom muž a žena mají právo se vzít, nikdo o tom nedebatuje, proč by tedy můj život měl být tématem diskuze? Nepřistoupím na to, aby se můj život stal otázkou. Takže jsem to odmítl a řekl: Nevšimějme si jich, ať si faráři říkají, že je to proti přírodě, že je to nebezpečné, a mluvme

o našich vlastních otázkách, o prekérnosti práce a podobně. Musíme vytvořit vlastní prostor, a pokud se nám to podaří, reagovat budou druzí. To oni musejí odpovídat na naše otázky.

Osobně si myslím, že je dobře, pokud jsem napadán – je to příznak něčeho důležitého. Lidé se mě ptají: Napadá tě extrémní pravice, jak reaguješ? Ale ta otázka by měla znít jinak. Běžte za lidmi, na které nikdo neútočí, a zeptejte se: Jste v pořádku? To znamená, že jste nic nepodnítli.

Především v současné literatuře, té, která se píše po období politické literatury Jeana Geneta, Piera Paola Pasoliniho či Marguerite Duras, došlo k určité kontrarevoluci, jež spočívá v maximální depolitizaci literatury. Důsledkem je, že ve Francii i v jiných zemích se literatura stává konformním uměním, jež stále více podléhá zbytku společnosti. Lidé jsou pak méně zvyklí na to, že jsou napadáni. A když se to stane, ptají se vás: Jak tomu čelíte? Je třeba vydat se cestou, kterou jsem naznačil, tedy vytvořit opoziční literaturu a noviny, jež se v minulosti rozpadly. A urážky je třeba brát jako medaile. Já je nosím jako medaile.

V České republice jsou velmi populární dva současní francouzští autoři: vy a Michel Houellebecq. Přitom zde existuje jeden paradox: mnoho lidí by asi řeklo, že vy a Houellebecq stojíte na protilehlých stranách, přinejmenším politicky, ale přitom oceňují vás oba.

Jak se vy sám díváte na Houellebecqovy knihy? Čtete je? Bylo by pro vás zajímavé zahájit s ním debatu?

Kdysi jsem se pokusil Houellebecqa číst, ale přišlo mi to dost bídne a po pár stranách jsem to odložil. Ve Francii byli autoři krajní pravice jako Pierre Drieu La Rochelle a samozřejmě Louis-Ferdinand Céline, jehož knihy se poté, co se stal militantním zastáncem krajní pravice, proměnily v pouhé pamflety. A existují autoři, kteří se stále wpisují do tohoto proudu literatury, a to mě opravdu nezajímá. O diskusi nemůže být řeč. Jak jsem právě řekl, nikdy nesmíme reagovat na krajní pravici, protože tím legitimizujeme její myšlenky jako myšlenky. Myšlenky to nejsou, ani názory, jsou to jen urážky. Houellebecq vytvořil estetiku mužského násilí, estetiku ponižování žen, estetiku islamofobie. To je matérie jeho psaní.

Pro mě demokracie není jen otevírání některých otázek, ale také uzavírání jiných. Jde o to učinit jisté otázky nemožnými. K demokracii nepatří ptát se, zda Židé mají právo být v naší společnosti, či ne. K demokracii patří říct: Nemáte právo tuto otázku klást, je to pouze projev nenávisti. Debatu nikdy nesmíme brát jako cosi neutrálního, do níž se můžeme, ale nemusíme přihlásit. Je třeba mluvit o tom, co je tématem debaty. A mám dojem, že určitá literatura za debatu nestojí. Paradoxně hodně lidí u Houellebecqa oceňuje to, co demokracie, jež mluvily o pokroku, odmítaly myslet – rasismus, homofobie, všechny ty

odporné tendence v lidské bytosti. Při čtení Houellebecqa mají někteří čtenáři dojem, že je jim opět dovoleno mít z toho požitky. To, co se lidem nevědomky líbí v literatuře, jako je ta, kterou píše Houellebecq, je pocit, že se vracíme zpět před civilizací, do doby, kdy bylo možné mluvit o ženách jako o „fláku masa“, jako o „děvkách“, jak říká Houellebecq.

Z toho plyne otázka, co fasáda literatury vlastně umožňuje říct. Pokud byste tvrdil stejné věci v politice, žádný příznivec levice neřekne, že se mu to líbí. Ale když je to literatura... Mnozí lidé na levici mi řekli, že Houellebecqa čtou. Ukazuje se, že literatura je potenciálně nástrojem konzervace, umožňujícím přežívat krajně pravicovým myšlenkám, které by nemohly existovat jinde, například v prostoru politiky. Ukryvá se v ní politické nebezpečí: literatura umožňuje ospravedlnit politické násilí.

Jsou zde naopak autoři, kteří vás v poslední době oslovili?

Je někdo neznámý, kdo by si zasloužil být čten šířeji?

Pro mě je jednou z velkých současných autorek Jamaica Kincaid, pocházející z ostrova Antigua. Napsala úžasné, velmi důležité knihy, hlavně My Brother [Můj bratr] a The Autobiography of My Mother [Autobiografie mé matky]. Do češtiny nejsou zatím přeloženy, berte to tedy jako výzvu. Až donedávna – samozřejmě trochu zjednodušuji, jelikož existují výjimky – v dějinách literatury stály na jedné

UDRŽITELNOST JAKO ZPŮSOB EXISTENCE

12.–13. 9.
2023

STŘED
ZÁJMU

STUDIO ALTA
PRAHA

MEZINÁRODNÍ KONFERENCE
O UDRŽITELNOSTI V KULTURNÍCH
ORGANIZACÍCH

Kancelář
Kreativní Evropa

Spolufinancováno
Evropskou unií



ALTA

www.kreativnievropa.cz



Édouard Louis. Foto Eva Kořínková

straně romány či básně, v nichž docházelo k literárním experimentům, a sem spadají velmi rozmanité počiny: Kafka, Pasolini, Duras, Faulkner a další. A na druhé straně existovaly autobiografie, kde se experimenty objevují mnohem méně. K tomuto rozpolcení velmi často dochází také v díle jediného autora. Například André Gide psal výtečné romány, kde zkoušel různé techniky vyprávění či psaní vůbec. Když ale psal svou autobiografii, začal nějak takhle: Narodil jsem se v Paříži 22. listopadu 1869, moje matka byla x, můj otec y. Jde formálně o mnohem přímější přístup. To samé platí o Simone de Beauvoir, která ve svých románech tvar hledá, zatímco ve svých pamětech, které jsou ovšem skvostné, vypráví takřka žurnalistickým stylem. Tato opozice velmi často formovala literaturu jako celek.

Dnes jsme svědky renesance autobiografického psaní, jde o celosvětový fenomén – příkladem mohou být Ocean Vuong, Didier Eribon, který používá autobiografii v teoretických textech, či Deborah Levy. Nyní mě zajímá, do jaké míry lze provést formální experiment vytvořený ve fikci také v rámci autobiografie. Sám jsem se o to pokusil ve svých knihách, které jsou všechny autobiografické: pracoval jsem s velmi rozmanitými formami. Má poslední kniha zahrnuje rozhovory, fotografie, monology, vyprávění v první osobě, dopisy, fragmenty. Kdo zabil mého otce se blíží pamfletu. A Skoncovat s Eddym B. je zprávou psanou v první osobě, jež ovšem zahrnuje různé jazyky. Zkrátka, jde o to ukrást fikci její formální vynalézavost, aby mohla být autobiografie znovu definována, aby z ní vznikl působivý žánr. Jamaica Kincaid je toho průkopnicí. Podle mě má autobiografie obrovskou transformační sílu, může mít mimořádný dopad na čtenáře a tím, že budeme tvarovat její formu ve všech směrech, může vzniknout něco velmi nového.

V debatě v Librairie Mollat v Bordeaux jste řekl, že se lidé bojí autobiografií. V čem podle vás spočívá obtížnost autobiografie?

Kdysi vyvolávala strach fikce. Ve Francii byly romány cenzurovány, protože to byly romány – příkladem může být Eugène Viollet-le-Duc či Jean Genet. Panovala tehdy obava, že román společnost znepokojí. K tomu stále v některých zemích dochází. Měl jsem to štěstí, že jsem mohl strávit den s Toni Morrison. Doma měla vystavené dopisy, v nichž se psalo, že její knihy byly v některých amerických věznicích zakázány, protože pokud by si vězni přečetli její romány, stali by se z nich prý revolucionáři. Toni Morrison na to byla velmi hrdá.

Dnes ale fikce ztratila svou sílu něco politicky destabilizovat. To neznamená, že nemá jiné schopnosti, na světě není jen politika. Ale z politického hlediska – které mě nejvíce zajímá – platí, že fikce už neobtěžuje jako dřív. Oproti tomu autobiografie má dnes mimořádnou, až nesnesitelnou destabilizační politickou sílu, protože na rozdíl od fikce nenabízí žádný záchranný kruh. Mnohem brutálněji vás konfrontuje s tím, co říká, brání vám odvrátit pohled. Tak tomu před dvaceti lety nebylo, ale nyní existuje možnost nového literárního avantgardismu právě díky autobiografii. Je to něco, co jsem zjistil takřka náhodou, když jsem vydal Skoncovat s Eddym B. Samotný fakt, že to, co se v knize popisuje, je pravda, lidi obtěžoval. Měl jsem pak čtení v knihovnách a na univerzitách a čtenáři a čtenářky mi říkali: V tom je jistě prvek fikce – jako by znovu chtěli nabýt pevnou půdu pod nohama. Zkousím tedy objevovat v autobiografii místo, moment, v nichž tato forma může něco destabilizovat a někoho s něčím konfrontovat.

Ve vašem románu Kdo zabil mého otce se objevuje několik nyní velmi známých

vět, v nichž obviňujete Emmanuela Macrona a další politiky z vážných potíží, jimiž si prošel váš otec. Pro mě to byl velmi pozoruhodný moment: literatura, kterou vidíte před sebou na stránce, se najednou stane přímým vzkazem někomu, kdo je součástí vaší přítomnosti. Jak ale porozumět tomuto slavnému obvinění? Chtěl jste ukázat, že nejde jen o systémovou chybu, ale také o zodpovědnost jednotlivců? Chtěl jste také vyprovokovat reakci těchto politiků? Dočkal jste se jí?

Ano, někteří ministři i prezident reagovali. Ale oponovali mi pomocí obvyklých politických lží. Martin Hirsch, který byl členem kabinetu, dokonce reagoval sepsáním románu Jak jsem zabil jeho otce. Vláda Emmanuela Macrona pak vzkázala něco ve stylu „velmi nás zajímá, co Édouard Louis dělá“. Prostě zcela běžné lži ze světa politiky.

