

## g e n i u s l o c i

J. H. Krchovský

**Nad řekou leží kouř, a já zas po roce  
cítím dým z natí a tlející ovoce...  
vždycky pln bolesti, smutku a neklidu  
jakoby naposled podél své řeky jdu**

**Je už snad tohle má procházka poslední?  
a to si piš, že je! Ještě se rozhlédni  
rozluč se se vším tím, a moc se nelituj  
tenhle svět, byl-li kdy, dávno už není tvůj**

**...S rokem se sešel rok, život jde pořád dál  
nechápu, proč jsem to tak dlouho odkládal...  
zvolna se snesl list... Chlad stoupá ze země  
— to jsem si oddychnul: jde to i beze mě**

**Nad Svratkou leží kouř tak jako před lety  
v řece i po břehu kráčím... Dva skelety...  
budiž, svět není můj; já jeho ale jsem!  
a slunce zapadá jako dřív za lesem**

**Nad řekou leží kouř a znova po roce  
voní dým z natí a tlející ovoce...**

*(Brno, říjen–listopad 2000)*

*Z knihy Poslední list, Petrov 2003*

JHK, konec léta 2004; foto: Petr Francán

**názor**

# jirásek věčně živý

## I jaroslav strítecký

Mezi sebou, co spolu u nás na vsi mluvíme, máme Juru Klemzu zvaného Jirásek. Když jsem se vyptával, proč se mu tak říká, pravil soused Petlach zvaný Bernátek: protože má v hlavě temno a je proti všem. Pak mu to ale přišlo líto a s tváří zvážnělou dodal, tak že mu říkala maminka namísto Jiříčku. Po nějaký čas nyl jsem nad přemírou malohanácké nářeční něhy, až mi sám Klemza prozradil: „Maminka mi fakt říkala Jirásku, ale jen proto, že jsem byl ukecanej jak ten Álois.“ Ano: Alois Jirásek žije v paměti našeho lidu jako verbálně agresivní bojovník, snad proto, že jeho knihy už skoro nikdo nečte.

Patřím k výjimkám. Zdědil jsem nedávno po rodičích, východočeských učitelích, Jiráskovy Spisy, každíčkový svazek opatřen ujištěním Klementa Gottwalda, jak „je nám Jirásek blízký — bližší než staré společnosti kapitalistické —, že ve svém díle mistrně vystihl, které to tradice vedou vpřed, k svobodě a k rozkvětu národa“. Formulace jistě pochází od Zdeňka Nejedlého, nikdo jiný neměl takovou schopnost spojovat a rozpojovat nespojitelné a lakonicky načrtnout utkání „Jirásek“ versus „staré společnosti kapitalistické“ nebo napsat, že „komunismus Jana Žižky je nám bližší než fašismus císaře Zikmunda“.

Proto jsme však Jirásku nečetli. Četli jsme jej proto, že zejména maminka si přála, aby se z nás stali řádní Češi, k rozeznání od jiných leda lepším školním prospěchem. Mamince, podobně jako přísnému F. X. Šaldovi, líbilo se nejvíce *U nás*. Snad že za dětství a mládí postrádala pevný domov a že román vypráví o proměnách kraje, do něhož ji přivál život. My kluci jsme nejvíc obdivovali *V cizích službách*, neb to byl krvák. Nevím proč, ale vždy jsem měl právě při této četbě chuť pozobávat slaninu s voňavým chlebem, čehož zděděný exemplář dodnes nese stopy. Také se nám líbilo dílo *Mezi proudy*, bylit' jsme rošťáci a název se dal vynecháním pouhých dvou písmenek rozjasnit do vesela.

*Temno* už tak vesele přejmenovat nejde. A přece, když si román dnes přečtete, působí daleko idyltičtější, než jak nás učili ve škole. Jeho původně zamýšlené poslání, spjaté s novodobě vymyšleným českým nacionálním autostereotypem, dávno vyčichlo, a tak se kladně proměnilo v záporné a naopak. Když se bratr Vostrý, ostrý evangelický agent s bradavicí pod okem, objeví v Praze, aby navždy unesl Helenku Machovcovu za tatíkem do emigrace, otrásáme se odporem. Vždyť dívka je milována a zamilovaná! Naproti tomu katolické figurky pražské jakož i šlechta, hlavně venkovská, ač se tak málo podobají svým husitským předkům, působí lidsky, sympaticky. Jezuita P. Daniel Suk nedrtí jinověrcům nártu rafinované okované botou, jak se vypráví o jezuitských českých knížek hubitelech lýtých, řádících pod vedením Koniášovým na začátku románu v Dobrušce a okolí. Je možná trochu bambula, leč soucitný dobrák a balbínovský vlastenec. Jiráskovo vyličení dobového pražského koloritu za Karla VI. dosahuje přinejmenším standardu evropského historického románu devatenáctého století.

Monumentální *F. L. Věk* dokládá Jiráskův vzdělanecký rozhled daleko přes hranice domácích luhů a hájů. Zejména první dva svazky představují českou variantu Goethova *Viléma Meistera*! Nechci tím říci, že by snad byl Jirásek vytvořil pouhý plagiát. Výborně však znal, co je to román výchovný a vzdělávací (bildungsroman) — a uměl toho využít. Narážky na vzor Goethův umístil přímo do textu. Když se například Bettyna veřejně prochází

s jakýmsi oficírem, čímž mladého studenta Věka mravně pohorší, praví tento: „Ty Filino jedna!“ Filina je v Goethově románu nejen hereckou krasavicí, podobně jako mladá Bettyna, nýbrž též jedním ze dvou goethovských typů ženství: jedny ženy jsou krev a mlíko a je radost se s nimi též tělesně pomilovat, protože i ony to mají rády; druhé jsou zosobněním tajemství, bledule s odporem ke všemu tělesnému, a právě tím matou a lákají mužské jako bludičky do záhuby. (U Goetha Filina — Mignon, Charlotta — Otýlie atd.)

A tu jsme u zajímavé záležitosti. Málokterému Jiráskovu textu chybí milostná příhoda, naznačená sice sublimovaně, již tím však vzrušivě. V tom nezapře spisovatele-erotika. Goethovskou polaritu posouvá však do perspektivy biedermeieru: na jedné straně herečky a podobné helmbrechtlice — na druhé panny počestné až k tuposti, vhodné ke svazku manželskému (jako v *F. L. Věkovi* Mária). Jen ty druhé jsou s to spolehlivě obšťastnit manžela-vlastence, neb až po druhém třetím porodu jim dochází, jak se vlastně plodí děti, a tím věrnějšími strážkyněmi rodinného krbu a tchyněmi se stanou. Naskytá se otázka, zda biedermeierovská morálka nebyla jednou z bezděčných životních os českého národního obrození. Měla dlouhý dech, delší než v kulturách okolních, jak ostatně dosvědčuje tvorba Jiráskova. Co napsal Jirásek o Boženě Němcové? Byla by přece mohla tolik lahodit jeho krajovému vlastenectví! Jenže se svým osudem nehodila do zmíněného morálního rámce, podobně jako Karel Hynek Mácha a jiní výstředníci.

Biedermeier nepřinesl umění malé. Vojtěch Jirát, vynikající český germanista, k němu počítal například tvorbu Josefa Mánesa! Kdo by myslel, že biedermeier je jen kávička, kugelhupf a fajfka, nechť si počte v díle Ignáta Herrmanna o otci Kondelíkovi a zeti Vejvarovi. Bude překvapen, co je v něm skryto erotiky, samozřejmě v kulise rodinné, leč erotiky silné. A pokud jde o tu kávičku, stojí za to zalistovat v katalogu vídeňské výstavy „Bürgersinn und Aufbegehrung. Biedermeier und Vormärz in Wien“ z roku 1988, abyste žasli nad nádherou porcelánu, v němž byla servírována, nad kulturou řemesel, která produkovala v míře dosud nevidané krásné a zároveň skvěle funkční předměty všední potřeby od nábytku až po výtvarné miniatury.

Charakteristickou nectností všech nacionalismů je identifikace rozdílem: nejsme jako oni. Jak bylo možné, že zasáhla Jiráskovo dílo v míře, která láme i jeho nesporné kvality? Jak právě tento vzdělaný autor mohl rozšířit svými historickými romány zcela ahistorické fikce o dějinném kontextu, jenž dodal českým dějinám jejich vlastní smysl?

Důvodů je jistě více. K zamyšlení dávám jediný: Češi disponovali tak mimořádnými možnostmi komunikace se svým nečeským okolím, že potřebovali tvrdší rozlišovací znaky! Protože uměli německy, poslouchala jim fikce o tisíciletém boji na život a na smrt mezi jejich dobrotivou povahou a germánskou (případně maďarskou) zlobou. Protože mezi nimi a okolím neexistovalo žádné zřetelné rozlišení náboženské — u nich i u sousedů žili katolíci, protestanti i nevěřící —, poslouchala jim fikce o tom, že jen jejich charakter byl lámán násilnou rekatolizací, zejména pak čechožrouty jezuitskými. Protože nebylo možno rozlišit Čecha a Němce podle vzhledu, byl vytoužený rozdíl přetransponován do roviny charakterové. Odtud někdejší mimořádně asimilativní účinnost právě těch stránek Jiráskova díla, jež jsou dnes nepřijatelné.

Teprve až komunikačních možností ubylo — ještě TGM (sám ovládal několik jazyků a v mládí se dokonce učil arabsky!) poznamenal, že je zbytečné zatěžovat české hochy výukou němčiny a že bude lépe vynaložit jejich energii na vzdělání věcné —, ozval se nářek, jak nám chybějí znalosti jazykové. Mnozí začali být dokonce ochotni domlouvat se i s Němci.

**jaroslav střítěcký**  
sociolog

## obsah

### kritika I 50

#### téma: argentina I 76

□□□Tomáš Kubíček: Ostrava uvnitř

(*Jan Balabán: Možná že odcházíme*) I 50

□□□Lukáš Foldyna: Zjevení

podle Jana (Balabána)

(*Jan Balabán: Možná že odcházíme*) I 52

□□□Jan Štolba: Vizuální inspirace

(*Štěpán Nosek: Negativ;*

*Pavel Rajchman: Neanone*) I 54

□□□David Kroča: Literatura jako systém

(*Northrop Frye: Anatomie kritiky*) I 56

□□□Petr Lyčka: Próza úzkostných povzdechů

(*Vladimír Binar: Emigrantský snář*) I 58

□□□Barbora Gregorová: Emil Hakl,

staronový... létající

(*Emil Hakl: O létajících objektech*) I 59

□□□Lukáš Přeček: Diagnóza: marasmus

(*Arnold Nowicki: Marasmus*) I 60

□□□Kateřina Skalíková: Výlet paní Pekárkové, tentokrát do Afriky

(*Iva Pekárková: Najdža hvězdy v srdci*) I 60

□□□Radomil Novák: Halas — Zahradníček: přátelství mimo čas

(*Není dálky... Vzájemná korespondence*

*Františka Halase a Jana Zahradníčka*

z let 1930–1949) I 61

□□□Ladislav Soldán: Dílo a život  
Otokara Březiny v dopisech

(*Otokar Březina: Korespondence  
I/1884–1908; II/1909–1929*) I 62

□□□Michal Sýkora: Nový román: test životnosti  
(*Alain Robbe-Grillet: Dům  
milostných schůzek*) I 63

□□□Vladimír Svatoň: Milníky ruské revoluce  
(*Věchi /Milníky/. Sborník článků  
o ruské inteligenci*) I 64

□□□Daniel Nemrava: Blues pokrevního bratra  
(*Vinnetou tadý nebydlí. Antologie současných povídek severoamerických indiánů*) I 66

□□□Miroslav Černý: Seeker of Visions  
(*John FireLame Deer — Richard Erdoes: Chromý jelen. Vyprávění  
siouxského medicinmana*) I 67

□□□Petra Čecháková: Nezval,  
nebo matematika?

(*Martin David: Venkonce*) I 68

□□□Jan Hušek: Odillo Stradický ze Strdic —  
hladit, nebo nehladit?

(*Odillo Stradický ze Strdic: Černý revolver týdne*) I 68

□□□Ivo Pospíšil: Nezbytí dotyků a souvislostí  
(*Jiří Kudrnáč /ed./: Česká literární kritika  
v dotyku se strukturalismem*) I 70

□□□Milena M. Marešová: Průvodce  
českou modernou

(*Květoslav Chvatík: Od avantgardy  
k druhé moderně*) I 71

□□□Jan Pulkrábek: Ekologická krize  
očima filozofa

(*Josef Šmajš: Filosofie psaná kurzívou*) I 72

□□□Jiří Špička: Italové svým klasikům  
rozumějí

(*Gian Biagio Conte: Dějiny římské  
literatury*) I 73

□□□Jan Staněk: Čtème Pounda

(*Jakub Guziur: Mythos Ezry Pounda.  
Úvod do četby Cantos*) I 74

□□□Eva Batličková: Postmoderní fikce  
a její světy

(*Lubomír Doležel: Heterocosmica —  
Fikce a možné světy*) I 74

□□□Dora Viceníková: Karlovy Vary —  
stručné retro I 59

□□□Pavel Ondračka: Vladimír Boudník  
v letu I 65

□□□Daniel Nemrava: Nebe, peklo, Argentina

□□□„Odpověď nacházím v tangu...“  
(*rozhovor s Federikem Andahazim*)

□□□Federico Andahazi: Spánek spravedlivých

□□□Guillermo Lema: Rozdělené slovo

□□□Guillermo Martínez: Tisícovka

□□□Juan José Saer: Vrah

□□□Ještě dnes je včera

(tři argentinští básníci: Juan Gelman,  
Alejandra Pizarnik, Christian Kupchik)

□□□Yveta Shanfeldová: Mezi Děřibasovskou

a Pátou avenue

(ze života ruských literátů ve Filadelfii)

□□□Jaromír F. Typlt: Protest

□□□Pavel Řezníček: Mladí rebelanti, staří hofráti

□□□Ladislav Soldán: Za profesorem

Dušanem Jeřábkem

recenze I 58

pohledy I 98

ohlasy a názory I 101

zoom, periskop

hostinec I 104

kresba mariana pally

Josef Škvorecký; foto: Josef Chuchma

**osobnost**

## dannyho obyčejné životy

rozhovor s josefem škvoreckým, který v září oslaví osmdesáté narozeniny

**Josef Škvorecký, autor, překladatel, nakladatel, redaktor, jehož jméno bylo po dlouhá léta synonymem svobodné české literatury, oslaví koncem září osmdesáté narozeniny. Během oněch osmdesáti let poznal život na obou polokoulích, poznal život v totalitním režimu i ve svobodném světě. Většina politických zlomů ve střední Evropě dvacátého století se tak či onak dotkla jeho osudů, ale zejména se promítla do mnoha jeho knížek, které lze s trochou nadsázky považovat za svérázné učebnice moderních českých dějin. Ačkoli byl Josefu Škvoreckému jeho domov zapovězen na „pouhých“ dvacet let, ve školách si studenti jeho jméno dodnes poznamenávají pod nadpis „exilová literatura“. Snad jako něco zvláštního, netypického, odlišného?**

**Váhání mezi domovem a exilem je tématem povídek „Divák v únorové noci“ nebo „Cesta k ateliérům“, které jste napsal už v roce 1948. Uvažoval jste vy sám těsně po únoru 1948 o tom, že odejdete do exilu? Zvažoval jste tuto možnost vůbec někdy dřív než v roce 1969, kdy se uskutečnila?**

To, co se za starého režimu oficiálně nazývalo Vítězný únor, mně skoro současně přineslo radost, nad níž větší jsem si jako mladík aspirující na životní poslání prozaika neuměl představit. Vyhrál jsem první cenu v literární soutěži vysokých škol, můj rukopis nazvaný *Nové canterburské povídky* měl vyjít knižně, a navíc jsem dostal měsíční stipendium do Anglie. Radost byla ovšem kratičká, myslím jen dva tři dny, potom ji zrušilo „vítězství Lidu“. Záměrně to píšu s velkým L, protože za tehdy nového režimu se tím jménem rychle začal nazývat abstraktní pojem pro mocnost nahánějící hrůzu. Přesto jsem se dva nebo tři dny po únorové noci vydal na velitelství Svazu vysokoškolského studentstva, kde mi vysvětlili, že vítězstvím pracujícího lidu se všechno změnilo, do Anglie nepojedu, a jestli mi vyjde kniha,

o tom rozhodnou soudruzi v nakladatelství. Brzo rozhodli, a nevyšla ani povídka v časopise *Kytice*, kterou tam chtěl otisknout laskavý Seifert. Na Halase, jenž mi málem dal, ale nakonec nedal cenu v soutěži Družstevní práce za báseň „Nezoufejte“, jsem se v té do kořene změněné situaci neobrátil, to už jsem byl poučen. Jenom jsem napsal zoufalý pendant k básni „Nezoufejte“ a ten

jsem potom zahodil.