Ale hovořit o takto bezprostřední a přítomné politice pro mě bylo způsobem, jak jinak vyprávět o životě. Když jsem byl dítě, politické reformy provedené Jacquesem Chiracem a Nicolasem Sarkozym na nás měly přímý dopad, a to ihned. Ještě než jsem věděl, co je politika nebo co je pravice a levice, jsem měl niterné vzpomínky na politiku, což je něco jiného než politické vzpomínky. Vzpomínám si, že Sarkozyho vláda vyhlásila, že pokud chudí pobírají podporu v nezaměstnanosti, musejí prokázat, že práci hledají. Podobné to bylo i v jiných evropských zemích. Hned poté na mého otce začaly úřady dorážet: Musíte si hledat práci, jinak vám sebereme podporu! Rozhodnutí Chiraca či Sarkozyho byla pro mě stejně niternou záležitostí, jako když jsem poprvé někoho obejmul nebo když jsem se s někým poprvé miloval. Patřilo to ke stejnému příběhu mé kůže. A když jsem začal psát Kdo zabil mého otce, řekl jsem si, že právě o tomhle je třeba vyprávět.

Jelikož mnoho spisovatelů pochází z vládnoucí nebo střední třídy, byli většinou chráněni před politikou a politika často nebyla intimní součástí jejich životů. Čím více patříte k vládnoucí třídě, tím jste paradoxně vzdálenější politice. Nuže, řekl jsem si, musím vyprávět o tom, že toto byl náš život. Zároveň jsem měl dojem, že překračuji literaturu. I já z toho byl nespůj: mít ve své knize Sarkozyho, to přece není dostatečně vzcné. On je přece nikdo, jen trochu ubohý týpek. Ale říkal jsem si, že pokud mám strach o udělat, je to právě proto, že zde je uzlový bod, hranice literatury, kterou je třeba překonat. Znamená to, že literatura tento prvek umístila mimo svou sféru, a bylo na mně, aby se mi podařilo ho vrátit zpět.

Měl jsem chuť o tom vyprávět jako o intimním příběhu. Ale samozřejmě také proto, že když mocní činí rozhodnutí, mají osobní zodpovědnost. Když Jean-Paul Sartre s Bertrandem Russellem ustavili svůj alternativní tribunál, Sartre vysvětloval, že nejde o to odsuzovat státy, ale lidi, kteří provedli příslušná rozhodnutí. Když se Francie zachová brutálně, proč má být bojkotována má země, zruinována její ekonomie? Třeba já jsem přece nic neprovedl. Politiku je tedy třeba chápat také tímto konkrétním způsobem.

Možná, že někdo, kdo bude číst tento rozhovor, je nyní v podobné situaci jako vy před lety – třeba kluk z malého města v severních Čechách, který se bojí otevřeně mluvit o své sexuální orientaci. Máte pro něj nějakou radu?

Vždy říkám, že je třeba utéct. Téměř všechny mé knihy jsou knihy o utíkání. V jak se stát jiným utíkám, v Eddym utíkám. Útěk je krásná myšlenka. Dlouho byl vnímán jako zbabělost, jako cosi nepřilíš odvážného, jako dezerce během války. Ale já útěk chápu jako něco odvážnějšího než boj, který jsme si nevybrali. Mé knihy jsou oslavou útěku.

Studna v solném poli / Petr Šmíd

Ohlasová poezie Petra Šmída evokuje tradiční básnickou tvorbu ze zašlých časů a exotických dálav, jakou můžeme znát z nejrůznějších antologií. Avšak podobně jako v torzu detektivky na protější straně probleskuje povědomými verši jemná ironie.



Jan Thomas van Leperen: Bukolická dvojice, 17. století

☼
U studánky děvče sedí,
má-li rádo, samo neví.
A já orám s volky svými,
hlučím zpěvy milostnými.

☼
Sléz i jitrocel k dobrému slouží.
Ty – nebeský zahradníku –
rozhodils je v luka.
Nedbá o ně, koho láska souží.
Ten pije, až mu srdce puká.

☼
Dvě kádí přináleží králi.
Z jedné bude vodu živou pít.
V druhé vodu mrtvou mít.
Dva poháry před tebe dali,
jen z jedné kádě vodu brali.

☼
Marně objímám srdce,
jež v půli se rozeskočí.
Zhojit ho v létě pod břízou –
jak čekat až srpatka zabučí.

☼
Srpatky letí v nadhlavníku,
jak záclony lehce vlají.
Já, Nadir, o nich pěji,
můj nebeský zahradníku.

☼
Slíbil jsi mi – tulákovi –
cestu, svit i pestrý šat.

Bože vzdechů, Bože ticha,
mlád jej musím odevzdat.

☼
Ty, gazelko skotačivá,
moje milá není živa.
Jelínku, mně srdce puká –
můj byl ten luk, šíp i ruka.

☼
Lev gazelku krutě schvátí,
milost nezná jeho srdce.
Ty však s volky klidně orej,
poslušen buď řádu obce.

☼
Jsou křivé stromky na pláni Nasut,
ty najdi rovný však,
tam stádo své nech pást.
Pod stromem schovej se,
až přijde temný mrak.

☼
Je těžké umírat na dunách písečných,
však ještě těžší na mořských vlnách.
O mrtvé v poušti se supi starají,
však v moři murény mrtvé trhají.

☼
Stařec v osmihranné studni věští,
sezdává tu mladé páry.
Někomu radost působí,
jiným srdce bije záští.
Z některých slibů věrnosti
do roka zbudou cáry.

Lidová poezie exotických dálav. Zašlé časy, echa. Četl jsem Petrovy ohlasy a nevěděl přesně čeho a ani po tom nepátral, spíš jsem prožíval neforemný stesk těch čtyřverší a pětiverší, v nichž se rýmují „luka“ s „puká“ a „souží“ se „slouží“. Potom jsem si ve slovníku hledal „srpatku“, protože jsem neměl ponětí, co to je. Představoval jsem si vysokou travu. Vrátil jsem se pak ke čtení s novým poznatkem, že je to pták, vodní, něco jako ibis – a věděl tedy, že v ohlasových básních Petra Šmída může ibis bučet jako kráva.

Autor mi později – na požádání – napsal, že jeho ozvěnám nepředcházejí konkrétní básně, které bych si mohl někde nalistovat. Jednou o víkendu na chalupě si vzal do ruky překlady staroarabské vysoké poezie z 5. století, převody arabské lidové poezie a také staré poezie čínské a začal na témata, která se v nich opakují (polní práce, vzdálená láska, konečnost žití) psát „něco podobného“. A dodal: „Mám rád ta základní témata a limit toho, že se používá jen omezená slovní zásoba.“

Petr Borkovec

Z rukopisu vybral Petr Borkovec.

Rue Girardon / Petr Šmíd

V úryvku ze špionážního románu jsou vykresleny dvě variace na teroristický útok v centru Paříže. Nepřehledná situace naznačuje možné spiknutí, ovšem mystifikačním spiknutím může být v autorově případě i informace, že se jedná o úryvek z většího celku.

Dnes ráno v 9:00 byl spáchán bombový teroristický útok na stanici Trocadéro. Zahynuli 3 lidé, 23 bylo těžce zraněno. Podle mluvčího pařížské policie stojí za útokem francouzská odbojová organizace Sombreés Pensée. Mezi oběťmi byl zástupce starosty 21. pařížského obvodu Fabian Lima, seriálový herec Jacques Deschamps a dosud neznámá asi třicetiletá žena.

Ještě než jsem v článku uviděla Jacquesovo jméno, podařilo se mi rozlít kafe na kostkovaný ubrus a opařit si hřbet levé ruky. Zaklapla jsem notebook, aby do něj nedotekla loužička hnědé tekutiny, a vběhla do koupelny. Proud studené vody zchladil kůži jen na moment. Deset hodin a já teprve vstávám. Kdybych vstala dřív, zpráva by se na webu ještě neukázala a já mohla v klidu dojít. Jacques telefon nebere. Nepamatuji se, že by někdy vstal před polednem. Uklidňuji se tím, že v devět hodin Jacques prostě nemohl být venku z postele, natož v centru. Vyrážím taxíkem a čekám obrovské komplikace. Město je jistě vzhůru nohama, ale vše plyne klidně. V organizaci je to teď šílené. Ještě nikdy po nás tak nešli. Ale to v tom metru musí být provokace. Buď nám to jen tak přišli, protože netuší, kdo to mohl spáchat, nebo je to i záměrná státní provokace, aby konečně měli v ruce něco krom letáků, kde se doporučuje demonstrovat za abdikaci vlády a případně přejít i k přímé akci. Jacques – sluníčko – je ještě doma. Trochu ospale mluvím do interkomu. Vzbudila jsem ho, ale ať prý jdu dál. Udělá vajíčka a nasnídáme se. Jeho hlas mě uklidní, a než vyjdu schody do třetího patra, dostaví se hlad.

Ráno mě, mrcha, fakt nemile překvapila. Bylo sotva jedenáct a už mě tahala z postele. A to jsme to včera dotočili. Je to sice sračka jako