Ale za té kratičké chůze z fakulty na velitelství mládeže jsem ještě doufal, že do Anglie pojedou, a tam potom — bůhvíco.

Ne tam, ale v Praze a v Broumově jsem pak napsal ty tři dlouhé povídky, „Diváka v únorové noci“, „Cestu k ateliérům“ a později „Hovory s Okt'abrinou“. V nich, doufám, je maximum toho, co jsem o zmatení doby a lidí tehdy mladých dovedl tenkrát říct.

Jiná vzpomínka: nerozhodná cesta na rašelinovou brigádu do Svinných lad na Šumavě, přímo na dosud nezadrátovaných hranicích, kde jsem viděl sedláčka emigrujícího na Západ se žebříňákem plným skrovného majetku, se dvěma dětmi na rancích nahore a se ženou v jakémsi polokroji, pokorně kráčejíci za kravským spřežením. Hranici v děli snad patnácti kilometrů hlídali dva esenbáci, tehdy asi ještě hodně nepřeskolení, ještě normální, rozhodně moc nehlídající.

Víte, chtěl jsem být prozaikem, a nástrojem toho uměleckého řemesla je jazyk, skoro vždycky mateřština, tomu druhému jazyku, který jsem miloval snad víc než obtížnou řeč západních Slovanů, jsem nevěřil. Nevěřil jsem, že by mi stačilo, co jsem dokázal psát tímhle jazykem bez pádů a bez rodů, ale plným idiomatiky tak odlišné od idiomatiky západních Slovanů. Že bych tím nad jiné bohatým jazykem dovedl psát krásnou prózu.

**Jak moc vás osobně zasáhla aféra po vydání *Zbabělců* v roce 1958? Myslíte, že tato zkušenost ovlivnila vaše jednání ve vztahu k tehdejší moci, případně že nějak poznamenala vaše další psaní?**

Jednou večer přiběhla do našeho novomanželského podnájmu bez kuchyně, bez koupelny Zdenina matka. Byla to manželka muže zavřeného hned po únoru, kterému se potom podařila nebezpečná cesta přes kopečky a dovedla ho až do New Yorku, kde umřel. A taky to byla matka syna pobývajícího tehdy už skoro deset let v území ohraničeném jmény Jáchymov — Bitýz — Barborka. Běžela snad celou cestu od Anděla až na Březinku

a v podnájmu ve třetím poschodí udýchaně vyhrkla, že jestli mám nějaké spořitelní knížky a cennosti, ať jí je dám, že mi je schová. Volala jí prý nějaká příbuzná, ne komunistka, jenom u komunistů, že o mně právě mluví na schůzi komunistů na Starém výstavišti prezident Novotný. Co zlověstného to znamenalo, jistě nemusím vysvětlovat.

Šperky jsem neměl, jenom spořitelní knížky, ale měl jsem rukopisy: ty už zmíněné dlouhé povídky, pak *Povídky tenorsaxofonisty*, *Tankový prapor*, a určitě ještě něco. Zdena, novomanželka, je odvezla do Náchoda, kde je otec předal nějakému sokolskému bratru z vesnice v horách. Zřejmě to nebylo nutné, ale strach bezprostředně minulých let byl pořád bezprostřední,

a hrdina jsem byl, jenom když jsem psal. V těch dnech jsem nepsal. Strach zaháněli přátelé. Josef Nesvadba mi chtěl předepsat prášky na uklidnění, Honza Zábrana mi zůstal věrný,

i starý kamarád ze dnů swingu Lunda Dorůžka. Ale i lidé, které jsem neznal, mi psali dopisy. I starý partajník Karel Konrád mě zběsile hájil — ačkoliv mě neznal — na nějaké jiné stranické schůzi. Honza Řezáč, šéfredaktor *Světové literatury* a nakladatelství, dostal stranický příkaz mě vyhodit, ale s pomocí nějakých mně neznámých soudruhů na Ústředním výboru jej splnil, jak jej splnit neměl: jenom mě ze *Světovky* vrátil zpátky do knižní redakce, které se v té době říkalo anglo-americký kolchoz,

a pak jsem dostal hepatitidu. Ta tehdy ještě nebyla známá pod názvem hepatitis B, skoro jsem umřel, ale neumřel. K tomu mi pomohly detektivky, které do nenávratna infekčního špitálu nosili kamarádi, Lunda Dorůžka, Franta Jungwirth a jiní. Tehdy jsem získal úctu k tomuto ne zrovna úctyhodnému žánru. V rekonvalescenci jsem s Honzou Zábranou začal detektivky vymýšlet a psát. Dodnes je píšu, tím ta aféra kolem *Zbabělců* možná opravdu poznamenala moje psaní.

Můj vztah k moci ta kampaň neovlivnila, jenom jsem od té doby nikdy nebyl s to myslet o jejich vyznavačích, nebo nositelích, nebo ředkvičkách, prostě o soudruzích v nerozlišujícím plurálu. To mi prostě nešlo. Ani v tom jsem ovšem nebyl žádná výjimka. Taky jsem byl od velebného pána Melouna naučený odpouštět, kde to šlo. A taky jsem poznal, že ten abstraktní pojem Lid má mnoho obětí různých druhů, jak o tom už dávno psali mnozí, nejlíp Joseph Conrad, a toho jsem vždycky citoval.

**Rozruch způsobili *Zbabělci* i ve vašem rodném městě, především proto, že mnozí jeho obyvatelé poznali v románu sami sebe, případně své blízké. Utichly náhodské ohlasy také tak — relativně — brzy? Odpustili vám? Nebo naopak: změnil jste po čase vy sám kritická měřítka, jimiž jste Náchod měřil v mládí?**

Nikdy jsem náhodské občany neměřil nějakými kritickými měřítky. Měl jsem radost z vyprávění, měl jsem sklon vidět věci, jak jsem je zapsal. To bůhví proč. Mám podezření, že v tom nějakou roli sehrály i sedánky na maminčině klíně v biografu a stíny většinou už zapomenutých kumštýřů úplně zapomenutého umění gagu. Nejen to: třeba že válku jsem tehdy uviděl poprvé, jak skutečně vypadala, sice už jenom její skomírající dozvuk, jehož poslední křeče však přivedly některé lidi k neobyčejné krutosti. Že jako všechno, co člověk vidí, zažije poprvé, má ostré rysy, které ve vzpomínce a při psaní přiohnu různé zážitky, i ty na maminčině klíně, a bůhvíjaké procesy organismu, mozku, duše.

Nezměnil jsem tedy kritická měřítka, která nikdy neexistovala, jenom jsem zestárl, jenom čas prchal a ohladil mnoho hran. Jenom jsme zestárlí všichni, i aktéři mé komedie, a stará přátelství přetrvala dotčené city. Asi mi odpustili. Ne všichni, ale snad skoro všichni. Nebo spíš ve stáří pochopili, že v mládí je člověk příliš zahleděný do sebe, než aby přemýšlel, jestli jsou lidé kolem něj skutečně takoví, jací se mu jeví. Aby za každým životem viděl souvislosti. Aby viděl minulost. Vidí jen přítomnost, a to ještě v křivém zrcadle nedospělosti. Možná že takové zrcadlo má mnohdy pravdu. V nadsázce. Nevím.

## Po vojně jste pracoval ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, jinak řečeno v Odeonu, jako redaktor. Jaký byl běžný pracovní den redaktora zaměstnaného v padesátých letech v redakci anglo-americké literatury?

V anglo-americké redakci (byla vlastně anglo-germánská, protože se tam k vydání připravovali i němečtí a skandinávští autoři, a myslím, že to byl i oficiální název) se tehdy, v roce 1953, redigovali skoro výhradně klasikové, jinak jen tzv. pokrokoví autoři. To byl až do Dvacátého sjezdu VKS[b] z Ameriky především Howard Fast, o něco déle Albert Maltz; někteří z Hollywoodské desítky, třeba Dalton Trumbo, nebo Ring Lardner Jun, a jiní méně významní, třeba Thomas McGrath. V Anglii platila za pokrokovou tehdy mladá Edith Pargeter, která se naučila česky a přeložila Máchův *Máj* a myslím že i *Malostranské povídky*, ale jakmile vystrízlivěla, stala se z ní velmi úspěšná detektivkárka Ellis Peters; potom — historicky vzato jenom na chvíli — někteří tehdy tzv. „rozhněvaní mladí muži“ jako John Braine, Kingsley Amis, Alan Sillitoe, dramatik John Osborne aj., z nichž se velmi brzy stali, dle definice marxleninistů, zavilí reakcionáři. V Austrálii to byl třeba Frank Hardy, který se proslavil románem greenovsky nazvaným, mám dojem, *Moc bez slávy*, nebo Alan Marshall, jemuž Karel Kachyňa natočil v Praze film. Po tragickém konci Dubčekova roku všichni „zradili“. Vlastně všichni ne: v hlavě mi z těch Australanů uvízlo hlavně jedno jméno, Dymphna Cusack. Ne pro její díla, ale protože její manžel se při návštěvě Prahy vyptával Petra Pujmana, kde se má přihlásit, aby mohl podávat hlášení o rozhovorech, jež bude jeho žena mít s českými spisovateli, kteří si před nimi jako před Západáky jistě pustí hubu na špacír.

Ovšem i ti v Odeonu skoro výhradně vydávaní klasici občas narazili: Lawrence s *Milencem Lady Chatterleyové* kvůli nemravnosti, Mark Twain pro pesimismus *Záhadného cizince*. Mluví o doznívajících nejhorsích letech stalinismu, později se to samozřejmě zlepšovalo. Klasici jinak hladce procházeli, neboť jejich nevhodné vlastnosti, například zbožnost nebo nedostatek revolučního myšlení (třeba u Dickense), se omlouvaly tím, že tihle staří pánové a dámy (George Eliot, sestry Brontëovy aj.) neměli možnost poznat marxleninismus.

Začínající redaktor, jako jsem byl já, se musel potýkat s dvěma nočními můrami. Protože v naší redakci se vydávaly pouze překlady, platila zásada bezohledně zasahovat do textu, na jejíž dodržování dozíral vedoucí redaktor Rudolf Vápeník. Anglicky sice neuměl, ale požíval se na zredigovanou stránku, a pokud na ní uviděl málo „zásahů“ redaktorovou tužkou, vrátil ji k přepracování. Možná to vedlo ke zvýšení kvality českého překladatelství, ale vedlo to také k absurdním situacím. Například: hlavními překladateli Dickense byli manželé Emanuel a Emanuela Tilschovi (Emanuel byl syn Anny Marie Tilschové), stylisté velmi dobří a zkušení. Na jejich textu jsem neshledával žádné závady, ale vedoucí redaktor mi ho vracel stránku za stránkou, a tak jsem zasahoval a zasahoval, až byly stránky k jeho spokojenosti pokryty škrty a přepisy. Tilschovi věděli, oč jde, takže neprotestovali, jenom odmítli trávit dny, ne-li týdny v redakci na Národní třídě diskusemi o čárkách, slovosledech a výběru slov. Když jsem touhle metodou zpracoval *Malou Dorritku*, nebo snad *Davida Copperfielda*, musel jsem se chtít nechtě na čtrnáct dní nastěhovat na byt a stravu do jejich vily někde na okraji Prahy. Tam jsme vstávali v šest, usedali k práci v sedm a odcházeli na lože v devět. Nakolik se tím sisyfóvstvím *Dorritka* vylepšila, to opravdu nevím. Mne i manželé Tilschovy to navýsost otrávil.

Druhá noční můra byly návštěvy překladatelů nebo autorů předmluv a doslovů v redakci. Tihle lidé, kteří byli většinou na volné noze, pracovali v noci a ve dne se proto nudili, a na návštěvy přicházeli podle českého zvyku zásadně neohlášení. Někteří pravidelně každý týden, i když redaktor zrovna na žádném jejich díle nepracoval. Zasedli na židli pro návštěvníky, nechali si uvařit kafe a klábosili hodinu dvě, až byl čas k obědu. Redaktor přirozeně nemohl provádět svá zasahování, a pokud byl opravdu svědomitý, nosil si večer práci domů a černou magii prováděl tužkou v noci. Nejproslulejší byl v tomto směru národní umělec Kroha, starý pán, krutě znuděný nečinností ve vlastním kabinetu. Toho přivázel šofér už v osm hodin ráno (pracovat se začínalo v půl osmé) a ve čtyři odpoledne se pro něho stavoval, aby ho odvezl domů. Celý ten čas, a pro redaktory to byla osmihodinová perná šichta, dokázal národní umělec Kroha proklábovat, redaktori mu na oko naslouchali a přemýšleli o svých věcech, protože byli v malé redakční místnosti čtyři. Co dělal celý den šofér, to nevím.

## V šedesátých letech jste byl spisovatelem na volné noze. Jak to vůbec šlo uživit se jako spisovatel?

Jít za bývalého režimu na volnou nohu nebyl zdaleka takový risk, jako je to pro spisovatele zřejmě dnes. V novinách pravidelně nebylo nic zajímavého, kromě sportovní stránky, protože výsledky fotbalových utkání se nedaly zfalšovat. Jinak tisk zaplňovalo povídání o plnění plánů. O něco málo zajímavější byly časopisy, kde patrně nejvíc upoutávaly ideologicky kolorované „reportáže“ z kapitalistických zemí. Arcitypem takového upoutávání byl příklad trochu odlehlý, ale přesný: představení moskevského divadla soudruha, tuším, Obrazcova, uvádějícího pimprlové komedie prudce napadající dekadenci západních zemí, na které se lidé hrnuli, protože tam z nedostupných desek slyšeli Duke Ellingtona. Tenkrát jsem si myslel, že virulentní a pokrytecký *tongue-in-cheek* antiamerikanismus takových a podobných prezentací Západu působí na čtenáře a posluchače jako antitoxin; dnes, kdy se v Čechách projevuje tolik antiamerikanismu, že by se nad tím, abych mluvil současnou terminologií, bolševik olizoval, vidím, že jsem byl dost vedle.

Ale k věci: protože v médiích vesměs vlastněných státem nebyly problémem peníze, nýbrž *aby to prošlo*, platilo se slušně za kdejakou noticku, což člověku na volné noze skýtalo základní příjem. Nic se nemuselo psát zadarmo. A pak: nezajímavost tisku a vlastně všech médií zplodila slavné čtvrtetní fronty před knihkupectvími. Lidé tam vystávali hodiny a hodiny v naději, že se jim podaří zakoupit knihu, která slibovala aspoň meziřádkovou pravdivou zprávu o stavu věcí v české společnosti. Mnohdy ani o tohle

nešlo: čtenáři chtěli prostě číst krásnou prózu, ne kamuflované pamflety, takže se stálo třeba na *Ostře sledované vlaky*, nebo dokonce na Jane Austenovou. Soudě podle *Zbabělců* byl běžný náklad prvotiny deset tisíc výtisků. Pro autora, jehož čtenáři rozpoznali buď subtext, nebo krásnou prózu, nebo obojí, nebyl problém docílit pěti až šesticiferných nákladů. A protože se platilo za vydané, nikoli za prodané výtisky, dalo se na volné noze žít, ať už vysoký náklad vytvořila kvalita autorova výrobku (kdy se náklad rovnal prodeji) nebo žádoucnost jeho námětu či zasloužilost jeho osoby. V tom případě se neprodané výtisky potom hromadily ve skladech, odkud je k nečtení, s podpisy a razítky, dostávali četní vzorní pracovníci.

V osmašedesátém roce prudce poklesl prodej knih a stoupl prodej časopisů a novin. *Annus mirabilis* trval jen devět měsíců a za tu dobu se kvůli zavedenému výrobnímu systému nepodařilo vychrlit na trh dost prodejních knih. To neplatilo o novinách, týdenících a měsíčnících. Sotva periodikům zatrhl tipec rudá armáda a její domácí agenti, náklady byť i *jen podtextových* nebo *jen krásných* knih opět stouply. Známy spisovatel mohl tedy povzbuzovat kolegy k odchodu do emigrace, protože očekával, že to zmenší konkurenci a zvýší náklady autorům, kteří zůstali doma. Naděje se patrně tak docela nesplnila, protože režim ideologicky zvadl a cenil si hlavně klidu v zemi, nikoli boje za socialismus v knihách. Zanedlouho začalo vycházet dost západních próz, které do boje o socialismus ani zapojit nešlo. To musela být dost silná konkurence domácím výrobkům.

Dnes je v zemi přechodné období: vládne trh a na státní podpoře nakladatelství vydávajících krásnou literaturu leží stín podezření z čehosi nepatřičného. Aspoň pokud z téhle dálky můžu soudit. Takže dnes bych si tam ze všech sil sháněl místo.

**Po srpnu 1968 jste pobýval v Československu minimálně, učil jste v USA a v Torontu, ale stále legálně. Kdy jste se definitivně rozhodli zůstat venku?**

Já jsem se vracet nehodlal, ale protože Zdeně se strašně stýskalo (a taky doufala, že dokončí studium na FAMU), prodloužili jsme si v létě 1969 na ambasádě ve Washingtonu pobyt o jeden rok. Někdy na podzim vláda všechna taková prodloužení zrušila, a tak jsem se pokusil povolení na další rok zdůvodnit tím, že mám smlouvu s univerzitou a moje přednášky jsou nejen ohlášeny, ale už do nich chodí studenti. Bylo to samozřejmě houby platné, takže se nakonec i Zdena rozhodla zůstat. Potom, to jsme už měli nakladatelství, nám československá vláda odňala občanství.

**A co se stalo s vaším majetkem v Československu (myslím třeba knihovnu, která určitě nebyla malá)?**

Knihovnu zachránili přátelé: švagr Mírek Salivar, Emmerovi, Zdeněk Mahler. Byť se matce s pomocí dobrých nájemníků nějak podařilo přepsat na jejího mladého synovce, který v té době skončil medicínu, byl ženatý a měl dvě dcery, ale neměl vlastní byt. Zůstala nám chata na Sázavě, která — patrně zásluhou místních funkcionářů — unikla pozornosti. Předseda místního národního výboru mi po roce 1989 ukázal udavačský dopis nějakých manželů, kteří poukazovali, že jsem zrádce a oni by o chatu měli zájem. Byla to asi dost rarita.

**Umíte si vůbec představit sám sebe v normalizačním Československu?**

Umím, ale ta představa mě děsí. Snad bych psal detektivky

s Honzou Zábranou, pokud by nám je vzhledem k naší minulosti brali (Honza měl kvůli té minulosti, hlavně kvůli přátelství se mnou, dlouho potíže, a ze začátku překládal hlavně autory *à la* McBain). Jistě bych opět psal do šuplete, a když to odvážně protrhl Karel Pecka, asi bych vydával v nějakém nakladatelství nějaké paní Santnerové v Torontovicích nebo jinde, ale ne doma. Jenže by mi chyběla jedna věc, dost nedefinovatelná. Nadhled získaný ne *pobytem*, ale *životem* v cizině. Ta perspektiva, která se vyjeví, čertvíjak, ale vyjeví, z transatlantické dálky. A je nedefinovatelná.

**Jaké jste měl literární či osobní plány na konci šedesátých let, tedy před tím, než jste se rozhodl k odchodu do exilu? Vznikl by *Mirákl*, kdybyste zůstal doma? Vznikla by *Prima sezóna*?**

*Prima sezóna* by asi vznikla. Ostatně první kapitola té knihy otiskl ještě *Plamen* pod titulem „Vzpomínka na prima sezónu“, a dokonce ji v televizi četl Miloš Kopecký. Pro mě je ta kapitola vzpomínkou na krásné švédské městečko Sigtunu, kdysi hlavní město království, kde jsem ji psal a koukal jsem se přitom na blondřaté islandské studentky v šortkách, které pod okny hrály volejbal a připomínaly mi vlastní dávné zájmy. Bydlel jsem jako rezidenční spisovatel v jejich internátě, kde se snad učily švédsky. Potom jsem *Prima sezóny* musel na několik let zanechat, vrátil jsem se k ní až v Torontu, když už se ze mě stal profesor pod penzí.

*Mirákl*? Nevím. Napsal jsem *Zbabělce*, *Povídky tenorsaxofonisty*, *Diváka v únorové noci*, *Tankový prapor* a jiné věci v době, kdy mi ve snu nenapadlo, že bych to mohl vydat. Jenomže to mi bylo čtyřiařicet, šestadvacet, osmadvacet, vydržel jsem přes den konat četné zásahy do výborných překladů

a v noci psát. Do exilu jsem ale odešel v pětačtyřiceti, musel jsem dohánět znalosti americké literatury četbou knih doma nedostupných, namáhavě jsem vyučoval osvojeným jazykem univerzitní studenty, kteří se do toho jazyka narodili, a tak už jsem takový denní program jako v Praze dodržovat nemohl. Takže nevím. Víte, plány literární i osobní jsem vždycky měl jen krátkodobé. Ale pokaždé mě něco napadlo, a napadá mě pořád. Ovšem, ačkoliv už do práce nechodím, po nocích psát je nad moje síly.

**Mirákl vyvolal četné diskuse v domácím disidentském prostředí. Mnozí z těch, kteří skončili po Husákově nástupu takřkajíc na dně, mohli mít pocit, že si z nich ještě k tomu všemu děláte legraci...**

Mám dojem, že tahle historie „dělání si legrace“ se opakuje od jedné mé knihy k druhé. Neobjevila se jen po vydání *Nevěsty z Texasu*, asi proto, že pamětníci té války dávno nežijí. Já nevím. Mně bylo od počátku jasné, jako to muselo být jasné každému, kdo věděl minimum o sovětském marxismu, že Brežněv nemůže připustit, aby se v marxleninské zemi konaly svobodné volby a existovaly opravdové politické strany, ne ty „pro výkladní skříň“, na nichž partajní emisaři na mezinárodním fóru dokazovali, že v Československu je pluralitní demokracie. Vzpomínám si na škrtivou atmosféru Dubčekova roku, na Honzu, který naplno se mnou sdílel přesvědčení, že sovětské fátum zasáhne, a odjel z Prahy, na projev, který jsem pronesl z radnice snad Olomouce nebo jiného města na Moravě po volbě královny krásy, po němž přiozřalý asistent kamery zvukového týdeníku pobíhal mezi lidmi a jakoby radostně volal: „Tanky jedou! Tanky jedou!“ — a nemusel nic vysvětlovat, každému se dělala husí kůže. Čili: Dubčekův rok byl od počátku tragédie, a jak praví Schopenhauer, ta mívá v jednotlivostech charakter frašky.

**Po roce 1989 jste řekl, že jste rád, že dějiny daly zapravdu spíše „světoznámému dramatikovi Hejlovi“ než skeptickému Dannymu. Opravdu daly? Jak to vidíte v roce 2004?**

Vidím to stále stejně. Komunismus se přece zhroutil a v Česku je dnes pluralitní demokracie. Se všemi chybami toho nedokonalého systému, ale s jednou nepostradatelnou předností: v zemi je svoboda.

Jiná věc je růst počtu komunistických hlasů ve volbách. Takový politický fištrón jsem zas neměl, abych tohle předvídal. Dá se to ovšem vysvětlovat všelijak: třeba že soudruzi se na stranický příkaz dostávají k volbám jako jeden muž, kdežto nesoudruhům je líto zkazit si víkend pobytem mimo chatu na Sázavě. Ale je to, myslím, strašně svědectví o lhostejnosti tolika Čechů k nedávné minulosti. Anebo o tuposti. Strana se přece nikdy veřejně nezřekla Lenina a má na svědomí tisíce životů — v tom nejhorším smyslu životů ztracených na popravišti, i v tom mnohem víc zahrnujícím smyslu životů všelijak poničených nebo úplně zmarněných.

Když Bůh chtěl zničit Sodomu a Gomoru, Abraham s ním usmlouval původních padesát spravedlivých na deset, ale ani tak málo se jich v obou městech nenašlo, Bůh je tedy zničil. V České republice by se — a v tom je naděje — takhle smlouvat nemuselo.

**V osmdesátých letech jste se věnoval jako prozaik i jako publicista dějinám amerických Čechů. Na románu *Nevěsta z Texasu* jste pracoval dlouhých sedm let. Co vás na tomto tématu vlastně oslovilo?**

Pan doktor Hruban mi v Chicagu věnoval spoustu starých výtisků ročenky zvané *Kalendář Amerikán*. V ní jsem našel články českých vojáků, účastníků občanské války, kteří se většinou dobrovolně přihlásili na Lincolnovu první výzvu. Až na důstojníky sestávaly severní i jižní armády původně jen z dobrovolníků, teprve později, po strašlivých ztrátách obou stran, sáhli na Severu k odvodům a na Jihu začali proslulí Texaští jezdcí odvádět sedláčky násilím. I v armádě Konfederace bojovalo tedy nakonec několik desítek Čechů, ale hodně jich přeběhlo na Sever. Jejich jednoduchá vzpomínání na válku, z nichž by se často mohlo zdát, že nejhorší na celém konfliktu byl občasný nedostatek jídla, jsou nabita lidskými historiemi, které si lze podle mimovolných poznámek snadno domyslet.

A jak jsem to tak pročítal, uvědomil jsem si, že po celé devatenácté a dvacáté století bojovali Češi za svobodu svého národa výhradně v armádách jiných národů (až na malé výjimky, jako byl rok 1848 nebo povstání z počátku května 1945). Složilo se mi to v podivné souvislosti, a když jsem zjistil, že po vypuknutí války se řada Čechů v Chicagu obracela na rakouský konzulát se žádostí, aby byli znovu přijati do rakouského poddanství a vyhnuli se tak účasti ve válce — epizoda, o níž byli někteří čtenáři přesvědčeni, že jsem si ji vymyslel —, odhodlal jsem se k tomu románu a pohroužil se do zdrojů, které jsou věru nadmíru početné a pestré. Četl jsem je skutečně sedm let a podléhal jsem zrádnému pocitu, že mě to víc baví číst, než mě možná bude bavit z toho nepřehledného bohatství svědectví a studií sepsovat román. Mám však zásadu, že co spisovatel začne, musí dokončit, i kdyby na sůl nebylo. Začal jsem psát v Torontu a dílo jsem dokončil v australské Canbeře, kde jsem dostal vynikající stipendium s jedinou podmínkou: že tam něco napíšu. A jak jsem psal, plnil mě zvláštní pocit toho, co je u všech národů stálým omíláním, frázováním, režimním zneužíváním hodně zkompromitované, dokonce tak, že se za podobné pocity člověk málem stydí — pocit vlastenectví. Zahraničního, chcete-li. Proto je tam taky to motto z Henryho Wadswortha Longfellowa, které z pražského vydání vypustili: *Sail On, O Union, strong and great! / Humanity with all its fears, / With all the hopes of future years, / Is hanging breathless on thy fate*. Můj ne básnický překlad: *Vpřed, ó silná a velká Unie / Lidstvo se všemi obavami / se všemi nadějemi do let budoucích / visí bez dechu na tvém osudu*.

Platí to na celém světě a dodnes.

**Byla *Nevěsta z Texasu* vašim „nejpracnějším“ románem?**

Asi ano. Neustále se ve mně střídal pocit inspirace a pocit zoufalství. Taky to byla po *Scherzu capriccioso* moje druhá a mnohem obtížnější zkušenost s historickým románem. Docela jednoduše: *Prima sezónu* jsem psal, aniž jsem nahlížel jinam než do vlastních vzpomínek a občas na ty blond'até Island'anky pod oknem. *Nevěsta z Texasu*? Chvilky, kdy jsem měl pocit, že píšu v inspira-



ci, drasticky přerušovala nutnost listovat v poznámkách, vstát, v knihovně vyhledat knihu, na jejímž základě jsem právě psal, najít v ní a ověřit historická fakta, která mou děravou myslí neustále propadala do nedosažitelnosti a nešlo na ně přijít jinak než tím drastickým přerušením práce, odchodem ke knihovně, hledáním v rejstříku, listováním v poznámkách a tak dále. Potom se člověk musel vrátit do křesla (*Nevěstu* jsem psal ještě plnicím perem), přečetl si pár posledních vět, inspirace se opět usmála, a vzápětí se zakabonila. A zase vstát, jít ke knihovně, hledat

a nenalézat, po hodině dvou najít, zpátky ke křeslu a tak dále. Když nic jiného, nabyl jsem úcty k poctivým spisovatelům historických románů, zejména k těm, kteří nejsou profesionální historici a nemají schopnost v hlavě podržet přesná data všech možných bitev a všech nemožných králů.

**Jaký vůbec byl váš pracovní rytmus během dvaceti let v exilu? Učil jste, redigoval rukopisy, četl ty, které nikdy nevyšly a o kterých se literární historie třeba nikdy nedozví. Velmi pravidelně jste vydával vlastní knihy, jezdil jste na přednášková turné, cestoval jste po světě. Jak jste to všechno zvládal?**

Zvládal jsem to, protože jsem byl ještě mladý. A měl jsem zaměstnání pro spisovatele nad jiné výhodné. Univerzitní prázdniny trvají v Kanadě prakticky půl roku: pět měsíců

v létě, od půli dubna do půli září, a na Vánoce, kdy je volno měsíc. Předpokládá se ovšem, že profesori většinu toho času využijí k výzkumu a sepisování vědeckých děl. Já jsem naštěstí přišel na Západ už jako mezinárodně vydávaný spisovatel, takže místo výzkumu a produkování vědeckých děl mi univerzita tolerovala psaní románů. To mě zachránilo pro českou literaturu, která by beze mne jistě přežila, ale já bych z toho neměl takový požitek...

Takže jsem tři dny v týdnu učil a čtyři pracoval jako redaktor a pomocný balič v nakladatelství své ženy Zdeny, která tam pracovala jako tzv. *Jack-of-All-Trades*, neboli holka pro všechno. Doslova. Od obchodní korespondence přes obsluhu offsetu po mytí hajzlíku. To naše zaměstnankyně nedělaly, na to nebyly najaté. Trochu se to podobalo hollywoodským poskokům, kteří jsou najati, aby režisérovi přenášeli křeslo z místa na místo, ale když si žádá pivo, je na to jiný poskok, najatý jen na to pivo. Sixty-Eight Publishers, Copr., nemělo ovšem finanční vybavení společnosti MGM.

Ostatně balení knih mělo zvláštní půvab: byl to oddech po příliš intelektuálních činnostech na univerzitě, příjemný pocit, že knížky posíláme i do Nepálu, a protože jsme se Zdenou museli tahat poštovní pytle naplněné zabalenými knihami z nakladatelství do auta a z auta na poštovní rampu, byl to taky tělocvik. Díky tomu, a díky tomu relativně nízkému věku, jsem to všechno stihl.

**Románem *Příběh inženýra lidských duší* se měla uzavřít literární pouť Dannyho Smiřického. Později jste se k němu vrátil v povídkách a hlavně v románu *Dvě vraždy v mém dvojím životě*, ale to byla výjimečná kniha o výjimečné situaci. Nepřemýšlíte ještě o nějakém literárním návratu do Kostece?**

Ať z toho vyjde co chce, přemyslím. Upřímně řečeno, první verze Dannyho návratu už je napsaná.

### **O čem to bude?**

Každý, kdo vychodil nějakou vyšší školu, gymnázium, obchodní akademii nebo průmyslovku, zná shromáždění, jimž se říká třídní schůzky nebo maturitní sjezdy. V mém případě se první taková slezina sešla až v roce 1963, dvacet let po maturitě. Jestli se nemýlím a jestli jsem se z nějakých dřívějších schůzek neulil. Za války, tedy za totálního nasazení, kdy se dělaly třinácti a půlhodinové směny, se nikomu moc scházet nechtělo, ani to technicky nešlo. Po válce byly strašlivé návaly na univerzitách, těžce se sháněl podnájem v Praze, nebyly knihy, posluchárny neměly kapacitu fotbalových stadionů. Přednášky prvního semestru medicíny se například konaly ve velkém sále Lucerny. Pamatuji se, jak pan profesor Borovanský při základech anatomie ukazoval klíční kůstku, na kterou se někteří prozíravě technikou vybavení dívali z balkonu triedrem. Sotva život zajel do trochu normálnějších kolejí, zvítězil Lid, leckdo přešel přes kopečky, leckdo uvízl v nápravných zařízeních, leckdo vstoupil do strany a byl podroben její disciplíně, a většina měla jiné starosti než se scházet se spolužáky z dávno vychozeného gymplu.