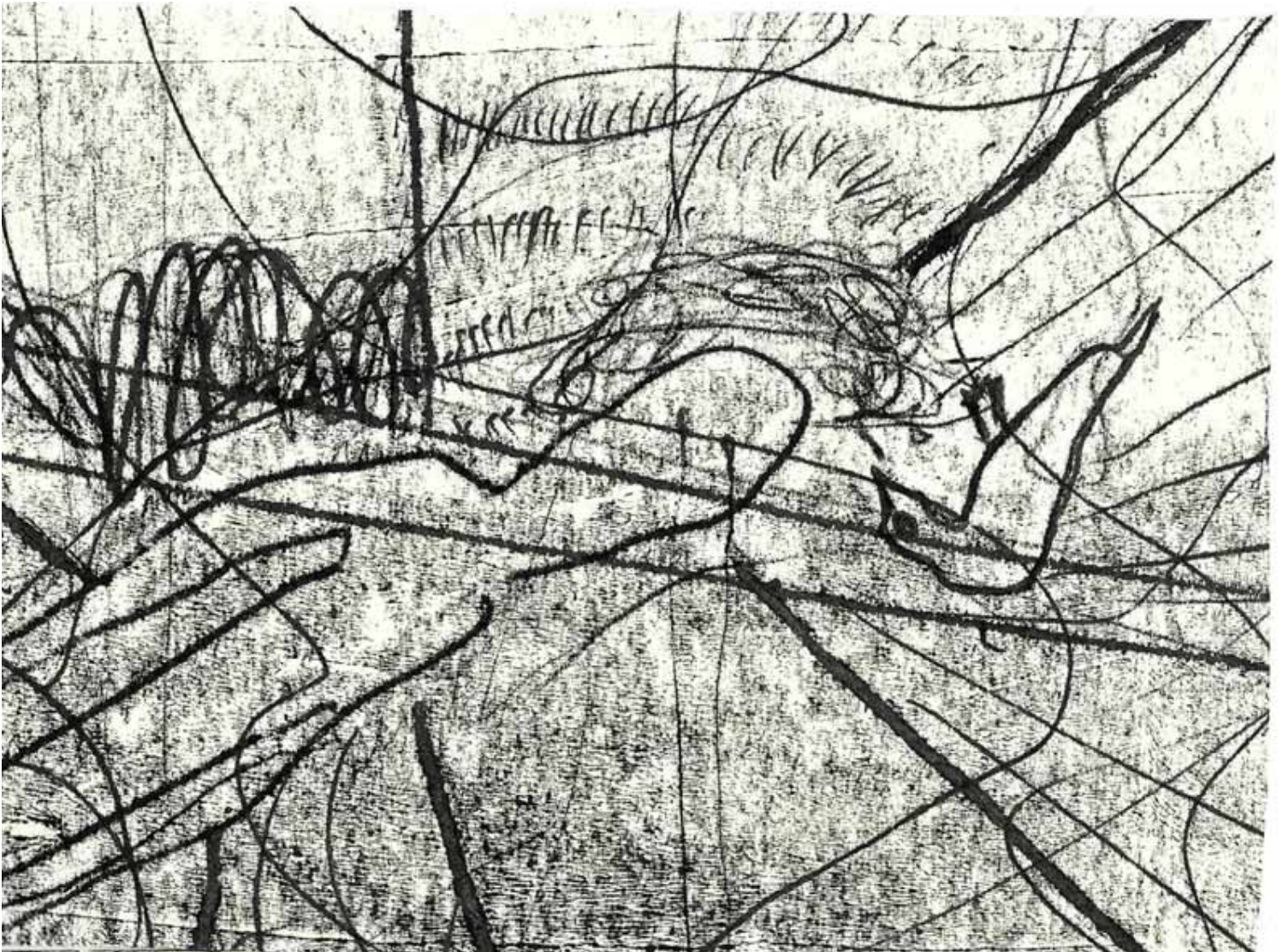
vždycky, ale dotočná byla epochální. Až tohle celý bude za mnou, a prý to bude už brzo, musím jít do tý bloncky z produkce. Už jen kvůli tomuhle to celý stálo za to. Jasně, je to špína, donášet na lidi, navíc vlastně ani moc nechápu, čím se tak strašně provinili, že je cajti musí sejmut, ale za to všechno to prostě stálo. Hrát v těch televizních sračkách. Žádná moc příprava, žádný očekávání. A peníze neuvěřitelný. A ty rajdy všude, jen se nebát si říct. Ale to ráno mě fakt vytočila. Prej že četla moje jméno v nějakém článku o bombovém útoku v centru. Taková blbost. Zapnul jsem televizi, ale vůbec o ničem nemluvili. Jediný, co mě těší, že nemusím dělat tu černotu. Odprásknout bych tu micinu fakt nechtěl. Ale den mi celej naprosto rozmrdala. Ještě jsme po obědě asi dvě hodiny prošukali, a než se vykýblovala, je pět. V sedm musím přece za Pierrem, prej mi teď dohodí za odměnu roli u filmu. Celkem sračka, ale skoro hlavní role. Skočím aspoň do trafiky pro noviny. Silnice budou ucpané. Taxík se potáhne, to se vždycky můžu nudou ukousat. Ty vole, tak že by měla nakonec pravdu...?

Dnes odpoledne v 18:00 byl spáchán bombový teroristický útok na stanici Trocadéro. Zahynuli 3 lidé, 23 bylo těžce zraněno. Podle mluvčího pařížské policie stojí za útokem francouzská odbojová organizace Sombreés Pensée. Mezi oběťmi byl zástupce starosty 21. pařížského obvodu Fabian Lima, členka teroristické organizace, jejíž jméno je z pochopitelných důvodů tajeno (patrně zemřela nedopatřením při chybné instalaci bomby) a dosud neznámý asi třicetiletý muž.

Vystoupila a zaplatila. Čekal jsem, až zapadne do baráku, a zapálil jsem si. Stromy u řeky mi přišly to dopoledne strašlivě daleko. Ne, to není přesný. Přišly mi vzdálené. Jako

by nebyla možnost vystoupit, dojít k nim a dotknout se jich. Možná je to jen tím stresem. Na takové blbosti jsem dřív nemyslel. Já se na tu práci prostě nehodím. Ale celý se to seběhlo tak rychle. Nejdřív mi tu roli u filmu někdo vyfouk, ani nevím kdo. A hned příští den jsem načapal Amy v posteli s tím panáčkem z radnice. Prostě amok! Nezvládl jsem to. Prostě se to stalo. Nechtěl jsem zabít. Šokovalo mě, když mi nabídli dohodu. Myslel jsem, že tohle se dělo někdy za alžírský války. Ale dvacet let, nebo dohoda. Jen proto, že to byl nějaký podržtaška v obvodě, kde jsem nikdy ani nebyl, tak prej dvacet let. Zaonačí to, že to bude vypadat jako politická vražda. Tak jsem se dohodl. Jde jen o to je někam zavézt taxíkem. Je to šílený, jak si s náma hrajou – už mi i ukazovali tu zprávu do novin. Prej zítra ráno v devět na Trocadéru.

Petr Šmíd (nar. 1985) je zběhlý historik s eminentně-evidentním zájmem o literaturu a černou hudbu. Působí jako literární publicista. Knižně mu vyšly prozaické soubory Nautický úsvit (Officina Praga, 2022) a Dějiny světa (Rubato, 2023).



Kresba Olena Nurmamedova



CHIMAMANDA
NGOZI
ADICHIEOVÁ
**CO TI
SVÍRÁ
HRDLO**
HOST

OD AUTORKY
bestselleru
AMERIKÁNA

Hluboké povídky plné krásy i smutku

OCEŇOVANÁ NIGERIJSKO-AMERICKÁ SPISOVATELKA
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIEOVÁ VE DVANÁCTI MIMOŘÁDNÝCH
POVÍDKÁCH ZKOUMÁ POUTA, SVAZUJÍCÍ MUŽE A ŽENY, RODIČE
A DĚTI, AFRIKU A SPOJENÉ STÁTY.



HOST

KOMPLETNÍ DÍLO AUTORKY JE NYNÍ DOSTUPNÉ V ČESKÉM PŘEKladU

Jednota Neratov



**SUPERSILENT
AMELIE SIBA,
MOIN, SIMM,
SVARTE GREINER,
XIU XIU a další**

23. 9. 2023
v kostele Nanebevzetí Panny Marie
v Neratově v Orlických horách

vstupenky na jednota.space



Operace Džanín

Izraelská ofenziva v uprchlickém táboře

Palestinci stupňují odpor vůči izraelské okupaci na Západním břehu. V reakci na to izraelská armáda provedla největší razii v táboře Džanín od roku 2002. I když použití vojenské síly kritizovali zástupci Evropské unie a OSN, se současným izraelským kabinetem ve zlepšení izraelsko-palestinských vztahů nelze doufat.

PROKOP SINGER

Začátkem července se stal palestinský uprchlický tábor Džanín dějištěm rozsáhlé dvou-denní izraelské ofenzivy, možná dokonce největší, jaká se za poslední roky na okupovaném Západním břehu odehrála. Izraelská armáda nasadila do bojů s palestinskými ozbrojenci z tradičně vzpurného tábora pozemní i letecké síly. Džanín byl epicentrem palestinského odporu již za druhé intifády a během posledních dvou let zde začal vznikat odpor nového typu. Ten sestává z lokálních buněk nově vzniklých a velmi různorodých skupin, z nichž nejviditelnější jsou Lvi doupe a Džanínské brigády.

Další bitva o Džanín

Ozbrojenci z Džanínu a okolí poslední rok a půl upozadují roli nejproslulejších organizací palestinského národněosvobozenického boje, jako jsou Hamás nebo Islámský džihád. Nynější ofenziva měla cílit hlavně na Džanínské brigády, které Izraelci viní z několika nedávných útoků v Izraeli i na okupovaném Západním břehu. V druhé polovině

června například zastřelil palestinský útočník čtyři židovské osadníky v osadě Eli severně od Ramalláhu. Když dojde k palestinským útokům proti izraelským občanům (což jsou i židovští osadníci na okupovaných územích), premiér Benjamin Netanjahu se vždy ocitá pod tlakem ultranacionalistických koaličních partnerů ve vládě, kteří jsou právě s osadnickým hnutím silně spjati.

Četnost zátahů izraelské armády se zvyšuje spolu s tím, jak v Džanínu za poslední rok a půl narůstá tamní ozbrojený odpor. Při jedné takové operaci byla například v květnu loňského roku zastřelena izraelským vojákem známá palestinská novinářka Šírín abú Aklehová, za jejíž úmrtí nebyl v Izraeli dosud nikdo potrestán. Izraelské síly v táboře provedly dvě razie také na jaře. Ovšem poslední izraelská operace byla největší od slavné bitvy o Džanín v roce 2002, během níž zemřelo padesát Palestinců a třiačtyřicet izraelských vojáků. Značná část města byla tenkrát srovnána se zemí a tamní ulice dodnes lemují plakáty a památníky padlým hrdinům tuhých bojů.



Izraelci do bojů v Džanínu zapojili takřka dva tisíce vojáků. Foto IDF

Nyní Izraelci zapojili do bojů takřka dva tisíce vojáků, obrněná vozidla včetně buldozerů a také drony. Ty údajně provedly alespoň deset úderů na budovy v táboře. Během operace v Džanínu nefungovala elektřina a buldozery devastovaly domy v úzkých uličkách uprchlického tábora, což připomnělo scény z událostí roku 2002.

Dvojí lidská práva

Izraelskou ofenzivu kritizovali představitelé Evropské unie i Spojených národů. Evropský vyslanec na palestinských územích Sven Kühn von Burgsdorff i generální tajemník OSN António Guterres hovořili o nepřiměřeném použití síly. Evropský představitel dále uvedl, že události se budou opakovat, pokud nedojde k politickému řešení situace okupovaných Palestinců.

V případě současné izraelské vlády, která sestává z nejradikálnějších nacionalistických elementů v historii Židovského státu, to ale skutečně nevypadá na hledání nějakého schůdného řešení pro Palestince. Nová vláda za více než půl roku u moci naopak zrychlila výstavbu židovských osad na okupovaných územích. Netanjahuova strana Likud má vepsáno přímo ve svých stanovách, že nedopustí vznik palestinského státu, tak jak s tím počítá většina zemí mezinárodního společenství. Ultranacionalistické strany, které jsou součástí vládní koalice, mají dle prohlášení svých představitelů často ještě radikálnější myšlenky. Tatáž vláda zároveň čelí doma mohutným protestům kvůli svým autoritářským sklonům a reformě justice. Zatím však otěže drží pevně a zdá se, že opozice se ocitla ve slepé uličce.

Ačkoli se téma okupace palestinských území na protivládních demonstracích v Izraeli objevuje, jedná se spíše o okrajovou záležitost. Kamenem úrazu v rámci možné reformy izraelské společnosti by mohl být právě nedostatečný akcent na lidská práva Palestinců. Ultrapravicový nacionalismus a náboženský radikalismus totiž v Izraeli sílí už desítky let, ale až nyní se jejich projevy začaly dotýkat i samotných Izraelců. Z hlediska omezování občanských a lidských práv jsou na tom Izraelci ovšem stále výrazně lépe než Palestinci.