Takže se snad schůzka konala až po těch dvaceti letech; aspoň tak to je v mém románě. A ukázalo se, jak se třída podivně rozdělila, ne třeba zrovna třídně, ale snad ideově, však asi víte, co mám na mysli. Po tom prvním srazu se, pokud vím, konalo snad ještě pár schůzek, a když jsme všichni zestárlí, začal je pravidelně organizovat kamarád, v mých knihách nazvaný Berta Moutelík. Jenže mezitím ještě víc lidí odešlo, nebo spíš odletělo přes kopečky, takže během dalších málem třiceti let jsem všechny schůzky bez vlastní viny zmeškal.

Pro mě se tedy, v románě, další schůzka konala až po dalších třiceti letech, v roce 1993. A o tom, i když ne jenom o tom, je ten nový román *Obyčejné životy*.

**V šedesátých letech jste se podílel na přípravě Spisů Sinclaira Lewise a Ernesta Hemingwaye, překládal jste Faulknera, Sillitoea a jiné.**

**K Hemingwayovi a Faulknerovi jste často odkazoval jako ke svým inspiracím. Změnil se s léty váš vztah k těmto autorům, změnil se nějak váš literární vkus?**

Můj čtenářský vkus se nezměnil, možná i proto, že se mi nezdá, že by se od smrti Hemingwaye a Faulknera a dávno před nimi Poea, později Marka Twaina, pak Fitzgeralda a mezi tím Sinclaira Lewise objevili v americké literatuře autoři tak nádherní a tak vlivní jako tihle. Nemohu mluvit o jiných oblastech písemnictví, protože je znám příliš málo. A literatura není otázka znalostí, nýbrž lásky. Tohle jsou autoři, které jsem miloval a milovat nepřestal. Žádné literární kritérium. Tyhle, hlavně Poea, pak Hemingwaye

a Lewise, jsem četl, když jsem krásnou prózu četl tak nebo onak poprvé. Teprve později jsem se dostal k Henrymu Jamesovi a k Britům, k Jane Austenové, k Dickensovi, k Wilkie Collinsovi a Trollopeovi, a ke svým nádherným současníkům, Grahamu Greenovi a zejména k Evelynu Waughovi.

**Kdybyste měl sestavit svůj osobní (ovšemže čtenářsky zaujatý) kánon světového románu, která díla by v něm nesměla chybět?**

Kánon, nezlobte se, sestavovat nebudu. Myslím, že to nemá smysl. Jenom doporučím každému, kdo tyhle moje autory nečetl, aby tak učinil.

**Jste zastáncem „pokleslejší Múzy“ a literárního *entertainmentu*. Přemýšlel jste někdy o tom, kudy pro vás osobně vede hranice, na jejíž druhé straně je už jen ryze podbíživý kýč, případně kudy vede hranice mezi literární tvorbou a modernisticko-experimentální svévolí?**

Pokud jsem o tom přemýšlel, tedy ne po téhle linii. Přirovnával jsem to, čemu říkáte „pokleslejší Múza“, k reprodukčnímu umění; tu druhou Múzu, hrdě vztyčenou, k umění tvůrčímu. Dá se to trošku demonstrovat na muzice. Skladatel vytvoří sonátu, klavírní virtuos ji zahraje. Musí se držet not, ale dá-li jim něco vlastního, něco ze sebe, je to skutečný virtuos, ne pouze technicky perfektní hráč.

Jako většina přirovnání to možná trochu kulhá. Ale: noty jsou, třeba v detektivce, povinná formule, bez níž to může být výborný román, ale není to detektivka. Formule je dána definicí: detektivní próza je příběh o zločinu, obvykle o vraždě, k jehož objasnění přivede detektiva logická dedukce a nic než logická dedukce. Do téhle formule logik příliš nenadaný představivostí, schopností poezie, nalije přísně logické pátrání a řešení; dokonce, je-li opravdu vynikající, řešení nepřitažené za vlasy (příliš často bývá řešení sice logické, jenže nijak nesouvisí se skutečností: většina záhad zamčeného pokoje je taková). To byl například velký Freeman Wills Crofts. Jestli je ale autor někdo jako Chandler, básník *manqué*, přidrží se sice líp nebo hůř formule — a v tom se Freemanu Wills Croftsovi nikdy nevyrovná —, ale obalí ji estetikou. Jazykem, jaký Freeman Wills Crofts neovládl, živými postavami, krajinomalbou, tím vším.

Jedno i druhé, Crofts i Chandler, naznačují spolehlivé cesty, jak se v příbězích napsaných podle formule vyhnout kýči. Ať je kýč cokoli, není to Chandler ani Crofts.

Nemám nic proti způsobu psaní, které není mým šálkem čaje. Ale nějaký mimoexperimentální půvab to mít musí, jinak je mrhání časem lámat si nad tím hlavu.

**Víra jako téma se ve vašich knihách objevuje velmi často, ve vaší dosud poslední novele *Pulchra* je, zdá se, téměř dominantní. Jaký máte vy sám vztah k víře, k Bohu? Měnil se s léty?**

To je tedy otázka... Víra v naší době je věc značně složitější, než byla za svatého Augustina. I když to možná není tak docela pravda — Tertulian (*Credo quia absurdum*) žil skoro dvě století před ním. V podstatě jde o existenci síly, kterou tradičně nazýváme Bůh, a o otázku charakteru té síly. A potom: jaký osobní vztah k síle nazývané Bůh může člověk mít.

Ateismus mi spíš než jako racionální poznání připadá jako výraz vzdorovitosti, trucovitosti a hněvu z tajemství, které můžeme spatřit jen nejasně „v zrcadle a skrze podobenství“. Někdo také nelogicky ztratí víru v Boha, protože vyjde najevo, že mnozí údajně celibátní kněží jsou pěkní hříšníci, nebo dokonce lidé kriminální. Takoví nešťastníci by si měli přečíst Greenův román *Moc a sláva*, v němž je hrdinou ožralý kněz.

Ateistou ostatně nebyl ani Darwin, tak velký oblíbenec marxleninských školení ve „vědeckém“ ateismu, protože nejnázorněji předvedl, že biblický příběh o stvoření člověka je mýtus. Asi už se v těch školeních neškolilo, že Karlu Marxovi odmítl Darwin dovolit, aby mu věnoval druhý díl *Kapitálu*. Jistě, nikoli z nějakých náboženských důvodů, ale protože byl přesvědčen, že člověk, jediný tvor na Zemi, který má (nebo může mít) rozum, nemusí pasivně podléhat poznatkům o boji všech proti všem, o přežití nejschopnějšího nebo o přirozeném výběru. Přečtěte si slavný Darwinův dopis příteli Asu Grayovi: *Naprosto jsem neměl v úmyslu psát ateisticky. Ale přiznám se, že nedokážu stejně jasně jako jiní, ač bych si to přál, vidět všude kolem nás samé důkazy účelného uspořádání (design) a dobroty (beneficence). Zdá se mi, že ve světě je příliš mnoho utrpení (misery)... Na druhé straně, když uvažuji o tomto nádherném vesmíru a zejména o podstatě člověka (nature of man), nemohu se nijak spokojit závěrem, že to všechno je výsledek hrubé síly (brute force). Mám sklon pohlížet na vše jako na výsledek plánovaných zákonů, přičemž detaily, ať dobré nebo zlé, jsou ponechány náhodě. Ne že by mě takové vysvětlení uspokojilo. Do hloubi duše cítím, že celá ta věc je příliš hluboká (profound), aby ji lidský rozum pochopil (zdůrazňuji já). Zrovna tak dobře by pes mohl uvažovat o Newtonově myšli.*

Ovšemže to vyžaduje exegezi, ale dvě myšlenky nejsou nijak složité: Za prvé že vesmír, jeho původ a jeho divy nelze dobře vysvětlit jen působením čistě materiálních sil, ale vysvětlení je přítom lidskému rozumu nedostupné. A za druhé: odkud se vzalo zlo? Co naznačuje existence zla o zájmu Tvůrce o jeho stvoření?

Einstein, jiná populární autorita naší doby, se domníval,

a v roce 1936 to řekl svým americkým studentům, že *každý, kdo se vážně zabývá vědou, nabude přesvědčení, že v zákonech vesmíru se projevuje duch (spirit) — duch nesrovnatelně dokonalejší než lidský*. Mně z těchhle Darwinových a Einsteinových myšlenek vyplývá, že lidský rozum — to jediné, čím se člověk liší od zvířat — naznačuje, co je podstatou síly, kterou nazýváme Bůh. O Einsteinovi Max Born napsal: *Věřil v sílu rozumu odhadnout (to guess) povahu zákonů, podle nichž Bůh zbudoval svět. A ještě jednou Einstein v dopise Bornovi: Kvantová teorie (quantum theory) osvětluje mnoho, ale sotva nám osvětlí tajemství Starého Pána. Bud' jak bud', jsem přesvědčen, že ten nehraje v kostky*. Později se tenhle výrok mnohým opakováním zjednodušil na: *Bůh*

*nehraje v kostky s Vesmírem.*

Nejsem ani teolog, ani vědec. Patřím však k lidem, kteří mají potřebu nějakého přímého styku s Bohem. Vychovali mě jako katolík, nepoznal jsem lepší způsob, jak téhle potřebě vyjít vstříc.

**Koncem osmdesátých let se prý u nás na oficiálních místech uvažovalo o tom, že by znovu začaly vycházet knihy exulantů, ale jen ty, které**

**napsali ještě doma. Dostal jste také takovou nabídku?**

Ne. Dostal jsem nabídku, abych se zúčastnil nějaké konference ve Skandinávii, k níž sezvali pražské oficiálně publikující autory a několik vybraných z exilu. Řekl jsem jejich emisarovi, že rád přijedu, když z Prahy přijede také aspoň Havel a Vaculík. Tak to, pokud vím, zvadlo.

**Do dějin naší literatury jste významně zasáhl nejen jako autor, překladatel, editor, ale také jako nakladatel. Víme, že to je jen „kdyby“, ale přesto se zeptám: jak by se asi vyvíjelo exilové „nakladatelování“ v devadesátých letech, kdyby se východní režimy nezhroutily? Přibývalo by čtenářů, nebo naopak ubývalo? Přibývalo by rukopisů, nebo naopak ubývalo? Přemohla by vás únava, nebo by se ji dařilo překonat vědomím, že tato práce má smysl?**

Nakladatel byla moje žena, já byl korespondent s autory, redaktor a pomahač.

Kdyby se režimy nezhroutily a nedošlo v nich k dalším a dalším „maďarským událostem“ a dubčekiádám, počet českých exilových čtenářů by samozřejmě klesal přirozenou cestou všeho živého, i tou, které lze říct cestu druhé a třetí generace. Lidé v cizím prostředí časem ztrácejí zájem a pak umírají.

A děti, které vychodí anglické (nebo švédské nebo německé nebo jaké) školy, až na vzácné výjimky česky nečtou. I z důvodů tak zdánlivě malicherných, jako že jim dělá potíže čistý český pravopis, protože jsou zvyklé na anglický, ačkoliv obtížnost těch dvou je patrně v obráceném poměru.

To první by se samozřejmě vztahovalo i na nás. Sil by ubývalo, čtenářů taky, pocit smyslu by se možná vytrácel. Nevím.

Ale to se nestalo a dvacetiletá dřina mé ženy zajímá dnes patrně už jenom pár lidí, několik drahých přátel, sem tam nějakého čtenáře, když si vzpomene, jak dostával poštou paperbacky v barevných obálkách a v pytlících s havlovsky vyřešenou grafikou hesla Lidé, čtěte!. *The Way of All Flesh*, milí hoši. Cesta všeho živého.

**Mezi Brnem a Torontem korespondovali  
Michal Příbáň a Jiří Trávníček**

**osobnost**

**osobnost**

**osobnost**

Josef Škvorecký a Zdena Salivarová; foto: Josef Chuchma

**osobnost**

**osobnost**

**osobnost**

**osobnost**

**osobnost**

Josef Škvorecký a Zdena Salivarová asi 1982; foto: archiv J. Š a Z. S.

# brunhilde brunnenschatten

**josef škvorecký I**

Toho dne Lexa málem položil pana inspektora Seppa Dietricha Wenera na lopatky. Vyšel na to výnos: u vchodu každého gymnasia musela stát dvoučlenná studentská stráž, která nesměla pustit do ústavu nikoho, pokud se nelegitimoval, byť byl strážní osobně znám, a k tomu nestačil ani pavouk na klopě, protože to mohl být, slovy pana inspektora, *ein Trick des Feindes, der nie schläft*. Výnos sepsaný nějakým protektorátním úředníkem pan inspektor vylepšil v dokumentu sice neuvedeném, ale inspektorem Wernerem vyžadovaným fyzickým zápasem v případě, že vstupující, byť byl strážní znám ještě líp než inspektor Werner, odmítne se legitimovat. Takže zápasit s inspektorem se muselo. Bázliví strážníci si to odbyli tím, že se dali potupně srazit k zemi jedinou ranou paže dobře vytrénované dlouhými lety v *Turnervereinu* v Aši, jenže tím se Wernerovi zhoršila nálada tak, že explodoval, už než dorazil do první třídy, a pak došlo k řetězové reakci denotací v nezvykle velkém počtu tříd, na jejímž konci někdy čekalo gestapo.

Nikoli na členy neschopné stráže, ale na někoho z profesorů, který se panu inspektorovi, uvedenému malým odporem strážných do nadlidské ráže, nezalíbil. Několik nešťastníků tak přišlo o život v některém z mnoha k tomu účelu zřízených zařízení: proto taky Werner po válce visel. Legenda pravila, že na jeho býčí šiji oprátka nestačila a kat ho musel vlastníma rukama zaškrtnít. Asi jenom legenda.

A tak Lexa, dobře informovaný hrůznými zkazkami o té podivné nestvůře, použil k zápolení všemožných chvatů džiu-džitsu, kterým se doma naučil z knížky, a Sepp Dietrich Werner se málem ocitl na lopatkách. Málem. Co by následovalo, kdyby na ty lopatky inspektora opravdu položil, nešlo odhadnout. Třeba by Lexa dostal Svatováclavskou orlici za vzorně splněný rozkaz, nebo by pan inspektor celou naši boudu nařídil zavřít a všechny kantory poslal tam, kde se pozbývalo veškeré naděje. To si Lexa nechtěl vzít na svědomí, a tak zničehož nic zoufale vzdychl a dal si od pana inspektora nasadit dvojité nelson, který mu málem zlomil vaz, zato pana inspektora uvedl do neslýchaně dobré nálady. Nevrazil do prvních dveří vlevo, kde měla prima B matematiku a za nimiž profesor Bivoj ztratil už dvě kila úzkostným potem, ale vydal se briskním krokem do druhého poschodí, kde paní profesorka Čvančarová z cyklostylovaných skript učila naši třídu německé ideologii.

Werner vstoupil, paní profesorka pozdravila nejistě árijským pozdravem, my jsme vstali a rovněž jsme různými způsoby zahajovali. Inspektor Werner srazil paty, vzorně předvedl árijské pozdravení a my čekali, že zařve „*Weitermachen!*“. K našemu překvapení však Werner pravil téměř vlídně „*Weitermachen!*“

a vydal se po stupních vzhůru do poslední lavice, kde se tetelila Ička a Gerta Wotická byla na omdlení. Bylo to brzy po zřízení protektorátu, židé ještě nemuseli nosit žluté hvězdy a z gymnázií je zatím nevyházeli.

A inspektor si rázem sedl zrovna vedle Gerty, podíval se na ni a rasový instinkt mu řekl, že s touhle studentkou něco není v pořádku. Tak by to popsal on. Ve skutečnosti Gerta vypadala, jako by seděla modelem ke karikaturám malíře Rélinka, kterých byly plné noviny. Werner na ni chvíli podmračeně zíral, potom se však rozjasnil a zaposlouchal se do výkladu německé ideologie paní profesorky Čvančarové. Paní profesorka si po každém slově odkašlávala a bylo znát, že v ústech má Saharu.

„*Der Führer und Reichskanzler des Grossdeutschen Reiches,*“ říkala líbezným hlasem, který se klepal jako osika, a pravou sudeťáckou výslovností, „*wurde in Braunau geboren. Er kämpfte als Frei-*“

„*In Braunau am INN!*“ přerušil ji Werner vlídně. Věděl jistě, že ačkoliv se jmenuje tak nepěkně, má pod tím krásně německé jméno rovnou z Nibelungů. „*Sonst,*“ pokračoval stále vlídně, „*möchten Ihre Studenten denken der Führer sein ein böhmischer Freiter. Das wäre ein Irrtum! Ein GROSSER-*“ uchechtl se, „*Irrtum, Frau Professor!*“ a rozchechtal se smíchem snad Belzebuba.

To byla historická událost. Inspektor Werner se chmuřil, mračil, křičel a řval, ale pokud paměť studentů i profesorů sahala, nikdy se nesmál, natož chechtal.

Ve třídě bylo ticho, v jehož akustice inspektorův zupácký chechtot nesnesitelně rezonoval. Paní profesorka se opřela zády o katedru a štíhlé nohy se jí zřetelně třásly. Podivný randál trval neskutečně dlouho, ale byla to možná jen psychologická iluze, neboť inspektor Werner se v kvartě B chechtal snad poprvé v životě.

Když se uklidnil, všem nám povolily svaly. „*Also,*“ pravila příšera, „*das haben wir den Führer. Jetzt könnte uns jemand über Herrn Reichsmarschall Hermann Göring was erzählen!*“ Panoramaticky se rozhlédl po třídě a upoutala ho přiblonďlá hlava Jíří Horáka. Byla ve skutečnosti kaštanová a na ježka, přiblonďlost způsobovalo jenom pár žlutých pramínků, jež bylo v Jířově strništi sotva vidět. Inspektora však Jířova hlava upoutala, snad ideologicky díky árijsky vyhlížejícímu odstínu pramínků, nebo spíše ježkem, který zalahodil jeho vojáckému vkusu. „*Sie!*“ pravil pořád docela vlídně a ukázal na Jířu. Jířa ho neviděl, protože se v první lavici krčil k inspektorovi zády,

a bylo z něho vidět jenom právě toho ježka: možná se tak cítil jako pštros s hlavou dobře schovanou v písku. Ale paní profesorka si odkašlala a chraptivě řekla: „*Horák, fangen Sie an!*“

Inspektor se nemohl trefit líp. Jeho mateřštinu Jířa ovládal na pětku. Přesto vstal a pravil:

„*Der Fýrer wurde geboren.*“

Tečka. Dál nic. Zřejmě nerozuměl inspektorově otázce, Werner však zase nerozuměl jeho zájmu o Vůdce.

„*Nein, nein!*“ zvolal, stále beze vzteku. „*Über den Führer haben wir schon gehört. Wer will was über den Herrn Reichsmarschall erzählen?*“

Další panoramatický pohled, další hluboké mlčení, ačkoliv některé holky to měly našprtané a Ruda Ceeh si to pamatoval. Hlásit se dobrovolně bylo příliš jako zahrávat si s čertem. Inspektor se rozhlížel, až mu zrak přitáhla neárijská tvářička Gerty Wotické, a na té se ustálil. Gerta, jakoby zhypnotizovaná hadem, vstala a koktavě, leč bezvadnou němčinou spustila:

„*Herr Reichsmarschall Hermann Göring hatte sich im ersten Weltkrieg als Jagdflugzeugführer ausserordentlich ausgezeichnet. Er...*“ a drmolila dál a dál, tvář pana inspektora však neprojevovala spokojenost, chmuřila se, až se náhle pan inspektor zeptal šeptem.

Taky historická událost. Nikdy předtím. Zeptal se:

„*Bist du eine Jüdin?*“

Gertička se zapotácela, pípla:

„Ja, bitte...“

A tu se Werner vztyčil do celé své šíře a zařval jako tur:

„Heraus!“

Gerta Wotická omdlela.

„Weg mit ihr!“ zabručel Werner a ukázal na Ičku a na Dadku Habrovou, která seděla v lavici před ní. Holky sebraly omdlelou Gertu a odvedly ji na chodbu k vodovodu, kde ji začaly křísit. Inspektor Werner spochodoval po stupních dole ke katedře a pravil podivně vážným hlasem paní profesorce.

„Kommen Sie mit!“

Poté vypochoval z hlubokého ticha třídy, v němž bylo slyšet jen dupot jeho okovaných bot a ťukání střevíček paní profesorky Čvančarové.

■

Na velebného pána Melouna podvod se sňatkem Hanky Weissové s Tondou Novotným nakonec praskl, ale přeepsané matriční knihy, na nichž jsme s Rost'ou Pittermannem pracovali nedlouho potom celou noc, naštěstí zůstaly v tajnosti. Nikdo nás neudal. Udání přišlo jenom na Hanku Weissovou a Tonda Novotného, a říkalo se, že je práskla Tondova bývalá, Antonie Šavrdová, se kterou Tonda chodil sedm let, než mu padla do oka Hanka. Na Tonce to ulpělo po celou válku, takže se jí lidé vyhýbali, i kluci, ačkoliv za hřích stála, jenže i hříšek se dal interpretovat jako sexuální skorokolaborace, a tak se Tonka v zoufalství začala tahat — tak zněl dobový termín — s německými vojáky. Když říše v květnu skončila, ostříhali ji dohola, ale naštěstí pro ni vyšlo z gestapáckých archivů najevo, že velebného pána udal nenápadný pan Malina, který psal články do Árijského boje pod pseudonymem Franz Sauer. Když Tonce vlasy zas narostly, bylo jí už pětatřicet, a že se tahala s Němci, lpělo na ní pořád. Tak se nevdala a stala se domovní důvěrníci ve znárodněném činžáku pana Moutelíka, kde si hořkost života vylejvala na partaje.

Sňatek Hanky Weissové s Tondou Novotným přísně vzato podvod nebyl, protože, jak to správně řekl pan biskup velebnému pánovi, v Německu se to už nesmělo, ale v protektorátu na to zatím zapoměli. V den sňatku si na to však vzpomněli, pan Malina alias Franz Sauer to oznámil, takže se první obětí gestapa v Kostelci stalo trio velebný pán Meloun a Hana a Antonín Novotných. Manžele poslali do Aušvicu, kde dva roky nato zahynuli, velebný pán se ocitl v Dachau a přežil. Místo něho poslali na děkanství novosvěcence Brejchu, jenž nebyl z rodu mučedníků.

To jsem se dozvěděl od Bertu Moutelíka, když jsem ho jednou v noci potkal v lese. Seděl jsem v zákoutí, kde kolem kulatého stolku stály tři lavičky, na nichž, dokud bylo světlo, mazali penzisti karty, a léčil jsem se měsíčním světlem z lásky k Ireně. Bylo už po jedenácté, tma, penzisti dávno odešli domů, v lese nebyla ani noha. A nejednou se křovím kolem toho zákoutí někdo začal prodírat a já poznal Bertu Moutelíka a za ním Gertičku Wotickou. Když mě v tom romantickém světle romantické hodiny spatřili, kde mě nečekali, Gertička vyjekla a utekla. Berta zůstal nerozhodně stát, pak vyrazil „Počkej tady!“ a pádil za Gertičkou. Prodral jsem se křovím a viděl je utíkat po lesní cestě k městu. To už Gertička bydlela v domku po svářeči Lopatkovi, otcí sedmi malých dětí, který se přestěhoval do vilky pana Steina, neboť ta se místním Němcům a prej-Němcům nezdála dost reprezentativní, takže ji použili k sociálnímu účelu. Do Lopatkova domku přemístili tři židovské rodiny s dětmi, mezi nimi i rodinu Wotických.

Sedl jsem si na stráň nad cestou a noční příhoda mi Irenu vyhnala z hlavy, takže mi bylo dobře. Taky jsem byl zvědavý. Bertu jsem měl rád, kamarádili jsme od dětství, kdy mi dovoľoval projíždět se kolem náměstí ve svém karosovaném šlapacím autíčku, které se dalo přepnout i na benzin. Taky jsme k němu, spolu s Rost'ou a Lexou, chodili hrát Business, hru, kterou jsme poznali v penzionu Onkla Otty, kam nás rodiče poslali zdokonalit se v němčině, jakou nás oba naučil pan učitel Neu. Zdokonalili jsme se hlavně v prodávání a kupování nemovitostí. Berta měl svůj vlastní pokoj, to neměl nikdo z nás, v něm krásnou školní lavici z leštěného dřeva a tahací harmoniku, na kterou se chodil učit k panu kapelníku Mrštinovi.

Myslel jsem na Irenu a najednou se na cestě objevila Bertova silueta.

Vyškrábal se po stráni nahoru, sedl si vedle.

„To chodíš na rande v noci?“

„Seš blbej? Copak můžeš ve dne? S Gerti?“

To nemoh. Pak mi na té stráni, pod měsícem, jehož neubývalo, jenom se pomalu přetahoval mrakem, vyprávěl, jak nás chtěl s Kučerou jako partnerem napodobit, protože to hrdinství, moje a Rost'ovo, vešlo mezi kosteleckými židy ve známost, ale když s tím přišel na faru, novosvěcence Brejcha zesinal. Uznejte, to už opravdu nejde, kdyby to bylo někde jinde, ale ne tady, v Kostelci, vždyť víte, že důstojného pána Melouna zatkli, no ne, za tohle ne, pravda, ale za něco podobného, a v Kostelci, a novomanžele taky, na tohle teď budou dávat moc pozor. Novosvěcence se udělalo nevolno, odešel. Berta s Gertičkou seděli v bývalé pracovně velebného pána, kde novosvěcence udělal jakžtakž pořádek, tolik knih se tam už nepovalovalo po stole, po židlích, celé hory na kanapi i na zemi, novosvěcence se vrátil s lahví mešního vína, ale přines tři skleničky, nakonec to vytvořilo iluzi, že ono to nějak dopadne dobře, i když už matriky fálšovat nejdou, ale Bůh nedopustí...

Pak jsme zas seděli na té stránce, jenom ve dne, ulili jsme se ze školy, za náma v křoví pleskali penzisti kartami a Berta mi řekl, jak Gertička koukala z okýnka vagónu a plakala, a já, čče, taky brečel, ty bys byl taky, kdyby — v dále zahoukala lokomotiva, asi jiná, ale stejně — jenže Irena nebyla židovka, nemusela ve vagónu přečpaném lidmi odjet do Terezína, prý ghetta, ve skutečnosti, židi to věděli, nebo tušili, nebo o tom byli v nejistotě, ale spíš v nejisté jistotě — a Irena přešla dole pod náma se Zdeňkem za ručičku, takový svět. Berta.

■

Věděl jsem, jak to bylo. Jak to začalo. Jak doktor Schmidt řekl: „Milostivá, otěhotnět. Pan Souček je znalec. Jedině otěhotnět.“ Paní profesorka Brunnenschattenová — pro mě platilo pořád jméno z Nibelungů, i když už se tak nejmenovala — se nervózně usmála. Já se podivil, čím může Součkovu znalostí paní profesorce prospět, a Čvančara řekl, jako by se omlouval:

„Chtěli jsme s — rodinou — počkat, až bude po válce. Chápete, až nic nebude vadit...“

„Chápu, přirozeně,“ pravil doktor Schmidt. Obrátil se na paní profesorku. „Opravdu vám dal ultimátum?“  
Přikývla.

„Já se v jejich právu nevyznám,“ pravil doktor Schmidt. „Ale jste si jistá, paní profesorko, že má skutečně takovou moc?“

Do hovoru se nyní vmísil Souček. Říkali jsme mu detektiv Babočka, protože věděl všechno o věcech, o nichž nikdo nic vědět nepotřeboval. Donedávna. Teď se Babočkovy znalosti zřejmě hodily, a zrovna, zdálo se, paní profesorce.

Seděli jsme kolem stolu v kuchyni, já, doktor Schmidt, můj otec a Babočka, a podle jeho pokynů jsme hráli bridge. Navrhl to doktor Schmidt, který byl anglofil a mermomocí chtěl zvládnout hru anglické aristokracie. Mně to moc nešlo a otec byl úplně levý. Hráli jsme v zatemněné kuchyni, pod nízko staženou kuchyňskou lampou jako v amerických filmech, ale teď do té atmosféry vniklo něco cizího. Souček řekl:

„O tom nepochybuje, pane doktore. Paní profesorka se — z jejich hlediska — provinila takzvanou *Rassenschande*, to jest tím, že se provdala za Čecha. My jsme sice také považováni za árijce, avšak, myslím, pouze po dobu trvání války. V každém případě jsme árijci nižšího typu. Dalo by se to spravit, kdyby pan účetní,“ kývl hlavou k Čvančarovi, „přijal německou národnost, jak mu bylo nabízeno.“

„Já tomu nerozumím,“ přerušil ho Čvančara. „Moje žena se dopustí rasového přestupku, ale moje rasa se optimálně vylepší, když já se dopustím národní zrady?“

„Nežijeme teď v demokracii,“ pravil Babočka. „A vaše rasa se optimálně nevylepší. Jenom případ paní profesorky nebude tak křiklavý.“ Pak dodal: „A vás odvedou na vojnu.“

Čvančara pohlédl na svou ženu, ona na něho. Mlčeli jsme. Babočka mlčení přerušil:

„Nejlepší řešení — z jejich hlediska, to zdůrazňuji — by bylo dát se rozvést...“

Paní profesorka i její manžel energicky zavrtěli hlavou.

„Paní profesorka by patrně byla v bezpečí, ovšem pan účetní — pokud by nepřistoupil na jejich nabídku...“

„Na národní zrady,“ pravil s odporem Čvančara. „Mimoto mi to nabízeli čistě jen kvůli Brunce. Pak už by mě do spolku nevzali a nejspíš bych se vez.“

„Máte možná pravdu,“ řekl zamyšleně Babočka. „Proto navrhuji to druhé řešení.“

Manželé se na sebe opět podívali, pak na doktora Schmidta. Doktor Schmidt pravil:

„Bude to nejlepší. Vy na to máte téměř ideální věk, paní profesorko, a vaše zdraví znám. Taky ideální.“

Všichni jsme vstali, manželé se loučili. Babočka pitomě poznamenal:

„Jen aby se vám to povedlo.“

Doktor Schmidt na něho káravě pohlédl, Babočkovi došlo, co řekl, a zrudl. Doktor Schmidt se obrátil k manželům:

„O tom nemám z biologického hlediska nejmenší pochyby. A kdyby se vás někdo ptal, paní profesorko,“ oslovil ji důvěrně, „jste ve druhém měsíci.“

Paní profesorka kývla, ale náhle se zarazila:

„Ale co bude — potom?“

„Potom?“ zeptal se doktor Schmidt.

„Dítě mi vezmou a pošlou mě — jak mi vyhrožuje Werner.“

Doktor Schmidt se — dost nejistě — usmál.

„Do té doby bude všechno vypadat jinak. Bude už podzim, oni budou mít jiné starosti. V nejhorším případě...“ podíval se na účetního, ale rychle dodal: „A potom bude paní profesorka kojít, a to se dá doporučit až na dva roky — no a potom, to už...“

„Doufám, že máte pravdu,“ vzdychla paní profesorka, aby mu pomohla. „Kéž máte pravdu, pane doktore.“

■  
Mně to nebylo úplně jasné, ale doktor Schmidt se zasmál:

„Víte, jak na to pan Souček přišel?“

„Na to přišel Bab — Souček?“

Ukázalo se, že tohle vědecké řešení napadlo Babočku, když ho poslali do Vídně na nějakou konstrukci a on se šel podívat do biografu na německý film *Die Goldene Stadt*, protože ten v protektorátu z neznámého důvodu zakázali. Zákaz Babočka pochopil po zhlédnutí díla. Z hlediska cenzury rozhodlo, že ve filmu vystupoval český svůdce německé panny, a cenzori usoudili, že by to v protektorátě mohlo vyvolat bouře mezi obyvatelstvem. Vzhledem k dosavadní německé zkušenosti v protektorátě to bylo sice krajně nepravděpodobné, ale ve zhoršující se válečné situaci úřady snad nemínily nic riskovat. Německá panna, stejně jako český svůdce, však rovněž neunikla odsouzení. Spáchala totiž sebevraždu utopením, ačkoliv pod srdcem nosila sice pouze poloviční, ale přece jen také německé dítě. Hrála ji Švédka Christine Söderbaumová, stoprocentní a nordická árijka, mimoto posvěcená sňatkem s režisérem *Žida Süsse*. Mezi německým lidem se jí říkalo *Reichswasserleiche*, neboť sebevraždu utopením spáchala v několika filmech svého muže, i když při tom nezpůsobila smrt skoroněmeckého dítěte.