Autor studuje arabistiku na FF UK.

par avion

Z NĚMECKÉHO TISKU VYBRAL MARTIN TEPLÝ



Spolkový kriminální úřad BKA, protějšek české BIS, vydává každý rok statistiku trestných činů, které se snaží kategorizovat. Od roku 2019 byla zavedena kategorie „protiněmeckých“ trestných činů (deutschlandfeindlich). Bylo to v době úřadování ministra vnitra Horsta Seehofera z křesťanskodemokratické CSU. Cílem bylo statisticky zachytit trestné činy, které jsou namířeny proti „německé většině“. Levicový deník **die taz** se v analýze z 24. července touto systematizací kriticky zabývá. V roce 2022 počet „protiněmeckých“ trestných činů poměrně výrazně narostl – z 209 na 340. Na to rychle reagovala krajně pravicová strana AfD tvrzením, že jde o „antiněmecký rasismus“, a požadovala odsun „neněmeckých“ podezřelých. Die taz se zamýšlí nad tím, jak je vlastně

takovýto trestný čin definován. Levicoví Die Linke právě tuto otázku položili ministryni vnitra za SPD Nancy Faeser. Podle ministerstva je pojem „protiněmecký“ (nebo doslova „Německu nepřátelský“) naprosto jasně definován. Mluvčí ministerstva zdůraznila, že například ve východoněmecké Chotěbuzi docházelo v roce 2022 k útokům mladých migrantů na německou mládež a že Němci zde byli cíleně vybírání jako oběti. Migrantů údajně chtěli demonstrovat svou dominanci vůči německému obyvatelstvu, a proto je charakteristika „protiněmecký“ naprosto v pořádku.

Podle die taz spočívá problém v tom, že tyto trestné činy policie označuje také jako „rasistické“. Už ale neuvádí, zda se jedná o levicové, pravicové nebo nábožensky motivované trestné činy (prý to „nelze určit“), ačkoli to v případě ostatních xenofobních útoků dělá. Die Linke kategoricky požaduje kompletní odstranění termínu „deutschlandfeindlich“ z policejních statistik. Poslankyně Martina Renner jej považuje za „pravičácký bojový výraz“, který skutečný rasismus v Německu zakrývá. Poslankyně Petra Pau ho zase označuje jako „pseudovědecký“ a obviňuje policii, že s ním zachází zcela neprofesionálně. Z druhé strany argumentují poslanci FDP a CDU tím, že existence protiněmeckých trestných činů je realita, a pokud by tato kategorie zcela zmizela, zakryje se tím část problému.



Křesťanskodemokratická CDU opět ukazuje vlastní rozervanost. Předposlední červencový víkend se vysílalo „letní interview“ s jejím předsedou Friedrichem Merzem. Právník a bankéř Merz, který politicky tíhne spíše k liberálnímu než k sociálnímu křídlu strany, se vyjádřil ke spolupráci jeho strany s krajně pravicovou AfD. CDU v roce 2019 učinila rozhodnutí, že s AfD nebude na žádné úrovni mít nic do činění. Merz nyní tuto zásadu upravil, když prohlásil, že na spolkové a zemské úrovni s AfD sice spolupracovat nebude, nicméně na komunální úrovni je tato spolupráce možná, protože se tam řeší každodenní neideologická témata. Tato věta rozhořčila především spolustraníky, kteří svému předsedovi nachystali učiněný shitstorm. Drážďanský deník **Sächsische Zeitung** nabídl 25. července rozhovor s politologem Gideonem Botschem, který v Merzově názoru spatřuje dokonce „sebedestrukci CDU jako demokratické strany“. **Botsch se domnívá, že křesťanští demokraté již připravují koalici s AfD. Řešením by mohl být zákaz AfD ze strany Ústavního soudu.** Problém je, že se strana, která se čím dál více radikalizuje, stala pevnou součástí německé politické scény. Ačkoli je vnitřně rozervaná a trpí svárlivostí

jednotlivých křídel, velmi „chytře“ a jednotně se postavila například k válce na Ukrajině, což jí především na východě Německa přineslo řadu voličů. Podle Botsche nemají německé „velké strany“ jako CDU či SPD žádnou taktiku, co dělat v případě dalších úspěchů AfD. Ptá se, jak reagovat třeba na to, až bude mít AfD vysoké úředníky na okresní či krajské úrovni. Obecný posun doprava ovšem nepovažuje za německý fenomén, nýbrž za průvodní jev celkové krize zastupitelské demokracie, která začala už před třiceti lety.



Zcela odlišně Merzův výrok hodnotí Mathias Brodtkorb v magazínu **Cicero** z 25. července. Pragmaticky konstatuje, že je třeba striktně rozlišovat mezi státem a politickými stranami. **Pokud bude mít AfD úředníky na komunální výkonné úrovni, jak je tomu třeba v durynském okrese Sonneberg, bylo by bláhové veškeré jejich návrhy blokovat jen proto, od koho přicházejí.** Co se týče stavby školek, stavebních povolení na solární elektrárny a dalších smysluplných věcí, „velké strany“ by byly samy proti sobě, kdyby je kvůli zákazu spolupráce s AfD odmítaly. Podle Brodtkorba nezíská CDU ideologicky vedenou diskuzi ani hlas, a naopak tím prospěje AfD.

U mučednického kůlu

Nad výstavou a knihou o Emilu Holubovi

Expozice v Náprstkově muzeu věnovaná zřejmě nejznámějšímu českému cestovateli Emilu Holubovi i její doprovodná publikace vyvolaly řadu kritických reakcí. Zřejmě i proto, že vůči Holubovi neváhají uplatňovat současnou dekolonizační kritiku. Takový postup však není od věci.

FILIP HERZA

V témže roce (2020), kdy bylo po celých Spojených státech odstraněno více než třicet soch Kryštofa Kolumba, oznámili občané chorvatského Karlovače záměr vztyčit pomník cestovatelům Mirkovi a Stjepanu Seljanovým. Zatímco v mnoha místech západní hemisféry docházelo k ikonoklastickým útokům na pomníky reprezentující koloniální minulost, chorvatská veřejnost oslavovala hrdinství svých rodáků, kteří na přelomu 19. a 20. století „objevovali“ dosud neprozkoumané oblasti Afriky a Jižní Ameriky. Očividné míjení dvou radikálně odlišných způsobů vzpomínání na imperiální minulost přitom rozhodně nebylo a není dílem náhody. Jak tvrdí chorvatský historik Tomislav Augustinčić, imperiální nostalgie má v současném Chorvatsku zřejmou souvislost s úpadkem kdysi prosperujících průmyslových měst, jako je právě Karlovač, a tedy i se vzpomínáním na zlaté časy monarchie. Postavy světoznámých objevitelů zároveň rezonují s kultem individuálního úspěchu a podnikavosti a (paradoxně) dodávají také pocit příslušnosti k tzv. vyspělým západním státům, které se Chorvatsko podobně jako další země regionu pokoušejí od devadesátých let dohnat.

Za oponou mýtů

Více či méně reflektovanou imperiální nostalgii a nekritické vzpomínání na národní velikány dobře známe i z domácího prostředí. Svědčí o nich mimo jiné i ohlasy na nedávno otevřenou výstavu věnovanou cestovateli Emilu Holubovi i na její doprovodnou publikaci. Neochota podrobovat významné historické osobnosti kritice se přitom v českém případě potkává s urputností a lexikonem kulturních válek. Na sociálních sítích se v souvislosti s pražskou výstavou probíralo údajné „natahování Holuba na skřípec politické hyperkorektnosti“ a negativní kritiku si projekt Náprstkova muzea vysloužil také v tištěných médiích. Petr Zídek v Salonu Práva

z 22. června označil prezentovaný pohled na cestovatele za ahistorický a obvinil autory výstavy z pokusu zdiskreditovat, či dokonce „zabít doktora Holuba“.

Inkrimovaná výstava se skutečně pokouší zhodnotit Holubovy aktivity z perspektivy dnešního stavu poznání i aktuálně probíhajících debat o kolonialismu a dekolonizaci, to je ale naprosto v pořádku. I do historického psaní se koneckonců vždy promítají aktuální společenské otázky; výrazněji pak ještě, jde-li o psaní pro nejširší veřejnost. Výstava přitom zasazuje Holuba do kontextu kolonialismu věcně, střizlivě, místy až zdrženlivě. Jejím největším přínosem je pak snaha autorů nahlédnout za oponu holubovských sebestylizací i pozdějších mýtů, jež kolem postavy slavného cestovatele vystavělo několik generací jeho obdivovatelů.

V intencích kolonialismu

Dlouhodobá výstava je uspořádána tematicky. Návštěvníci mají příležitost seznámit se nejprve s podrobnostmi o Holubových výpravách do nitra afrického kontinentu v letech 1872 až 1879 a 1883 až 1887. Následuje reflexe Holubových aktivit v kontextu kolonialismu a oddíl věnovaný dobovým prezentacím jeho sbírek ve Vídni a v Praze. Výstava je instalována poměrně konzervativně. Z tradičního vitrinového uspořádání vybočují instalace, které představují dobový způsob transportu Holubových sbírek a jejich archivaci včetně pozdějšího způsobu jejich katalogizace, na které odvedl mnoho práce nedávno zesnulý Josef Kandert, někdejší kurátor afrických sbírek Náprstkova muzea. Zajímavá je také možnost nahlédnout do Holubových bohatě ilustrovaných cestovatelských deníků a poznámek.

Výstavu doprovází kniha, na níž se podíleli Tomáš Winter, Martin Šámal, Ondřej Crhák a Petr Valenta a kterou nápaditě graficky ztvárnily Tereza Hejmová a Adéla Svobodová.

Publikace tematicky zrcadlí výstavu, nejzajímavější je přitom v pasážích věnovaných kolonialismu. Přetrvávající mýtus líčil Holuba téměř výhradně jako ryziho vědce-objevitele, humanistu a rozhodného odpůrce kolonialismu, což se jeví ve světle dobových dokumentů jako neudržitelné. Autoři ho ukazují v rozporuplnějším světle, a patrně i proto se objevují tak vzrušené reakce. Holub, pravda, na rozdíl od jiných cestovatelů nikdy nepůsobil jako agent ve službách koloniálních mocností. Sám sebe zřejmě chápal především jako výzkumníka a vědce a teprve v druhé řadě jako šířitele civilizace. Jak si všímá Martin Šámal, návrhy ke kolonizaci Bečuánska, které Holub přednesl po svém prvním africkém pobytu, měly především imponovat jeho sponzorům, pro samotného cestovatele ale rozhodně nebyly prioritou. Na druhou stranu Holub obecně podporoval existenci koloniální nadvlády Evropanů, kterou si představoval zcela v intencích „břemene bílého muže“, totiž jako paternalistickou misi s cílem civilizovat údajně méně rozvinuté příslušníky „barevných plemen“. Spoluutvářel tak komplikovaný obraz mimoevropského prostoru i postoj k jeho obyvatelstvu, sdílený napříč tehdejší Evropou.