Když se Babočka od doktora Schmidta, který kamarádil s Čvančarou, dozvěděl o problému mladých manželů, vzpomněl si na *Zlaté město* a začal o případu ideologicky uvažovat. Vycházelo mu, že německé úřady nepošlou do koncentráku, tedy na smrt, ryze německou ženu, která pod srdcem nosí zpola německé, a umoudří-li se otec, potom úplně německé dítě. Mimoto bude mít otec devět měsíců na rozmyšlenou a zachráněné dítě bude nakonec možná Němec jako poleno.

S touhle teorií se Babočka svěřil doktoru Schmidtovi, a ten paní profesorce navrhl, aby se z těchto snad ideologických důvodů dala otěhotnět.

■  
Dítě se narodilo v jedenáctém měsíci, ale toho už si nikdo nevšiml. V Kostelci nebyl německý duchovní, snad jen v kasárnách Horsta Wessela, tam paní profesorka nechtěla, ačkoliv dítě bylo skoro německé. V paní profesorce se probudila zbožnost, nebo byla možná vždycky zbožná, chodila ke svatému Vavřinci, což u studentstva velebný pán Meloun nerad viděl, protože my jsme měli vysvěcenou aulu přímo v budově gymnasia. Taky to byla možná tradice, ale ať to bylo co to bylo, novosvěcenec Brejcha se opět zděsil, tentokrát podle očekávání, jistě věděl, že paní profesorka by byla dávno v Ravensbrücku, nebýt toho dítěte, v ustrašené hlavě se mu všechno popletlo, pokřtít dítě, jehož matka měla být a nyní asi bude v Ravensbrücku, bál se, taky to bylo po Heydrichovi, vymlouval se, paní profesorka seděla s dítětem v peřince, hádal se Čvančara, ale s knězem nehnul. Visel nad ním pořád mrak strachu z červených plakátů, které vylepovali denně, byl od přírody ustrašený, historická situace z něho udělala zbabělce a přes své nedávné svěcení zapomněl na to, že je kněz a co je to být kněz. Čvančara s ním nehnul, nakonec vstal, paní profesorka taky, dítě se rozběčelo a Čvančara, který chtěl udělat nějaké gesto, rouhačsky popadl plechový kříž a mrštil jím po víceméně cenném obraze Utrpení svatého Štěpána od italského mistra Bonatella a udělal v malbě díru.

Pak se s brečícím dítětem odebrali přes celé město do Sboru církve evangelické, ale i tam se setkali se strachem, tentokrát asi oprávněným. Syn reverenda Hejdy byl už šest měsíců v Buchenwaldu, Hejda je prý pod dozorem, a tohle, pravil Hejda, protože v Kostelci se to tajemství dávno rozkřiklo, všichni je znali, je dítě jaksi problematické. Čvančara tentokrát scénu neudělal a šli vedle do Sboru Jednoty československé.

Ta měla pověst milosrdenství, aspoň já si její věřící vždycky představoval jako mírné a s osudem smířené lidi, také velice statečné, když šlo o víru, jež silně obsahovala pomoc bližnímu. Asi takoví byli. Mrak strachu zatemnil však stínem i nemalovaná okna jejich malé svatyně, a argumentace vzala na sebe podobu neupřímnosti. Vousatý pastor se poněkud chvěl a podívoval se, že přicházejí s brečícím dítětem k němu, když oba rodiče jsou katolíci. Čvančara mu nalil čistého vína, jenom se mu nezmínil o rouhačském gestu, jímž poškodil víceméně cennou barokní malbu, a pastor se usmál, ale pořád se chvěl, byl však neobyčejně výřečný a slíbil, že s páterem Brejchou promluví, že mu cosi vysvětlí, že páter Brejcha cosi pochopí, ačkoliv bylo jasné, že páter Brejcha chápe všechno moc dobře a Čvančara mu taky nalil čistého vína. Jsou prý přes rozdílnost víry dobří přátelé a tak dále. Pastor učinil to, čemu se říká vypoklonkovat ze dveří.

Ocitli se tedy na ulici a ubírali se pomalu se stále nepokřtěným skoroněmeckým dítětem zpátky k městu, kde v Obecních domech bydleli, a tu náhle Bůh zasáhl, vzal na sebe nepravděpodobnou podobu reverenda Nováka, duchovního církve se jménem měnícím se podle politické situace státu, který se však projevil jako člověk, jehož víra se neměnila, nedala se zastrašit, ačkoliv nad vším pořád ještě visel černý mrak červených plakátů denně vylepovaných. Reverend Novák vyslechl problém, kývl, otočil se, vyzval manžele s dítětem už podobným horké brambore, aby šli za ním do nedalekého kostela, nepěkné stavby lacino pořízené u zednického mistra, když se církev v nedávném osmnáctém roce překotně zakládala, a tam, ve světle už zapadajícího slunce, tak dlouho trvala ta pouť započatá před polednem, se reverend Novák zeptal: „Jak se bude děťátko jmenovat, maminko?“

Místo ní — rozpačitě — odpověděl otec:

„Brunhilde. Po matce.“  
Matka rychle pravila:  
„Ne důst — reverende. Bude to Ruth.“  
Reverend se podíval na matku, potom na otce a otec řekl:  
„Bruni, vždyť jsme si...“  
„Já jsem si to rozmyslela,“ řekla pevně paní profesorka. „Ruth je krásné biblické jméno a mně se líbí.“  
„Ale nebude se líbit...“  
„Právě proto,“ řekla paní profesorka. „Milej, je to přece české dítě!“  
„No...“ Otec se zamyslel, něco chtěl říct, spolkl to. „No je to český dítě. Aspoň — já to nedovedu vypočítat, ale když říkáš, milá...“ Obrátil se k duchovnímu.  
„Ruth,“ pravil tónem, který prozrazoval, že se vzdává,  
a s obavami.  
Tak reverend Novák dítě pokřtil z plechové křtitelnice  
s vyrudlým kalichem na přední straně.  
Pouhých sedm let nato mu to připočítli k ostatním jeho politickým hříčům, jenže ne už nacisti, ale ti, co přišli po nich.

(Ukázka z *Obyčejných životů*, novely pro věrné čtenáře)

**osobnost**  
**osobnost**

Jan F. Langhans: Zikmund Winter, 1912; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**osobnost**

Jan F. Langhans: Julius Zeyer, nedatováno; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**osobnost**

## **glosa dušana šlosara I kde jste byli na dovolené?**

Tak nám naše cestovky (zdvořileji: cestovní kanceláře) zase otrávil prázdninovou sezónu svými *destinacemi*. Co to je destinace? Odvozenina od latinského slovesa *destinare* znamenajícího „určit“. Co má společného s cestováním? Přesně vzato skoro nic. Až na to, že v angličtině se slovem *destination* označuje také to, čemu česky říkáme cíl cesty. Budiž, cestovní kanceláře mezi sebou komunikují anglicky, a tak je přirozené, že užívají anglických termínů: ...Dnes se orientujeme na *místa destinace* v ekologicky stabilních územích...; tradiční *letecké destinace*, jakými jsou Mallorca nebo K...; Dubai je také *dobrá destinace*...; jde nám o zviditelnění Prahy jako *kongresové destinace* na evropském a světovém trhu... Ale proč je proboha vnucují svým neanglickým zákazníkům? (Tím spíš, že my jsme toho slova po desetiletí užívali v jiném významu, totiž jako „místo určení zásilky zboží“.) Dokonce jsem už v televizi slyšel jednu popletenou paní starostku, která nadšeně vysvětlovala, jak se její městečko stalo destinací.

Je to pořád stejný krám jako za socialismu, kdy se každé holičství a kovárna a krejčovství a stolárna jmenovaly *provozovny* bez ohledu na to, co se tam dělalo. Společný jmenovatel tohoto jazykového chování je pojmenovávat věci z hlediska poskytovatele (dodávka na místo), ne z hlediska zákazníka. (Kdo je tady pánem? Náš zákazník?)

e s e j

## **miorický vesmír andreie codresca**

„To skrze tu díru, napadlo mne,  
se vracím do svého rodiště.“  
(Andrei Codrescu, *The Hole in the Flag*)

**I richard collins**

**V rumunské lidové písni Miorița varuje mladého pasáčka jeho milovaná ovečka Miorica, že se ostatní pastýři chystají jej zavraždit a zmocnit se jeho stáda. On se však nevzepře a přijme svůj osud. Jeho jediným přáním je, aby Miorica vyhledala jeho matku a vyprávěla jí jeho příběh. Nemá jí však říct, že byl zrazen, nýbrž že se oženil s dcerou mocného krále. Od té chvíle ovečka příběh vypráví všude, kudy putuje — nikoli pravdivou a drsnou skutečnost smrti a zrazení, nýbrž krásný výmysl o transcendentní svatbě.**



Tento jednoduchý příběh, vyprávěný v nesčetných verzích, představuje nejtrvalejší rumunskou kulturní látku. Rozšíření *Miorici* lze přičíst jednak síle a jednoduchosti její poezie, ale ještě daleko spíše její mytické struktuře. Na základě tohoto mýtu se několik autorů pokusilo definovat rumunský národní charakter. Jedním

z nich byl Mircea Eliade, který „kosmickou svatbu“ v *Miorici* označil za příklad „kosmického křesťanství“ — zčásti pohanského, zčásti křesťanského, ale rozhodně ryze rumunského — „jemuž dominuje touha po přírodě posvěcené přítomností Ježíše“. Nejkontroverznější koncepcí rumunské identity, kterou lze

z básně odvodit, je však „miorický vesmír“, jež definoval transylvánský básník a filozof Lucian Blaga.

U Blagy vyznačuje Mioricino putování prostor, který sám autor nazývá „miorickým vesmírem“. Je to geografie rumunské básnické imaginace, neboli — jak říká historik Georgescu — „filozofický pokus o vysvětlení rumunské duše skrze rumunskou krajinu, kterou [Blaga] viděl jako stylistickou předlohu rumunské kultury“. Blagovi kritikové namítají, že jeho koncepce byla defetistická, nacionalistická, úniková a fatalistická. Političtí analytici Blagu kritizovali jako romantického estéta ponořeného do sebe sama a odtrženého od politické reality, který usiluje o mystické splynutí s přírodou. Z tohoto úhlu je miorický vesmír jen únikovým snem romantického národovce, který nabádá k politické apatii. Podle etnografů jde o romantické zkreslení vazby rumunského rolnictva k zemi, které opomíjí politickou a historickou skutečnost. Tito kritikové tvrdí, že tímto způsobem by se dokonce dala vysvětlit tendence Rumunů k pasivnímu přijímání útlaku. Pro Blagu však miorický vesmír představuje jednoduše způsob, jak vymezit rumunskou básnickou duši.

Může se nám zdát, že všechny tyto teorie a kritiky přinášejí příliš mnoho povyku pro jakéhosi chlapce a jeho ovečku. Příběh sám má však v zemi, kterou dlouho stíhaly vnitřní konflikty a ohrožovali vnější dobyvatelé, silnou rezonanci. Často se říká, že Rumunsko je geograficky „naruby“: hory ve vnitrozemí a roviny v pohraničí, a proto je zvnějšku tak zranitelné. Rumunská duše musela nejdříve hledat úkryt před hrozbami, které se objevovaly na špatně chráněných hranicích, útekem do hor a lesů ve vnitrozemí. Když se tato hrozba během turecké nadvlády a komunistického režimu institucionalizovala přímo na jeho území, mohla rumunská duše přežít jen únikem do fyzického (obvykle politického) nebo metafyzického exilu.

## Andrei Codrescu a jeho Miorica

Jedním z takových exulantů, ve fyzickém i metafyzickém smyslu, je v Rumunsku narozený americký básník a Blagův překladatel Andrei Codrescu. Poté co v polovině šedesátých let uprchl z Ceaușescova stalinistického režimu, pobýval v několika evropských zemích a nakonec zamířil do Ameriky. Vydal dvacet básnických sbírek, čtyři prózy, několik sbírek komentářů z rozhlasových pořadů a čtyři svazky pamětí. Objevil se rovněž v klasickém kultovním dokumentárním filmu *Road Scholar*, ve kterém se toulá Amerikou a vyhledává alternativní životní styly, a stal se profesorem anglistiky na Louisianské státní univerzitě, kde rediguje vynikající literární časopis *Exquisite Corpse*. Na jeho cestách a dobrodružstvích a na způsobu, jakým je podává, je patrné, že Blagův koncept miorického vesmíru u něj přetrval i v emigraci: „Opustil jsem zemi a střídal jazyky, ale nikdy jsem nepřestal vyprávět Mioricin příběh.“

Codrescu zahajuje svůj „manifest útěku“ *The Disappearance of the Outside* vlastní verzí *Miorici* — nikoli jakožto filozofické ideje, nýbrž jako živého zážitku z dětství. Zůstává věrný ústnímu podání básně, v detailech příběhu však improvizuje:

„Jednoho srpnového večera roku 1956 jsem slyšel tisíciletého pastevce oděného v kouřovém plášti vyprávět u táborového ohně někde v Karpatech příběh. Říkal, že kdysi dávno, ještě v době, kdy o čase nikdo nepřemýšlel, kdy na hrušních rostly broskve a kdy blechy se železnými botami, z nichž každá vážila devadesát devět liber, skákaly až do nebe, žila v těchto místech ovečka jménem Miorica.

Stádo, k němuž Miorica patří, spravují tři bratři. Jedné noci Miorica zaslechne, jak se starší bratři domlouvají, že ráno zabijí nejmladšího a ukradnou mu jeho ovce. Nejmladší bratr je snílek ‚s hlavou věčně v oblacích‘. Miorica se schoulí v chlapcově náručí, varuje ho před zlými úmysly a zapřísahá ho, aby uprchl. Avšak mladičkový básník-pastýř tónem stejně lyrickým jako tragickým požádá milovanou Mioricu, aby poté, co ho zabijí, šla za jeho matkou a řekla, že ve skutečnosti nezemřel, ale oženil se s Lunou a na jeho svatbě byly všechny hvězdy. [...] Než nastane ráno, starší bratři podle plánu pasáčka zavraždí. Není zde žádný pokus o odpor, žádné protiopatření, žádná snaha uniknout. Osud se odvíjí, jak bylo předpovězeno. Luna má nového manžela a příběh musí vejít ve známost.

Miorica putuje a hledá chlapcovu matku. Cestou však také ten příběh každému vypráví. Vražda byla ve skutečnosti svatba, chlapec se oženil s Lunou a všechny hvězdy byly u toho [...] Ten příběh ji nikdy neunaví. Smrt svého milovaného oplakává v příbězích o původu světů.

Putování ji vede přes karpatské řeky až k Černému moři; tato trasa vykresluje přirozenou hranici Rumunska. Její pouť definuje vesmír rumunského národa, vesmír, který rumunský básník Lucian Blaga nazval ‚miorickým‘. Sama Miorica představuje proměnlivou hranici národa: hranici vyprávění příběhu, který je bez hranic a jehož podstata je kosmická. Je ztělesněním místa a lidu, které vymezuje svým vyprávěním. Jejím přičiněním

vystupuje geografie z mýtu; její vesmírné tělo v sobě skrývá nekonečno kosmu.“ (*Outside 1–2*)

Codrescova verze se od té původní liší jen v několika bodech. Za prvé, v původní verzi je pastevec-protagonista z Moldavska (považovaného za „pravé“ srdce Rumunska), zatímco ostatní jsou z Vranceji a Transylvánie. Codrescu nás vede k tomu, abychom jeho ztotožnili s mladičským pastýřem (transylvánský Žid) a ostatní s rumunskými vesničany (komunisty), kteří mu ukradli dědictví. Za druhé, v Codrescově verzi je mladý pastýř také básníkem, „snílkem ‚s hlavou věčně v oblacích‘“. Díky tomu můžeme znovu soucítit s vizionářem, který má vazbu k přírodě na rozdíl od materialistických bratrů, pro něž je krásná Miorica pouhé vlastnictví, skopové a vlna, které si rozdělí. Pro pastýře-básníka je hlasem přírody, důvěrníci a kronikářkou. Za třetí, Codrescův básník-pastýř se „ožení s Lunou“, zatímco ve starších verzích si bere královskou dceru a Slunce s Měsícem zde vystupují jako kmoři. Význam těchto variací se ozřejmí později, ale je jisté, že Codrescovi slouží k tomu, aby si báseň přisvojil a použil ji pro svou tezi o básnickové roli v moderním světě.

## Útěk a návrat

Jak může rumunskému spisovateli v emigraci takový „nacionalistický“, „únikový“ a „fatalistický“ příběh dodávat sílu k tomu, aby vytvořil dílo s aktivním, dokonce aktivistickým nábojem, a to básnický i politický? Tvrdím, že Blagův miorický vesmír nejen pomáhal Codrescovi ve fyzickém exilu, ale tím, že vytvořil základ jeho básnické identity v komunitě metafyzických exulantů, mu umožnil vrátit se do Rumunska nejprve jen duchem a nakonec i fyzicky. Vyprávění o útěku a návratu se opakuje v několika jeho vzpomínkových knihách — *The Life and Times of an Involuntary Genius* (1975), *In America's Shoes* (1983), *The Disappearance of the Outside: A Manifesto for Escape* (1990) a *The Hole in the Flag: A Romanian Exile's Story of Return and Revolution* (1991). V každé z nich se Codrescu téměř posedle vrací do Rumunska svého mládí. Zatímco první dvě knihy se zabývají autorovou asimilací v americké kultuře, další dvě knihy, jak naznačují jejich podtituly, tvoří vzájemně se doplňující dvojici, kterou by bylo možné nazvat „útěk a návrat“. Zde se Codrescu víceméně vědomě snaží o podložení koncepce miorického vesmíru tím, že ukazuje, jak útěk může ve skutečnosti usnadnit návrat.

Když Codrescu v devatenácti letech odešel z Rumunska, v žádném případě nenechal své rodiště zcela za sebou. Společně se „smyslně rozkošným zněním“ rumunského jazyka (*Hole 86*) vstřelil rumunskou literární kulturu, starobyloou i moderní. Kromě autorova tvrzení, že nikdy nepřestal vyprávět Mioricin příběh, je ve jménech Codrescu, které si zvolil (narodil se jako Andrei Perlmutter), patrná stopa jiné tradiční rumunské básnické formy, *doiny*, která začíná oslovením lesa (*codrul*) v úplném osamění. Dalo by se říci, že v době, kdy Codrescu opustil Rumunsko, byla již jeho básnická senzibilita (ne však jeho výrazně americký styl podání) v podstatě zformována — zčásti těmito tradičními básněmi, ale také moderními rumunskými spisovateli. V jistém smyslu zde největší roli hráli „neviditelní spisovatelé“, kteří byli státem zakázáni a dodnes jsou na Západě prakticky neznámí, jako například Ion Barbu a Matei Caragiale, skrze jejichž díla dospěl Codrescu k poznání, že „tajemstvím moderní literatury a důvodem, proč ji zakazují, je její nezávislost“ (*Outside 18*). První Codrescův útěk byl tedy metafyzický a směřoval do neviditelného literárního podzemí. Vedl do nitra Rumunska, do bezčasové říše spojující nezávislost moderní literatury se společenstvím a životním prostorem starobyloé *Miorici*.

Když Codrescu v roce 1966 opustil Rumunsko, jedním z prvků kulturního dědictví, které propašoval do Ameriky, bylo Blagovo pojetí „miorického vesmíru“. Emigrace je skvělý konzervační prostředek. Po odříznutí od rodné půdy nabývají často zvyky, rituály, mýty a dokonce i dialekty pro exulanty zcela jiných rozměrů. To platí i pro umělecké formy a filozofické přístupy, jejichž sláva v místě původu třeba povadne, ale po přesazení jinde může vyrůst do ještě větší nádhery. Jistě, u Codresca v Americe nebyl miorický vesmír vystaven obrátům ideologického výkladu jako v proměnlivém Rumunsku. Co tam působilo jako „fatalistický světonázor“ odrážející pasivitu a poraženectví, Codrescovi v Americe posloužilo jako návod k jakémusi básnickému aktivismu, básnický projekt bez národního vymezení. Pojem miorického vesmíru lze snad zachovat a rozvíjet pouze tímto způsobem — prostřednictvím rumunského spisovatele v exilu, kterému současně tento pojem pomáhá přežít.

Codrescovo pojetí Mioricina putování umožňuje vystoupení geografie z mýtu. Tím, jak Miorica vypráví svůj příběh každému, koho cestou potká, se stává středem vlastního kruhu, „pohyblivé hranice národa vypravěčů, hranice nekonečného a kosmického vyprávění“, a přitom ožívuje „prostor a národ, které opisuje vyprávěním“. Stejným způsobem Codrescu odnáší střed svého původu do „vypravěčského národa“ metafyzického exilu. V exilu však potřeba úniku nemizí. Naopak, svoboda exilu se stává jinou omezující ohradou, z níž je třeba uniknout. Jediným řešením bylo pro Codresca vytvořit si jakýsi metafyzický cestovní pas, který by mu umožnil vracet se do vlasti podle libosti, přicházet a odcházet jakýmsi oknem imaginace, do (miorického) vesmíru spoutané vlasti, která uprchla do metafyzického exilu sama před sebou. Nejde o to, že by svoboda byla pouze iluzorní, základ svobody se však nenachází v žádné skutečné zemi, nýbrž v „prostoru básnické imaginace“.

To vynáší do popředí jednu ze zvláštností Codrescova naslouchání, která je vlastní rumunské básnické identitě — je téměř prosté nostalgie. U novořeckých poutníků Seferise, Elytise a Kazantzakise hraje podobnou ústřední roli Odyssea, je zde však

rozdíl. Těžištěm touhy po domově u řeckého spisovatele je geografická nostalgie. Nepostačí nic jiného než fyzický návrat do země. U Alexandrije Kavafise je odcizení v řeckém městě na egyptské půdě inherentní; návrat je nutně ahistorický a metaforický. V tomto smyslu Blaga připomíná Kavafise, protože, jak říká Codrescu, „Blagův exil spočíval v palčivé touze po místě, kde se sám nacházel“. Řek Odysseus je však hrdina, téměř nadčlověk, zatímco Miorica a její pán jsou bezbranní fatalisté — stručně řečeno básníci. V transcendentální mytologii rumunské Miorici se básník-pastýř žení mimo tento svět, nevrací se do *nostos*. Je to emigrant *par excellence*, opouští svět bez nostalgie, přijímá odcizení jako svůj osud a vytváří nový *nostos* v úzkém prostoru mezi vnitřkem a vnějškem.

## Díra ve vlajce

V Americe osmdesátých let se Codrescu cítil jako v jakési metafyzické diaspoře, a nemýlil se. Po všeobecné orgii šedesátých let přišlo vystřízlivění. Jak Codrescu říká v *In America's Shoes*, prasklina ve slupce kosmického vajíčka se zacelila, a tím byl odříznut další kanál svobody. V knize úvah *Pe culmile disperării* (Na vrcholu zoufalství) z roku 1934 Emil Cioran sám sebe popsal jako „metafyzického exulanta“. Codrescu popisuje Ameriku osmdesátých let jako místo „metaforických exulantů“: „Časy velké svobody rodí metaforické exulanty, zatímco doby útlaku rodí exulanty v doslovném smyslu“ (*Outside* 47).

Exulanti jako Codrescu, Milan Kundera a Salman Rushdie vědí, že poezie a výpravná próza nejsou jen estetické kratochvíle. Veškeré umění — ale zvláště umění vytvořené v exilu — je inherentně politické, protože imaginace neuznává žádné hranice a umožňuje každému vyprávět vlastní příběh. Imaginativní rekonstrukce světa je v konečném důsledku básnickým úspěchem přesahujícím hranice politiky. Politika i umění mají estetickou dimenzi, která zároveň zahrnuje arénu společenské a politické angažovanosti. Ani v umění, ani v politice nejde o skutečnost. Jsou to vzájemně soupeřící prostředky vyobrazení skutečnosti. Zatímco politika má tendenci uzavírat cesty úniku a návratu, umění má tendenci je otevírat. Codrescův únik z Rumunska byl estetický a politický, metaforický i metafyzický, skrze pomyslnou díru ve vlajce. Jeho návrat byl jednoduše skrze skutečnou díru, kterou si on z vnějšku společně s Rumuny uvnitř vysnil, až se stala skutečností.

Kniha *The Hole in the Flag: A Romanian Exile's Story of Return and Revolution* (1990) byla psána na objednávku s cílem zachytit události a následky senzačního Ceaușescova pádu. Codrescu byl rychle dopraven do Rumunska, kde knihu napsal začerstva během „prosincové revoluce“ roku 1989, ve které měl možnost sehrát menší roli. Je to však více než „kniha-momentka“: je širším, i když trochu uspěchaným zamyšlením nad celým autorovým životem Rumuna v exilu.

Zatímco v Americe byla kniha přijata obecně dobře, v Rumunsku se dočkala záporné reakce hned ze dvou stran: od amerických odborníků a diplomatů, kteří jí vyčítají určité historické a někdy geografické nepřesnosti (ty byly později opraveny), a od rumunských intelektuálů, kteří autorovi vytykají jistou sentimentalitu ve vnímání jejich země. *The Hole in the Flag* však nemá ambici stát se autoritativní historií rumunské revoluce. Kniha nebyla zamýšlena ani jako politická, ani jako žurnalistická práce. Jak naznačuje podtitul, je to jedna z několika Codrescových autobiografií, *A Romanian Exile's Story of Return and Revolution*. Jeho dojmy se týkají země, která je historická nebo geografická jen zčásti; hlavně je to, jak autor přiznává, mytický výtvar jeho vlastní mysli v exilu. Codrescu v první řadě nepřestává být básníkem; nikde nepředstírá, že se pevně drží fakt, ani v případě, že se jedná o „fakta“ jeho života.

Titul knihy se vztahuje na otvor v rumunské vlajce, který vznikl vystřihnutím komunistického znaku, nejprve na protest, později jako potvrzení Ceaușescova pádu. Codrescu však díru ve vlajce vidí očima básníka. Politické gesto se přetváří v básnický symbol: znak pro jeho útky a návraty. Codrescu rád říkával, že poté co opustil Rumunsko, se do země nesměl vrátit ani skrze polička v křížovce, takže jeho návrat dírou ve vlajce nepostrádá určitou symetrii: „To skrze tu díru, napadlo mne, se vracím do svého rodiště“ (*Hole* 67). Když se tedy rumunské vlajky začaly objevovat již celistvé, bez díry jako připomínky, Codrescu byl zneklidněn. Dvacet let poté, co uprchl, mu byl umožněn návrat, ale krajané se již pokoušeli tento symbolický prostor uzavřít. Codrescu věděl, jak přechodná může být vzpoura, jak krátká může být nezávislost a jak křehká je paměť, a přemýšlel, co jim bude připomínat to, čím prošli v doslovném i přeneseném smyslu. Poté co si uzavřeli otvor pro vizi, jaký viditelný symbol jim bude připomínat, že je třeba zachovat otevřenou cestu pro vizionářský únik, miorický vesmír, který je rovněž cestou pro usmíření a návrat?

## Útlost básníka

Codrescu uvádí svou antologii současné americké poezie *American Poetry Since 1970: Up Late* básní od Kay Boyleové, ve které se hovoří o tom, že básník musí zůstat útlý. Mladý pastýř v *Miorici*, který je podle Codresca také básník, je popisován jako podobně útlá bytost: „Kdo zná, / kdo spatřil / hrdého chlapce pasáčka, / tak útlého, že protáhl se prstenem?“ Básně Kay Boyleové končí výzvou určenou básníkům, ale ta by se mohla vztahovat na všechny exulanty, metafyzické, metaforické i doslovné. Codrescu si bere její varování k srdci v celém svém díle, ve všech svých manifestech útěku a memoárech návratu, a také ve své roli geografa miorického vesmíru: „Básníci, nezapomeňte na své kosti. / V mládí i stáří zůstaňte lehcí jako popel.“

Kombinace paměti a ztráty, ve které se vnějšek zniterní a stane se přenosným, je nejvyšší hodnotou exulanta a dominantním motivem Codrescových pamětí. Mínulost je posvátná, ale je

pryč. Jen vyprávění ji znovu oživuje.

„Dětství je pryč,“ řekl Bůh, dívaje se na něho  
matčínýma očima, okem budovy, kterou míjel cestou  
domů, a okem na obloze.  
„Je to peklo,“ řekl ďábel.  
„Ve prospěch prózy musíš některé oči  
milosrdně odstranit.“

(*Life & Times* 83)

Toto podobenství zobrazuje dialog mezi kosmickým transcendentnem v mýtu o Miorici a komunistickým bráněním plnému vědomí. Vize mladého básníka prochází únikovým oknem, „okem na obloze“. Poezie a transcendentno však nestačí, a samy dokonce mohou vyústit v exil. Každá úniková cesta by měla být doširoka otevřena. Ďábel prozaična nás vede k uzavření únikových cest; básník Codrescu je chce nechat otevřené, třeba jen proto, aby nám připomněl, že máme zůstat dostatečně útlí, abychom jimi prošli.

Codrescův status populárního komentátora a autora bestsellerů v tradici gotického románu by nám neměl bránit pochopit důležitost jeho přínosu v procesu kulturní politiky. Codrescu, který se obrací k různému (i když často se překrývajícímu) publiku v různých médiích a žánrech, působí v americké kultuře jako příjemně podvratný živel. Stejně jako jiní exulanti si dává pozor, aby nezapomněl, odkud pochází. Nebyl by toho ostatně ani schopen. Codresca pronásleduje vědomí svobody, které se zrodilo v mlzné Transylvánii a vyrůstalo ve specifickém prostředí podzemní literární komunity v komunistickém Rumunsku. Proto převzal mýtus o Miorici a jeho Blagův výklad a vypráví jej na širokých třídách amerických médií. Přitom ztělesňuje redefinici rumunského kulturního prostoru, který nyní splývá s prostorem americkým. Jako tolik dalších cenných příspěvků k americkému multietnickému míšení připomíná miorický vesmír Andreie Codresca cenu svobody, nutnost neustále ji potvrzovat a kdekoli a kdykoli ji znovu vytvářet.

(přeložil David Klimánek)

e s e j

Jan F. Langhans: Bohdan Kaminský, 16. 10. 1909; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

e s e j

e s e j

**Andrei Codrescu** (Sibiu 1946), americký básník, prozaik a překladatel rumunského původu. Žije v New Orleansu a přednáší tvůrčí psaní na Louisiana State University v Baton Rouge. Je autorem řady básnických sbírek, esejistických knih (např. *The Hole in the Flag* /Díra ve vlajce/) a několika románů (např. bestseller *The Blood Countess* /Krvavá hraběnka/). Rediguje literární časopis *Exquisite Corpse* a zabývá se rovněž filmovým uměním. Je považován za jednoho z nejvýraznějších současných amerických autorů evropského původu.

**Richard Collins** přednáší britskou a americkou literaturu na Xavier University of Louisiana v USA. Jeho článek byl převzat z akademického čtvrtletníku *Melus* (podzim 1998). Redakčně kráceno.

b e l e t r i e

## v krvavém snu slov

I sylva **fischerová**

## Svět je plný květin

A proč zlo nevyhraje?  
A proč se tolik podobá  
tomu cos miloval?  
Co ti dá sílu přežít?

— To láska mate,  
bere si těla a masky,  
je krev a zrada  
a směňuje se za sebe:  
a to je trh, přerostlé bílé tuřiny,  
dřevěné vozíčky, mečíky ze zahrad,  
skvělé figuríny žen,  
ó tam je všecko!  
A tak mění, až vymění —  
a srdce pláče, ale pak i ono smněno  
vidí, že je nejmocnější  
protože nejúskočnější...

A to je podobnost:  
jako-člověk  
v jako-světě  
směněných srdcí,  
rudých mečíků  
vražených do srdce  
Vrazi tiše krácejí ulicemi  
květiny nechali v ráně  
jdou si na trh pro nové  
jejich zabití krácejí proti nim  
a vedle nich a s nimi  
svět je plný květin

Svět je plný květin.

## V krvavém snu slov

Už je to natvrdo a nedá se to vzít zpátky.  
Všechno jde přímo a nevrhá stín,  
takže ztrácí se člověk,  
stín stínu, stín ve snu, sen stínu...

Čas se zužuje, roste jak pyramida.  
Cesta k ní je vroubena květy  
a pěvci předzpěvují  
známé příběhy

s neznámým koncem.  
Podává se maso. Co je  
tam nahoře?  
Zúžený člověk  
zobojkovaný svými volbami  
lapá po dechu,  
stoupá v komoře z darů a lží a nedospaných rán,  
Všechna jeho Já z něho padají.  
Háže je po těch druhých. Co je  
tam nahoře? Co je  
tam dole? Slyší  
svůj příběh, oblouk svého dechu  
vržený do květů, stínu květů,  
do stínu snu květů...  
Pozná svůj příběh  
v krvavém snu slov?

z lásky.