Bez reflexe holubovského kultu

Kniha celkem přehledně zasazuje Holubovo působení do kontextu kolonialismu, všímá si přitom i dílčích, leč podstatných témat, jako je například z dnešního pohledu problematický způsob získávání některých sbírkových předmětů. Překvapivě se ale jen málo věnuje samotnému jádru holubovského příběhu, totiž dobovému kultu cestovatelství, respektive objevitelství. Holubův zájem o Afriku zažehly v polovině 19. století cestopisy Davida Livingstona a dalších cestovatelů jeho doby. Je tedy škoda, že výstava ani kniha příliš nereflektují právě dobovou kulturu objevitelství, včetně možnosti srovnat Holuba s dalšími cestovateli z regionu střední a východní Evropy, jako byli zmínění bratři Seljanové, jejich krajan Dragutin Lerman, ale třeba také profesor německé části Karlovy univerzity Oskar Lenz nebo Polák Stefan Szolc-Rogozinski. Právě ve srovnání s Lermanem, který působil ve službách nechvalně proslulého belgického krále Leopolda II., by se například mohlo ještě nuancovaněji ukázat Holubovo pojetí kolonizace, odmítající očividnou exploataci a násilí na původním obyvatelstvu.

Návštěvníci muzea se také mnoho nedozvědí o samotném holubovském kultu. Výstavou sice provázejí ukázky z filmového zpracování holubovské látky, včetně propagandistického *Velkého dobrodružství* (1952), chybí zde ale soustředěnější pohled na reprodukci a proměny holubovského mýtu. Čím byl Holub v kontextu socialistického internacionalismu a antiimperialismu v padesátých letech a jak se vyprávění o jeho osobě proměnilo po roce 1989? Obsáhlejší zamyšlení nad tím, co pro nás Holub znamenal v uplynulých desetiletích a jak se k jeho příběhu vztahujeme dnes, by expozici rozhodně pomohlo a možná by i otupilo hrany výše zmiňované kritiky. Jak nicméně poznamenávají sami autoři výstavy, jejich záměrem nebylo postihnout holubovskou tematiku ve všech detailech, ale především nabídnout k diskusi nové a neotřelé otázky, což se jim podařilo. Doufejme, že ta trocha mučení doktora Holuba – ani zájem o jeho osobu – neza-bije, ale naopak posílí.

Autor je výzkumný pracovník Etnologického ústavu AV ČR.

Emil Holub. Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, Praha, 28. 4. 2023 – 31. 5. 2024.

Tomáš Winter et al.: Emil Holub. Artefactum & Národní muzeum, Praha 2023, 144 stran.



Socha Emila Holuba v Holicích. Foto ŠJů (CC BY-SA 3.0)

Třídní přeběhlík

Édouard Louis jako veřejný intelektuál

Pokud v současnosti někdo ve francouzské literatuře používá třídní optiku, je to bezesporu Édouard Louis. Mladý spisovatel je navíc výrazným mediálním hlasem, který navazuje na dlouhou tradici francouzských veřejných intelektuálů. Nevyhýbá se přitom ani tématu násilí.

OTMAR SOJKA



Během protestů žlutých vest Édouard Louis upozorňoval na třídní aspekty událostí. Foto Norbu Gyachung (CC BY SA 4.0)

Spisovatel – a v jistém smyslu také sociální vědec – Édouard Louis se už od svého prvního románu *Skoncovat s Eddym B.* (2014, česky 2017) těší velké pozornosti čtenářů a snad ještě většímu zájmu francouzských médií. Příběh homosexuálního mladíka z vnitřní periferie, který se vymanil z provinciálního zpátečnického prostředí, uhranul řadu novinářů. V průběhu let však Louis do svých výstupů stále explicitněji přidává třídní reflexi včetně té, která se týká mezitřídního násilí.

Zkušenost útěku

Koncept třídního přeběhlíka je přítomný ve francouzské společenskovední debatě již nějakou dobu. Jedna z nejznámějších teoretiček tohoto přístupu, filosofka Chantal Jaquet, v poslední době dokonce mluví o transtřídních lidech, u nichž se podařilo zlomit mechanismus třídní reprodukce, protože se jí pojem „prebēhlíka“ nebo „uprchlíka“ zdá příliš negativně zabarvený. U transtřídních lidí dochází k materiálnímu a ekonomickému vzestupu, největší skok se však děje z hlediska kulturního kapitálu. Pro Jaquet byla počátečním bodem reflexe její osobní zkušenost. Stala se profesorkou filosofie na univerzitě v Paříži, ačkoli pocházela z chudé dělnické rodiny. Jak upozorňuje Jaquet, dříve se hovořilo spíše o „sociální mobilitě“ jako o procesu a pro lidi, kteří se dostali do vyšších pater společnosti, de facto neexistovalo pojmenování s výjimkou negativních označení jako zbohatlík či parvenu.

Édouard Louis byl pravděpodobně prvním známějším francouzským spisovatelem, který se ve svých veřejných intervencích ke statusu třídního přeběhlíka přihlásil. Dá se říct, že všech pět Louisových románů se zaměřuje na jeho odchod z nízké společenské třídy a na adaptaci v novém třídním prostředí. Svými díly autor ukazuje nejen úspěšný útěk z původního prostředí, které ho nenechalo žít jako gaye, ale také utrpení pramenící

z přetrhaných vztahů s těmi, kterým se vymanit nepodařilo či se jim tato perspektiva vůbec neotevřela. Mezi ně řadí i svého otce. V posledních románech – a možná nejvíce v tom úplně posledním, *Jak se stát jiným* – autor probírá zkušenost v nové sociální třídě, dilemata a násilí, které při svém přechodu musel zažít. V jistém smyslu se jedná o podobnou zkušenost jako v případě migrantů, kteří se snaží pokořit státní i administrativní hranice. Jednou z nejpálčivějších otázek je, nakolik se nechat pohltit novým prostředím. U Louise to zpočátku musela být naprostá a nepodmíněná asimilace, jak nasvědčuje dokonce papírová změna jména z proletářsky znějícího jména Eddy na podstatně aristokratičtější Édouard.

Nový kánon, nebo nové klišé?

Louis však zdaleka není prvním úspěšným třídním přeběhlíkem v současné francouzské literatuře, byť jeho romány přispěly k obnově zájmu o dané téma. Za doyenku písařích třídních přeběhlíků můžeme jednoznačně považovat spisovatelku a loňskou nositelku Nobelovy ceny za literaturu Annie Ernaux, která pochází z chudé rodiny v Normandii. Její díla nejsou tak přímočaře biografická jako Louisovy romány, nicméně autorka nezastírá, že psaním reflektuje třídní přechod, který sama zažila. Ernaux tvrdí, že začala psát, aby pomstila svou třídu a své pohlaví.

Díky literárnímu úspěchu Édouarda Louise a stockholmskému posvěcení Annie Ernaux literatura třídních přeběhlíků získala v posledních letech na váze. Někteří se domnívají, že vzniká jistý literární kánon, jiní mají za to, že jde spíše o klišé či nálepku, jež se v prostředí lidí, kteří stále ještě čtou knihy, dobře prodává. V uplynulých letech dokonce média poukázala i na případy, kdy o sobě umělci mluvili jako o třídních přeběhlících, ačkoli vyrůstali v relativně zámožném rodinném prostředí.

Sociolog a jeden z nejtvrdších kritiků tohoto konceptu Gérald Bronner hovoří o literární obsesi, jejímž ústředním motivem bývá utrpení doprovázející sociální vzestup. Podle Bronnera se jedná o snahu vystavět literární a společenskovední obdobu selfmademana, což je jeden z posledních konceptů kapitalistické ideologie, jimž lidé stále alespoň částečně věří. Podle Bronnera existuje mnoho případů sociálního vzestupu, které s sebou nenesou utrpení, o němž píše Louis, Ernaux a další. To je nepochybně pravda. Nelze však autorům vyčítat, že se látkou, která se jim nezdá moc zajímavá, nezabývají či že není součástí jejich existence.

Mluvit o třídě v televizi

Vedle toho se příběhy třídních přeběhlíků týkají dalšího stěžejního narativu ideologického aparátu kapitálu – sociální mobility. Celá liberální rétorika stojí na tom, že stát a politická vůle nemůže s existencí nerovností a tříd takřka nic udělat a jediné, o co se může pokusit, je takzvaná rovnost šancí. Z tohoto hlediska je sociální vzestup vždy pozitivní příběh naplnění, a tak je ostatně mnohokrát zobrazen i v umělecké či novinářské tvorbě. Ke společným rysům třídních přeběhlíků patří nejen popis odchodu z původního sociálního prostředí, který často vede k přetrhání původních vazeb, ale také uvědomění, že sociální vzestup nezávisí jen na faktorech, jež lze ovlivnit vlastní či kolektivní vůlí, ale také v něm hraje roli štěstí. Je to do jisté míry výhra v loterii. Samotný koncept tak vyjadřuje ve společnosti poměrně rozšířené pochybnosti o tom, zda sociální výtah vůbec funguje.

Kromě výsadního postavení mezi spisovateli má Louis i velmi dobrý přístup do médií. Svůj první román vydal v roce 2014, což je období, kdy začal politický vzestup současného prezidenta Emmanuela Macrona. Louis se v průběhu sociálních krizí během Macronovy vlády stal jedním z nejsoustavnějších kritiků francouzského prezidenta. Mnohokrát přitom poukázal na to, že prezident, který se sám chlubí tím, že nepochází z Paříže, se vyjadřuje o chudých lidech z nižších vrstev s despektem. Macron v tomto ohledu nikdy nezklame: v souvislosti s nedávnými demonstracemi, které vypukly poté, co policie při dopravní kontrole zastřelila sedmnáctiletého mladíka, například vyzval rodiče, aby si lépe hlídali své děti. Z policejních statistik totiž vyplynulo, že zhruba třetině zadržených ještě nebylo osmnáct let. Rodičové z pařížských předměstí, kteří často zastávají dvě práce či pracují na směny, se marně snažili prezidentovi a bývalému bankéři vysvětlit, že nemají kapacitu sledovat čtyřicet hodin denně pohyb své ratolesti.

V rámci svých veřejných intervencí Louis často promlouvá o třídě či násilí, které panuje ve vztazích mezi různými vrstvami společnosti. Takových intelektuálů už ani ve Francii moc není, byť ve francouzském prostředí lze koncept tříd snadno spojit s jinou myšlenkovou tradicí, než je ta marxistická, která je pro část lidí politicky zdiskreditovaná. Ostatně Louis byl silně ovlivněn díly Pierra Bourdieua. Během krizí, jako byly protesty žlutých vest, Édouard Louis upozorňoval na třídní aspekty a okolnosti událostí, například na to, že politická rozhodnutí nemají stejně silný dopad na všechny společenské třídy. Jestliže bohatí a ultrabohatí dokážou vliv politiky na svůj život zmírnit, až vynulovat, chudí tyto možnosti nemají – politická rozhodnutí mají totiž přímý dopad na jejich životní úroveň. Právě pozice třídního přeběhlíka umožňuje Louisovi hovořit v médiích o třídách z pozice umělce, aniž by byl považován za tribuna plebsu, což umocňuje výzvěň jeho sdělení. Současně mu však hrozí, že naplní stereotyp „týpka, co prostě jen mluví o třídách“.

Autor je spolupracovník redakce.

Uvnitř stahujícího se kruhu

Feminismus v arabském jaru

Kniha *Radius* s mrazivou otevřeností předkládá příběh ukradené egyptské revoluce z ženské perspektivy. Vytahuje na světlo svědectví o násilí na ženách, k němuž pravidelně docházelo na masových protestech, ale i o solidární mobilizaci na jejich obranu. Uchovává tak paměť těl, na něž se mělo zapomenout.

ADÉLA PROVAZNÍKOVÁ

Náměstí Tahrír, obrovský kruhový objezd v centru Káhiry, se v letech 2011 a 2013 stalo symbolem zatím poslední egyptské revoluce. Tehdejší masové protesty a turbulentní politické změny, které otřásaly několika blízkovýchodními státy, jsou často označovány jako arabské jaro. Dnes ale pro mnohé představují jenom další historickou etapu ve vývoji dlouhodobě nestabilního regionu. V samotném Egyptě se o revolučních letech spíše mlčí. Požadavky na komplexnější společenskou proměnu byly po převzetí moci současným prezidentem as-Sísím v roce 2015 odsunuty, jejich proponenti jsou dnes ve vězení nebo v exilu. Není náhoda, že brutální násilí mířené specificky na ženské protestující, které zintenzivnilo na konci roku 2012, patří k tématům, jež jsou cíleně vytěšňována. Konzervativní společenské normy a stud brání jednotlivcům a rodinám promluvit, zároveň je v současné politické situaci nepohodlné vzpomínat na obrovskou vlnu ženské a feministické solidarity. Ta měla radikální ambice proměňovat násilné patriarchální nastavení společnosti této blízkovýchodní vojenské diktatury.

Všude byly ruce

Pro Yasmin El-Rifae, autorku knihy *Radius: A Story of Feminist Revolution* (Rádus. Příběh feministické revoluce), má kruhový tvar náměstí Tahrír další symbolické významy. Z bytu, který neformální organizace OpAntiSH (Operation Anti-Sexual Harassment), již byla součástí, používala jako základnu, měsíce sledovala pohyby davu. Snažila se společně s ostatními identifikovat formující se kruhy útočníků semknutých kolem napadaných žen a monitorovala dobrovolníky a dobrovolnice v bílých tričkách, kteří se je pokoušeli narušit. Přijímala telefonáty, balila batohy s první pomocí a koordinovala pomoc obětem. Výsledkem deseti let zpracovávání vzpomínek na tehdejší události, během nichž vedla rozhovory s účastnicemi a účastníky záchranných akcí, svými přáteli i lidmi, kteří se jí časem odcizili, je neskutečně silná výpověď o tom, co to znamená být ženou. Vyprávěčka prokládá svůj příběh narativy několika dalších postav a vytváří mnohohlas konkrétních prožitků a situací, jímž plasticky vykresluje vyhrcované období nedávné egyptské historie.

Radius mluví o násilí s otevřeností, z níž mrazí. Když si jedna z protagonistek v úvodu knihy natahuje přes dlouhé spodní prádlo jednoduché plavky a utahuje si pásek, přestože se chystá být pouze na okraji celého záchranného procesu, uvědomíme si, jaké nebezpečí v davech na náměstí tehdy hrozilo. „Všude byly ruce. Na bocích T, na jejím krku, na stehnech, za pasem kalhot, ve spodním prádle, na místech, kterým říkáme intimní. V zadku měla něčí prst. Ti chlapi, kteří předstírali, že jim pomáhají, se ji snažili oddělit od ostatních žen. (...) Otočila se (...) a zakřičela: ‚Snaží se mi ukrást batoh! Bere mi batoh!‘ Chlap, který ji znásilňoval, se najednou proměnil v hrdinu a začal řvát: ‚Ty zasnanej zlodějí!‘ na domnělého pachatele a jednou rukou ho odstrkoval,



El-Rifae popisuje ženy, které jsou přesvědčené, že v obklíčení davem zemřou. Ilustrace Mira Shihadeh

zatímco druhou nechával v jejích džínách.“ El-Rifae popisuje ženy v roztrhaném oblečení, bez bot, v katatonickém stavu, ženy, které jsou přesvědčené, že v obklíčení davem zemřou. Ukazuje aktivistky, které si až zpětně s modřinami po celém těle uvědomují, že to ony byly napadeny, nejen oběti, kterým se vydaly na pomoc. Nespravedlnost ve vnímání toho, co kdo pro revoluci vytrpěl, zosobňuje devatenáctiletá Nora, pořezaná nožem na mnoha místech včetně hráze, jak jí útočník zarazil nůž mezi nohy. Na rozdíl od aktivistky, který přišel v prvních slavných potyčkách s policií o oko a získal tím významné postavení v revolučním hnutí, Noru kvůli podobě jejích zranění v nemocnici nikdo nenavštívil.

Útoky i umlčování

Syrová svědectví jsou doplněna reflexivnějšími pasážemi. Vyprávěčka i další postavy odmítají, že by davové útoky měly jednoduché vysvětlení, například že šlo o promyšlenou akci zaplacených deviantů. Nezavírají přitom oči před tím, že se jedná o širší, systémový problém. „Vysvětlení, že tyhle lidi poslal stát, je moc jednoduché (...) Vytváří se tak obraz skutečnosti, v němž vždycky máme jasné záporáky. Tak to ale není. Viděl jsem lidi, kteří s námi stáli v první linii proti policii a kteří pak obtěžovali ženy. (Odmlčí se.) Myslím, že to pochází z jádra společnosti.“ Naděje ve sdílenou lidskost probleskuje z epizody, kdy jeden z dobrovolníků OpAntiSH klidným hlasem oslovuje rozjívěné jednotlivce na okraji davu útočícího na ženu, která je uprostřed. Říká jim, že chápe, že oni také přišli pomoci, a ponouká je, ať se zařadí a chytanou se za ruce s ostatními dobrovolníky v bílých tričkách. Někteří tak učiní a z bestií se najednou stanou opravdovými zachránci. V jiné epizodě pak ale sami členové organizace OpAntiSH chtějí ženy z přímých akcí pod záminkou bezpečnosti vyloučit. Právě provázání brutálních útoků s umlčováním ženské zkušenosti a dalšími formami útlu v patriarchální společnosti umožňuje autorce citlivě uchopit specifika egyptského prostředí, aniž by banálně obviňovala náboženství, třídní rozdělení nebo údajnou myšlenkovou zaostalost. Tyto simplifikace naopak kritizuje.

Paměť těla

El-Rifae ale nakonec vypráví příběh o neúspěchu. Egyptský experiment s demokracií byl pod slibem stability opuštěn a frustrace porevolučních let autorku přivedla k emigraci. Knihou se pak proplétá otázka, jak lze vůbec trauma zpracovávat. El-Rifae i její hrdinky se potýkají s vlastní pamětí, některé si až příliš živě vzpomínají na každou minutu záchranných akcí, tyto momenty ale prostě zapomněly nebo vytěsnilly. Osobní se mísí s politickým a tělesné i psychické následky násilí se někdy projevují v neočekávaných situacích. Společenská amnézie a mlčení jsou tísnivým dovětkem zklamané revoluce. „Byly jsme úplně samy. A teď na to nikdo nechce vzpomínat.“ El-Rifae pečlivě pozoruje ženská těla včetně toho svého a na mnoha emočně vypjatých místech v knize ukazuje, že právě otevřené sdílení umožňuje pochopení a má také potenciál podrývat zažité představy o studu a zneuctění. Těla si pamatují, ale je třeba jít dál.

Je pozoruhodné, že kolika různými tématům se dokáže autorka v průběhu knihy vyjádřit a propojit je v jeden celek. Její osobní příběh organizátorky feministického hnutí, novinářky a spisovatelky, partnerky a matky uvolňuje v dlouhých pasážích prostor hlasům lidí, s nimiž vedla rozhovory a jejichž paměti se zpovídá. V syrově dokumentárních, vzpomínkových i reflexivnějších kapitolách se vrací k různým momentům egyptské reality posledních deseti let a s nekompromisní pravdivostí ukazuje její bezútěšnost. Otevřené přiznává, že *Radius* je pro ni jedním z milníků na cestě vyrovnání se s minulostí, nicméně to, co se jí podařilo napsat, je nutné brát nejen jako svědectví, ale především jako výstrahu i poučení revolučním hnutím po celém světě. Ukazuje totiž, že bezpečí žen a jejich emancipace nejsou za žádných okolností druhotná témata a že se vždy najdou skupiny lidí, kteří se na jejich obranu budou mobilizovat.

Autorka je arabistka a bohemistka.

Yasmin El-Rifae: *Radius: A Story of Feminist Revolution*. Verso Books, Londýn / New York 2022, 224 stran.

ULTIMÁTUM

Učit se od protivníka

MATOUŠ HRDINA

Dopady klimatického kolapsu lze vidět doslova za okny, ale fosilní lobby dál úspěšně rozvíjí své manipulativní kampaně. Klimatičtí aktivisté většinou žehrají, že v souboji s ní tahají za kratší konec provazu kvůli penězům. Potíž je ale i v tom, že ke komunikaci s veřejností stále odmítají přistupovat jako k profesionálnímu řemeslu. V době, kdy je potřeba zachraňovat turisty z hořících řeckých ostrovů, už otevřené klimatické popíračství nedává smysl. Zastánci fosilního průmyslu proto musí měnit taktiku a místo ohýbání a zpochybňování vědeckých poznatků začínají hlásat, že klimatická krize už se zkrátka děje, nic s tím nenaděláme, a tím pádem už je taky jedno, jestli ještě spálíme nějaké to uhlí či plyn navíc.

Když se tato figura objeví v médiích či na sociálních sítích, vždy zákonitě vyvolá velkou nevoli u zeleně smýšlejících lidí a následně i očekávatelné protiargumenty. Sejdou se fakta a čísla dokumentující, co vše se dá ještě zachránit a jak nás každá nevyprodukovaná tuna emisí zachraňuje od ještě horších následků. Je to ale házení hrachu na stěnu, protože sílu a půvab argumentování nevyhnutelností nelze daty překonat.

Ve sporech klimatického hnutí a fosilní lobby bychom našli řadu podobných případů, které vždy pramení ze stejného problému. Zatímco fosilní šibři správně pochopili, že marketing a PR je složité řemeslo, které má svá pravidla a měli by ho vykonávat zkušení profesionálové, komunikace klimatického hnutí je stále z velké části řízena amatéry, kteří metody marketingových odborníků považují za škaredé manipulativní podpásovky a jaksi automaticky věří ve vítězství objektivní a pravdy doložené fakty.

Tomu odpovídá i jejich slovník, který často vychází z vědeckého prostředí a ve veřejné komunikaci má jen pochybné výsledky. Komentátor Guardianu Jonathan Freedland nedávno trefně podotkl, že výrazy jako uhlíková neutralita, dekarbonizace nebo limit 1,5 stupně Celsia pro běžného člověka nic neznamenají, a možná ještě horší jsou termíny typu klimatická spravedlnost – slovo, které si většina lidí spojuje se soudy a policií, pro ně ve spojení s klimatem vyvolává jen zmatek a otázku.

Místo toho je mnohem prospěšnější používat pojmy s jasně daným a předem zakotveným významem, jako je například „znečištění“. Takové termíny není nutné vysvětlovat (kdo by nechtěl bojovat proti znečišťovateli?), je pouze potřeba je donekonečna opakovat – podobně jako to ve svých projevech dělají Donald Trump či Andrej Babiš. Budování strachu z následků klimatických změn navíc musí být doplněno vizí světlé budoucnosti. I v tomto ohledu zatím vede narrativ fosilní lobby – „budeme žít zeleně a udržitelně“ je mnohem vágnější a hůře uchopitelná vize než „všechno bude dobré jako dosud a nic se nezmění“.

Boj proti klimatickým změnám je do velké míry veden na poli propagandy, ale dokud ho takto bude chápat jen jedna ze znesvářených stran a ta druhá bude nad využitím profesionálních marketingových metod ohrnovat nos a věřit v přirozenou sílu faktů a pravdy, pořad půjde o dost nevyrovnaný a neférový střet. Přitom stačí pochopit, že dobře vytvořená reklama může být pro planetu stejně prospěšná jako nově vysázený les.



**Mary W. Shelley
Frankenstein**
Přeložil Tomáš Korbař
TakeTakeTake 2022, 403 s.

Ačkoli je první a zároveň nejznámější román Mary W. Shelley z roku 1818 literární klasikou, většina lidí ho má pohříchu spojený s popkulturními filmovými adaptacemi, a tedy především s obrazem hrozivého monstra, sešitého z všemožných kusů lidských těl. Nové vydání staršího překladu Tomáše Korbaře, který redakčně upravila a aktualizovala Eva Kalivodová, je reprezentativním oživením textu, k němuž nás dnes může přilákat také příběh autorčina nonkonformního života či její feministické zázemí. Ve vkusně upraveném svazku, který získal ocenění Nejkrásnější kniha roku, nalezneme obsáhlou předmluvu Marie Michlové a výtvarný doprovod v podobě temně atmosférických krajín Anežky Hájkové. Příběh vědce Viktora Frankensteina, jenž si zahrává s božskými silami a stvoří umělého člověka, se vymyká žánru gotického románu nejen tím, že se nejedná o naivní a nahodilou změť populárních strašidelných motivů, ale i svým přesahem. Je to především nadčasové dílo, pojednávající o zodpovědnosti a slabosti. Vědec se svého výtvoru zděsí a bytost, která se provinila jen svou odpudivostí, zavrhne a uteče od ní. Neochota čelit důsledkům své vědecké vášně se mu však brzy vrátí a „ne-tvor“ se mu začne mstít, protože ve vztahu ke svému stvořiteli nemá jinou možnost. Líčení vnitřních hnutí stvůry, její samoty, viny a s nimi spojeného existenciálního utrpení ke čtenáři promlouvají i po více než dvou stech letech. Navíc je to kniha čtivá, v níž nás kromě sympatií s nešťastným monstrem uchvátí i popisy polární pustiny či nehostinných alpských vrcholků.

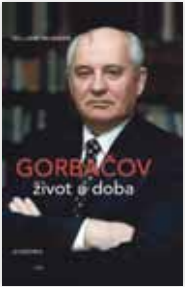
Karel Kouba



**Zuzana Dostálová
Karneval zvířat**
Paseka 2023, 312 s.

Ve třetím románu se violoncellistka Zuzana Dostálová dostává k tématu, které velmi dobře zná ze svého života. V próze nazvané podle hudební suity francouzského romantického skladatele Camille Saint-Saënsa z roku 1886 líčí předvánoční turné Českého filharmonického orchestru v Německu. Podtitul skladby – Velká zoologická fantazie pro dva klavíry a komorní soubor – trefně vystihuje panoptikální charakter členů ansámblu. Protagonistou je snad jediný normální muž v souboru, houslista Evžen, jehož všichni mají za „hodného“ (rozuměj blběho) a který se marně uchází o lásku plaché flétnistky Štěpánky. Příběh může postupným odhalováním charakterů připomenout Vieweghovy Účastníky zájezdu. Zatímco však Viewegh postavy karikuje, Dostálová se svými hrdiny spíše soucítí, přestože jsou mnohdy rovněž k popukání. Ačkoli se jedná o brilantní muzikanty, jejich radosti během cesty jsou velmi přízemní: jak nakoupit co nejlevněji v Lidlu, jak ukrást co nejvíce jídla u snídaně, případně jak si uvařit na hotelovém pokoji. Tato ubohost daná nedůstojným ohodnocením umělců ostře kontrastuje s obrovskými úspěchy orchestru, které jsou naopak konstatovány lakonicky: „Český filharmonický orchestr opět potvrdil, jak důstojně reprezentuje naši zemi.“ Škoda, že tento umělecký prostředek nijak negraduje a pouze se do omrzení opakuje. Kvalitě románu rovněž příliš neprospívá implementace začínající pandemie v samotném závěru textu. Stejně jako u předešlých románů Zuzany Dostálové musím konstatovat, že v jejím jinak dobře napsaném textu buď něco chybí, nebo naopak přebývá.

Erik Gilk



**William Taubman
Gorbačov. Život a doba**
Přeložili Veronika Maxová a Jaroslav Veis
Academia 2022, 820 s.

Americký historik William Taubman se po úspěchu své biografie Nikity Chruščova (2003, česky 2005), za kterou byl poctěn Pulitzerovou cenou, pustil do další rozsáhlé knihy, věnované tentokrát poslednímu sovětskému vládci Michailu S. Gorbačovovi. I ta je výsledkem mnohaletého výzkumu v amerických i ruských archívech, ale také rozhovorů s pamětníky včetně samotného Gorbačova. Jedná se o klasickou politickou biografii, která v přísné chronologickém sledu mapuje politikův život od narození v roce 1931 až do roku 2016, kdy autor práci na knize ukončil. Čím víc se blížíme k líčení Gorbačovova vrcholného období v čele Sovětského svazu (1985–1991), tím se popis událostí stává podrobnějším a zachází až do nejmenších detailů. Vyzdvížena je zde role politikovy manželky Raisy, která byla svému muži poradkyní i významnou oporou. Intellektuálně v mnohém převyšovala manželky ostatních sovětských politiků, čehož si byla vědoma jak ona, tak její muž. Českého čtenáře může zaujmout zmínka o Zdeňku Mlynářovi, spolužákovi z vysoké školy, se kterým Gorbačov zůstal v kontaktu i v pozdějších letech. V knize je patrný obdiv k politikově osobnosti, což ale autorovi nebrání v kritickém hodnocení některých jeho kroků (například podpory Vladimíra Putina a kritiky Západu v závěru života). Po přečtení biografie má čtenář pocit, že Gorbačov byl i přes své nedostatky výjimečný člověk, který do jisté míry předběhl svoji dobu.

Martin Dolejšký



**Vladimír Vokál
Saint-Just. Krvavý démon francouzské revoluce**
MDA / Burian a Tichák 2022, 288 s.

Je znát, že novinář Vladimír Vokál je Louistem Antoinem Saint-Justem uhranut. Jeden z protagonistů jakobínské fáze Francouzské revoluce a blízký Robespierův spolupracovník, který si svou pověstnou tvrdostí vysloužil nelichotivou přezdívku „archanděl smrti“, skončil po thermidoriánském převratu se svým mistrem na popravišti v pouhých sedmadvaceti letech. Vokál se snaží vykreslit obrázek mladého revolucionáře tak, aby obě zmíněné charakteristiky zpochybnil. Pokouší se Saint-Justa jak „emancipovat“ od pověsti pouhé pravé ruky Neúplatného a představit jej coby samostatného politika a originálního politického filosofa, tak korigovat jeho pověst krvelačného katana. Kniha nestojí na vlastním pramenném výzkumu a metodologicky občas pokulhává. Vokál si ze sekundární literatury vyzobává tvrzení, která jeho interpretaci Saint-Justa podporují, a práce tak místy působí jako patchwork, jehož hlavní spojnicí představuje úsilí o rehabilitaci předmětu autorova zájmu. Snaha vykreslit Saint-Justa div ne jako zakladatele moderního socialismu, který svým politickým myšlením předběhl dobu, je spíše zpětnou projekcí odhlízející od dobového kontextu. Ještě nepřesvědčivější je tvrzení, že v předvečer svého zatčení jakobíni plánovali s terorem skončit a že právě Saint-Just byl z členů Výboru veřejného blaha nejmířlivější. Jedná se o svižně napsanou novinářskou knihu, jen by jí výrazně prospěl větší odstup od svého objektu.

Matěj Metelec



**Tajná invaze
(Secret Invasion)**
Tvůrce Kyle Bradstreet, USA 2023,
4 hod. 32 min.
Premiéra na Disney+ 21. 6. 2023

Marvel Cinematic Universe nemůže po velkolepém snímku Avengers: Endgame (2019) chytit dech. Už dva roky jsou filmové přírůstky superhrdinské franšízy přijímány diváky i kritiky s rozpaky. Jestliže nějakou dobu aspoň původní seriálová produkce přinášela povedené a originálně pojaté tituly, jako například WandaVision (2021) nebo Loki (2021), s Tajnou invazí se aktuální chudokrevnost tohoto univerza rozšířila i do seriálů. Problém začíná už v pojetí klíčových postav mimozemských měňavců Skrullů, prvně představených ve filmu Captain Marvel (2019). Tam byli vykresleni coby nevinné oběti impéria Kree. V Tajné invazi se však jejich frustrovaný dorost rozhodl, že vyhubí lidstvo a podmaní si Zemi. Nakonec tedy „zlí“ Kreeové měli ohledně obav ze Skrullů naprostou pravdu? S podobnou nahodilostí pracuje celý seriál, jehož ústřední postavou je „superšpio“ Nick Fury. Není to drama, jež by postupně budovalo napětí, ale spíš thriller o záchraně světa, který se snaží překvapovat zejména tím, jak jsou v něm bez rozmyslu zabíjeny postavy (a pak případně znovu ožívovány). Představitel Furyho Samuel L. Jackson nemá co hrát, a tak přepíná mezi žoviální polohou a rezignovanou vyhořelostí. Ani jedno není ničím motivováno a jeho promluvy působí stejně papírově jako celá zápleтка. Marvel může aktuálně zachránit snad jen rezignace na příběhy o záchraně světa a soustředění se na konkrétní postavu a řešení jejich osobních problémů, jak to dovedl dříve.

Matěj Metelec



Věra Jičínská
Galerie moderního umění, Hradec Králové,
16. 4. – 10. 9. 2023

Mary Duras, Milada Marešová či Věra Jičínská – to jsou příslušnice první generace umělkyní, jež se po roce 1918 prosazovaly v nepříznivých podmínkách mužského světa. Do povědomí kulturní veřejnosti se dostaly mimo jiné díky práci historičky umění Martiny Pachmanové, jejímž aktuálním příspěvkem k poznání „ženského umění“ je výstava v GMU v Hradci Králové. Ta představuje život a tvorbu Věry Jičínské (1898–1961), malířky vycházející z kubismu, purismu i neoklasicismu. Setkáváme se zde s jejím zobrazováním krajiny, aktu či tance, se zájmem o lidovou kulturu, s fotografiemi, publicistikou i užitkovými návrhy keramiky. Důraz je kladen na proces legitimizace ženského umění, který má v tvorbě Jičínské podobu znovupřivlastnění si ženského těla v aktech a portrétech těhotných žen, spojujících do té doby (a často i dnes) nespojitelné oblasti erotiky a mateřství. Přestože se v tvorbě Věry Jičínské objevuje z dnešního pohledu problematický dobový zájem o „exotiku“, výstava prezentuje její obrazy Pařížanek z kolonií, Romek či obyvatelk slovenského venkova jako projev sympatií ze strany autorky, která měla s podřízeným postavením osobní zkušenosti. Vystavený zlomek Jičínské etnografické sbírky ale působí neorganicky, spíše jako soubor kuriózních předmětů než svěbytné doklady rozvinutých kultur. I přes toto zaškokbrtnutí – překvapivě v instituci, která se nedávno kriticky věnovala Kryštofu Kolumbovi – je výstava podnětným příspěvkem k poznání ženské linie umění.

Anna Chrová



**Tomáš Loužný
Extáze**
Barrandovské terasy, Praha, psáno z reprízy
17. 7. 2023

Osud a osobnost Hedy Lamarr, hvězdy stříbrného plátna, podnikatelky a vynálezkyně, jež dala světu technologii, kterou využívají Wi-Fi sítě, Bluetooth i GPS satelity, učinil režisér Tomáš Loužný námětem letního představení v sugestivních kulisách zchátralých Barrandovských teras. Název Extáze neodkazuje jen na stejnojmenný film Gustava Machatého, který tehdy neznámé rakouské herečce otevřel dveře do Hollywoodu (a jehož klíčová scéna pochází z lokace, v níž se inscenace odehrává). Extaticky se jeví vnějšímu pozorovateli také celý hereččin život. Z představení, v jehož průběhu se v ústřední roli vystřídají Radka Fidlerová, Dana Švolba Marková a Anna Fišerová, utkví v paměti především naléhavý monolog shrnující pád z hollywoodských výšin do ekonomické propasti a zapomnění. Když se Hedy Lamarr doprošuje o roli u svého exmanžela „pana Mayera“, filmového producenta a spolumajitele společnosti Metro Goldwyn Mayer, působí to jako licitace o cenu vlastní duše. Odvrácenou stranu slávy a úspěchu ukáže i závěrečná scéna, v níž se odhaluje komplikovaný vztah k synovi a stařecká zmatenost kdysi tak brilantní ženy. Lepší kulisy než divokou vegetací porostlé a rozpadající se Barrandovské terasy by bylo pro inscenaci o neuvěřitelném vzestupu a stejně fascinujícím sociálním propadu těžké najít. Určitě se ale vyplatí, zejména kvůli finální části odehrávající se přímo v někdejší bazénu, vzít si jiné boty než lodičky s vysokým podpatkem a hladkou podrážkou…

Marta Martinová



**Boygenius
The Record**
LP, Matador 2023

Je to možná kacírská otázka, ale v souvislosti s debutovým albem americké skupiny Boygenius se jí nemůžu vyhnout: mohla se nahrávka této hvězdné formace vůbec povést? Mohla dopadnout jinak než jako „zprůměrování“ tří jinak výrazných písničkářských osobností? A vůbec, co od takového projektu žádat? Když Julien Baker, Phoebe Bridgers a Lucy Dacus před pěti lety oznámily, že zakládají kapelu, očekávání byla vysoká. Všechny tři patří k respektovaným představitelkám současné indie-rockové či indie-folkové scény. Následně vydané EP však ukázalo, že se žádná senzace nekoná. Členky skupiny se zkrátka pokusily společně nahrát písničky podobné těm, které dosud skládaly samostatně, jen s bonusem v podobě hutnějšího zvuku. Samozřejmě, i „superskupiny“ mohou být zajímavé, zvlášť pokud se v nich nečekaně střetnou různé přístupy výrazných osobností. Z dlouhohrajícího debutu Boygenius ale nic takového cítit není. The Record působí v podstatě sterilním dojmem: jako by každá z hudebnic měla předem vyhrazený prostor, v němž se pohybuje – bez tření, průniků a nárazů. Takové pojetí se dá hájit argumenty přítomnými v současných kulturních debatách, například odkazem na význam nehierarchičnosti či sounáležitosti. Chceme-li koexistovat v harmonii, je nutné vzdát se alespoň části svého ega. Nechci popírat, že se jedná o inspirativní postoj (už proto, že jednotlivé členky skupiny nemají na hudební scéně stejné postavení). Škoda jen, že rovnost a empatie nevedly k vytvoření něčeho originálního.

Benjamin Slavík

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND

© MONSTRKABARET/FREDA BRUNOLD 2023

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

Twitter, obzvláště ten český, neměl jakožto diskusní platforma nikdy moc dobrou úroveň. Nejenže omezení počtu znaků vcelku logicky tlačí uživatele a uživatelky ke zkratkovitým a jednorozměrným výkřikům, ale navíc téměř jakýkoli sociálně laděný post okamžitě přiláká – jako mýry ke světlu – roj vznětlivých pravicových pošahanců, v němž se devadesátkoví klausovští zamrzlíci potkávají se skalními pinochetisty i s vyloženými postfašisty. A odklikávat notifikace, které představují jen jejich zoufalou snahu vyvolat s někým – kýmkoli – konflikt, aby si mohli doplňovat zásoby endorfinů nebo zabít přemíru volného času, je prostě nuda. Když společnost Twitter v loňském roce koupil Elon Musk, stala se platforma ještě o něco nesnesitelnější. Miliardář se prezentoval jako neohrožený ochránce svobody slova na sociálních sítích. Když ale na sklonku loňského roku na základě výsledků ankety mezi uživateli s velkou pompou oznámil, že obnoví účet Donaldu Trumpovi, ukázalo se, že bývalý prezident o návrat na twitter vůbec nestojí. Ať už si Musk skutečně připadal jako spasil, nebo se za něj jenom vydával, reálně do firmy přinesl hlavně nekoncepční propouštění, šikanu zaměstnanců a podporu konspiračních teorií, což nakonec vedlo k odlivu inzerentů a následně k jeho vynucenému slibu, že za sebe do pozice CEO najde náhradu.

Aktuální změna loga – ikonického ptáčka nahradilo písmeno X, kterým je miliardář dlouhodobě posedlý – mi v první chvíli evokovala starou videohru X-Com: Terror from the Deep. Podobné uhranutí magickou schopností znaků ale upomene i na Foucaultovo kyvadlo od Umberta Eca. Každopádně po fascinaci kdejakou konspirací a po lehce schizofrenním hudební na vládě korporací se jedná o další náznak, že by Musk mohl skončit podobně jako jiný vizionářský miliardář, Howard Hughes: hromaděním zavařovaček naplněných vlastní močí.

M. Metelec

Rozmach automobilového průmyslu v devadesátých letech přinesl lidem na vesnicích více svobody, zejména pokud jde o nakupování. Už nebyli omezeni krátkou otevírací dobou místního obchůdku ani jeho skromnou nabídkou a nemuseli se spoléhat na občasný příjezd pojiždě prodejny. Otevřela se možnost zajet si nakoupit do městských nákupních center, a to takřka v kteroukoli denní dobu. Tato výměna ovšem vedla k tomu, že malé prodejny začaly upadat a postupně zavírat. Po více než třiceti letech se mnohé vesnice podobají příměstským satelitům, jejichž obyvatelé jsou na automobilové dopravě již zcela závislí. S levnější nabídkou obchodních center zasáhla vesnice i další morová rána: obyvatelé začali ve velkém nakupovat lahůvce nebo víno na doma, aby mohli popíjet v odlescích nových televizních obrazovek, což zase přispělo k zanikání vesnických hospod. Ze služeb,

které dřív vesnice lidem poskytovaly, tak často zůstal jen kostel. A tak když dnes člověk prochází tuzemským venkovem, připadá si, jako by putoval zpustošenou zemí – a je víceméně jedno, kudy ho jeho kroky vedou. Sám jsem letos v létě zjistil, že ani v bájně kolébce českého národa, kolem hory Říp, nemá poutník příliš možností, kde se občerstvit. Přesto i tady vysvitla naděje. Jejimi nositeli jsou relativně noví příchozí do země zaslíbené – Vietnamci. Většinou jsou to právě oni, kdo udržuje v chodu těch posledních pár obchůdků, ale také hospod, které na vesnicích přežívají. Například v jednom z výchozích bodů pro pouť na Říp, vesnička Ctíněves, sice najdete příjemný minipivovar, původní obchod je ale zrušený a vypadá to, že jen tak neotevře. O kousek dál naštěstí najdete klasickou vietnamskou večerku, kde se můžete na další cestu vybavit jídlem i nápoji. A dokonce vám tu v letním parnu za dvě koruny strčí zakoupenou láhev s vodou na chvíli do mrazáku! Češi na jejich k prasknutí narvané košíky v hypermarktech sice často nadávají, pravda však je, že především díky vietnamským obchodníkům na české vesnici stále ještě zůstávají ostrůvky služeb, na něž dosáhnou i ti, kteří z různých důvodů nemají auto. Za to bychom jim měli být vděční.

J. G. Růžička

Rusko se vydalo na cestu totální, bezohledné destrukce a je jen otázka, koho a co všechno ještě strhne do zkázy s sebou. Kdo z Rusů aktivně a nahlas neprotestuje, je spolupachatel,

zaslouží ve své nelidskosti zavržení a nelze pro něj mít sebemenší pochopení. Evidentně mu zlu je přece třeba se postavit za každou cenu, bez ohledu na osobní rizika či lhostejnost a cynismus většiny společnosti. – Takhle nějak se ujišťujeme ve svém pohodlí my, kdo máme to štěstí, že žijeme v zemi, která se postavila na správnou stranu. Bojím se chvíle, kdy si bude muset přiznat barvu naše část světa, která se dnes nad pasivními Rusy rozhořčuje. Všichni jsme totiž na cestě ke katastrofě, ač jiného druhu, ale kolik z nás si to navzdory důkazům plně připustilo a postavilo se doopravdy na odpor? Už dlouho se ví, že spotřebováváme daleko víc zdrojů, než planeta zvládne obnovit. Snaha zabránit oteplování, které už dnes ničí životy milionům lidí a likviduje celé živočišné i rostlinné druhy, přičemž následky během nemnoha let budou, jak známo, nesrovnatelně horší, zůstává nedostatečná. Ale jedeme dál jakoby nic a hrstka hlasitě protestujících je leda pro smích. Pasivní většina jen čeká, jak to všechno dopadne, a doufá, že žádná z pohrom se jí osobně příliš nedotkne. Výmluvy, proč nezačít něco doopravdy dělat, se dají najít vždy. Nedivila bych se, kdyby příští generace soudila tu naši podobně přísně a radikálně, jako my dnes soudíme „obyčejné Rusy“. Moc polehčujících okolností nejspíš neshledá ani u nás uvědomělejších, kdo si v klidu žijeme poměrně nízkomisní životy, ale jen málokdy hlasitě kritizujeme evidentně (sebe)destruktivní směr, kterým se celá společnost ubírá.

M. Voslařová