## **Jsou dušičky**

Génius je  
vyšeté srdce přírody  
ústa chryzantémy  
co se usmívají do umírání  
zespod, od slunce umrělých,  
světla zrcadla —

Kupte si svíčky a věnce, žlutou limonádu  
a cukrovou vatu!

Jsou dušičky...

A boudy stojí před hřbitovem,  
kupujem mrtvým růžovou vatu  
a kytky na hrob génia —  
hrob času, který si nikdy neuměl  
zavázat tkaničky.

Jsou dušičky...

Ale co ti druzí? ti, kterým nepatřil  
svět, jen děsivě přesná  
výseč, oko skákacího panáka,  
z kterého nikdy neuměli vyskočit —  
a pili rum a kmínku,  
vypili výčepní lihovinu a odpluli k andělům —

Chryzantémy ve váze srkají žlutou limonádu,  
jsou dušičky  
a já tě prosím, Pane:  
Dej, ať ještě jednou  
projdu listopadem až k těm hřbitovním boudám  
a za ruku s matkou, když otec  
už tu není, jemu neseme  
květy a věnce a předpokoje srdce,  
jež před ním  
vysype matka, ta obrubovačka špatných zpráv.  
Dej, ať ještě jednou projdu tou cestou  
nahoru na hřbitov  
a pak už tato minulost  
bude jen obrazem  
jako dávno opuštěné město  
sice se vztyčenými stráněmi domů  
a klouzačkami dmoucích se záclon,  
ale už bez lidí —  
tam, kde teď všichni skřítkci dětských let  
vynášejí z podzemí lesklé poklady.

Pak tu budu stát  
očistěná jak tuřín  
zářivá jako mrkev  
a lebka příběhu tu bude vlát  
jako lump na provaze  
a já  
vražená do oka skákacího panáka  
uslyším jak prázdno v lebce příběhu  
se mi ozývá

**Kde?**

Daleko na nebi ležel bílý mrak stlučený  
z bílých vousů a cukrového rašení, mrak zimnice,  
mrak chinin, té horečky pod severním nebem,  
muži v kožiších, ženy v kožiších, téměř bez otázek, smlčení

pod

teplou hladinou žalu co plave v polévce, polévka stydne,  
zmrzlá polévka v bílých vousech, kdo zabil a kdo nezabil,  
žal nesrovnaný s hřbitovem, nevylouhovaný hrobníky,  
polévka žal, nelze se zeptat,

nad

kterou oblohou je slunce dětsky modré,  
pokouřít o dětství, Samuel z vedlejší třídy, baletní hierarchie  
obloh, operní hierarchie barev, zeleně kvetoucí jabloň  
s bílými listy, vyhozené

za

hrneček s barevnou polevou odpočívá svědomí,

muži táhnou na lov, MASO MASO, zákeřné domy se propadají  
vysvobodíme prastarý příběh zrození, žena a krev,  
pod severním nebem muži s vychladlými vousy nezabíjejí  
ženy odcizelé dětmi, jsou zákony, proboha jaké zákony, všechno

do země, návraty nejsou, mužové,

uvnitř, uvnitř.

**Sylva Fischerová** (\*1963) po počátečních studiích filozofie a fyziky na FF UK a MFF UK v Praze vystudovala klasickou filologii na FF UK. Působí v Ústavu řeckých a latinských studií FF UK. Je autorkou čtyř básnických sbírek, z nichž poslední, *Šance*, vyšla v nakladatelství Petrov v roce 1999. Píše také eseje a povídky (kniha povídek vyjde v nakladatelství Torst v příštím roce). Verše jsou z připravované sbírky.

07 2004

**b e l e t r i e**

Sylva Fischerová; foto: Dušan Tománek

07 2004

**b e l e t r i e**

## maniodepresivní skunk

**I tomáš přidal**

kresby tomáš přidal

**odraz jelena ve výkladní skříně**

Když lidé v pátek opustí město, nastěhují se sem zvířata. Počkají pod dálničním nájezdem, až poslední karavan zmizí v zatáčce, a s lehkým vzrušením překročí hranici divoké přírody a civilizace. Bloumají ulicemi a podchody, prohlížejí si udiveně vystavené zboží, očíhávají bankomaty v domnění, že jde o mechanické krmelce. Náměstí je plné zpěvu a klapání kopyt. Měl bych se oholit, říká jelen svému odrazu ve skle výkladní skříně.

Tou dobou lidé u jezera zapojují telefony, sporáky a elektrické hodiny. Jejich plavky září všemi barvami. Takové ticho, myslí si spokojeně. Je tady takové ticho...

**pletený tygr**

Pletený tygr upadl do kómatu. Bavlněný čumák smutně vykukuje zpod bílé čepičky, vycpané ruce vytékají z pyžama. Slyší nás, když se skláníme nad nemocničním lůžkem, které mu narychlo spíchla ze skateboardu? Chce vůbec takto přežívat?



„Co nevidět ho odpojíme,“ vážně pokyvuje hlavou jeho majitelka převlečená do lékařského.  
„Čekám jenom na souhlas ostatních hraček.“

## **sobí salám**

Je to už dávno, co jsme jedli sobí salám. Přivezla ho matka našeho přítele z Norska. Odstranil nožem tvrdou slupku a špičkou ke každému přisunul kolečko. Do toho okamžiku si nikdo z nás nedokázal představit, jak chutná sob. O pár dní později se zastavil znova, tentokrát bez masa, ale v botách svého otce. Chtěl vědět, co na ně říkáme. „Proč máš otcovy boty?“ ptáme se. „Beru známou do opery,“ odpovídá nesměle. „Chci na ni udělat dojem.“ Polární záře zaplňuje naši předsň. Nejspíš je leštil zbytky salámu. Sobí salám. Tundra, mech a lišejníky. Sobí salám. Pachuť pronásledovaného zvířete na konci.

## **pohled na žirafu**

„Tuhle jsme odlili z pískové formy,“ říká starší muž a zamyšleně otáčí v ruce bronzovou figurku žirafy. Mladší muž sedí v křesle a překvapeně poslouchá. „Nevím, jestli ti něco říká jméno Macháček,“ pokračuje starší muž, „měl rád africký plastiky, dělal dřevěný žirafy ve všech velikostech.“ Kymácí se nad křeslem skoro výhružně a naznačuje střídavým pozdvižením a klesnutím předloktí výšku imaginárních soch od země. „Tuhle jsme odlívali podle něho na průmce, figl byl v tom, že mezi nohy se musel dát takovej malej klínek, aby se nespojily, a pak ho musels rychle vytáhnout.“ Žirafa v jeho prstech visí teď hlavou dolů, ukazovákem jí lechtá na břicho. „Mně se to teda povedlo, ale můj spolužák, nějaký Radek Míňa, to ne a ne včas vytáhnout, až mu mistr řek, že to není možný, ať de do prdele.“ Mladší muž vyprskne smíchy, starší se uculuje pod vousy. Zvenku se do oken opírá vítr. Náhle oba zmlknou. Jeden loví v paměti podobu už nežijícího sochaře se zálibou v etnickém umění, druhý užasle nahlíží do světa, kde se barvy ze všech tváří slévají v prelud. Koho z nich by napadlo, že od této chvíle budou jednou provždy spojeni pohledem na žirafu s nohou vykročenou do vzduchu.

## **kouzelný kůň**

Student dětská literatura hult moc skunk.  
Potom jít na seminář. Tam hučet jak komín.  
„Když já zabít kouzelný kůň,“  
mít dotaz na profesor dětská literatura,  
„mocht z něj uvařit mluvící guláš?“  
Profesor nevěděť, co student vykouřit. Mít starosti.  
Posouvat si brýle. Potit se.  
Mluvící guláš... myslet usilovně... mluvící guláš...?  
O tomhle nemít ani páru.  
Žmoulat nervózně kapesník.  
Student se usmívat. Na guláš dávno zapomenout.  
Vyčadit moc skunk.  
Pak hučet jak komín.

## myšofilie

„Kdysi jsem viděl animovanou grotesku,“ říkám mu, „ze života moderních zvířat. V jedné epizodě si připravuje křeček něco na zub. Vezme plátek sendvičového chleba, vyskládá na něj metrovej sloupec ze šunky, sýra, hovězího, sardinek, okurky, rajčat, majonézy, kečupu, sekané, hořčice a ještě bůhvíčeho. Přiklopí to druhým krajícem, otevře hubu, asi takhle...“ — snažím se otevřít ústa víc, než mi dovolují čelisti, nejsem ovšem kreslený, takže se mi to nedaří — „...zatlačí obří svačinu dovnitř a spolkně ji na jeden zátah.“

Sedíme na verandě a začíná nám pořádně kručet v břiše. „Co je ale pro takovýho žrouta jeden sendvič,“ pokračuji ve vyprávění. „Vezme si kravatu a odkráčí do striptýzové restaurace. Tam vyleze na židli a nechá číšníky snášet chod za chodem. Cpe se k prasknutí, zatímco přímo u nosu mu tančí myš. Shodí nejdřív rukavičky, potom halenku, nacvičeným pohybem ze sebe strhne sukni a zůstane před ním bezradně stát v prádle. Křečkovi nestojí ani za pohled. Podprsenku a kalhotky nesundá, dokážeš si představit tu hrůzu — nahá myš a ve filmu pro děti, ale ten vůl do sebe dál hází žrádlo.“

Podívá se na mě a usměje se.

„No jo, to může být erotický,“ řekne zasněně, „voblíct myš a nechat ji dělat striptýz.“

„To je fakt,“ říkám a začne mi to vrtat hlavou.

Vcházíme do domu, jídlo je na stole. Dívám se, jak klidně přežvykuje. Převrací před sebou na talíři maso a brambory a někde uvnitř mu k tomu shazuje svršky tančící myš.

Nejspíš jsem o tom neměl mluvit. Po večeri jich možná pár chytíme.

## krůtí klub

Ted' už o tom nemůže být pochyb. Stal jsem se členem krůtího klubu. Opečená slanina, dijonská hořčice, najemno pokrájené kousky krůtích prsíček mezi dvěma trojúhelníkovými plátky chleba. Není nad Turkey club. Otevřete celuloidovou krabici a opatrně uchopíte mezi palec a ukazovák pochoutku z bůhvíjaké kuchyně. Stačí přejet špičkou jazyka štiplavá zrníčka, zavětrít vůni nakládaného masa a nedáte si pokoj, dokud nezjistíte, kdo je autorem receptu. Sériově vyráběný sendvič však zůstává anonymní.

Něco se přece jenom dá vyčíst ze štítku na obalu. Za kvalitu odpovídá: KAMILA M 11. Nebo za kvalitu odpovídá: MARTIN S 3. Jsou to skuteční lidé, nebo sendvičovní roboti? Jejich tváře mizí v mlze stoupající z výrobní linky, ať se snažím sebevíc. Matou mě ta písmena a čísla na konci. Na každém balíčku jiný podpis, nikdy se žádný neopakuje. Ničí je nebo zabíjejí, aby nemohli prozradit tajemství přípravy? Třeba už brzo kousnu do lístku se zoufalou zprávou: Drží nás tady násilím, pomozte! Možná bych se měl pokusit zachránit aspoň jediného, z vděčnosti by mi mohl připravovat do smrti krůtí sendviče.

Na takové úvahy ovšem není čas. V lednici zbyl poslední. Otvírám dveře a vyklápím ho na talíř. Zase jeden, na kterém není mé jméno.

## maniodepresivní skunk

1) Smrdím. Panebože, proč zrovna já musím tak strašně páchnout?!? Každý mi uhne z cesty, protože se bojí, to je fakt, ale být pořád sám, to taky není žádný med.

Neměl jsem včera postříkat toho houbaře. Vypadal docela našťavaně. Ježíši, to sou výčitky... Tohle fakt nezvládnou. Nikoho nemám. Umřu. Umřu úplně opuštěnej...

2) Chachá, tak pod'te, čuráci, mám tady pro vás prima polívečku. Zvednu ocas a už to šplíchá. Bum, bum. Hele je, drobečkové se nám umazali, to teda čumím. Nebojte se, mamka vám to vypere. A teď se vocad' koukejte klidit, smrad'oši, nikoho nepotřebuju, rozumíte: NI — KO — HO!

*Z knihy Kokosová opice, která vyjde v říjnu  
v nakladatelství Petrov*

**b e l e t r i e**

**b e l e t r i e**

**tomáš přidal (\*1968)**

výtvarník, básník, prozaik

**s l o u p k y**

**otázka pavla hrušky**

**pro radovana lipuse**

**001 | zápisník pavla kotrly**

autor řídí internetový literární rozcestník potapěč

**Ptám se tě coby milovníka kávy: vymřel už „člověk kavárenský“, jsou-li dnes z bývalých kaváren tržnice a banky?**

Otázka těžká. Věc zapeklitá. Možná v knihách odpověď je skrytá. S kavárnami má se to jako s romány. V nás. Kolem nás. Nad námi. Vypadá to, že ty velké, podstatné a nepřehlédnutelné jsou jakoby na ústupu. (Jen držet směr a neopouštět tlupu!) Už nikdo — zdá se — je nepíše. Už žádný nové mohutné kavárny neotevívá. Zlatý věk kaváren skončil. Zmírání. S proskleným nárožím a vestavěnou galerií nad tanečním parketem. Nad řekou. Nad divadlem. Nad světem. Oblklady z palisandru a mahagonu. Kontinuita

a trvání. Schopnost vetknout se a poranit. Místo toho průběžná těkavost a miniaturizace. Rap. Klip. Rychlá práce. Črty. Fragmenty. Glosy. Kde-si. Cosi. *Kam poděly se komfortní transatlantické lodě první třídy s rozvinutými plachtami novin, s kormidly mramorových stolků a stěžní thonetovských věšáků, rozrážející svou přídělí hustou mlhu doutníkového kouře? V jakých zátočinách kotví? Která magnetická hora je k sobě poutá mimo čas a prostor? Kde jsou? Ztroskotaly? Zdá se, že nejprve neprošly neúprosnou hraniční kontrolou druhé světové války, po níž všechno bylo kruté a prudce jinak. Drsné klima. A netoliko v našich končinách, kde sousloví kavárenský povaleč z úst pomazaných soudruhů značilo téměř rozsudek. Doba proměnila se neklidně všude. Co zmizelo, už navždy chybět bude.*

Pravda, zůstávají i propříště kóty evropského kavárenského bojiště posud trvající. Café Florian v Benátkách mlčky snící. Sperl, Museum, Central a Hawelka ve Vídni. Procopio komerčně prachbídny s celou svou suitou z pohyblivého svátku v Paříži. Jama Michalika v Krakově. Café Einstein v berlínské beztlíži. Kalambur ve Wroclavi. Sporé dobré zprávy. Tu i onde. Tady i tam. Vše v pořádku? Spíš optický klam. Těž u nás cosi podrženo a uchováno — Pošta v Liberci, Měšťanská beseda v Plzni. Ano. Ve Frýdku Radhošť opulentní. V Mostě posunut chrám gotický — v Brně Zemanova kavárna posunutě obnovena. Už navždycky? A ovšem v Praze turistická Slávia, Repre a Zlatá husa. Z dalšího sledu posledních let alespoň zpráva kusá: nesmělý nástup nových útočišť — v Ostravě Daniel, Černá hvězda, Vienna a blížící se Atlantik. Není to mnoho, ale i tak díky! V Brně Blau, Spolek, Švanda, Semilasso, Skleněnka. Ve Frýdku Pavlač. Nitka přetenká. V Plzni Jabloň. V Českých Budě-

jovicích Měsíc ve dne. Vždycky tu rukavici někdo zvedne. V Olomouci Kráska noci. V Praze Louvre, Retro, Blatouch, opukové zdi Svatého Vojtěcha... I náš čas stopu zanechá. Všude něco. Snad kavárny se neztratí ani v pavučině internetu. Vždy bude někdo toužit slyšet živou větu a vidět přímý pohled do očí. Zdánlivým mizením kaváren zaskočit nenecháme se. Káva je vždycky blízko. Cítím její vůni. Už nese se!!!

**Radovan Lipus** (\*1966)  
divadelní režisér, básník,  
spoluautor cyklu televizních dokumentů  
o moderní architektuře „Šumná města“

## Návrat do minulosti

Kdo by se byl před pár lety, v době internetového pravěku, nadál, že po čase projdou proměnou i literární „dinosauři“ a budou mít své internetové stránky? Jak je vidět, postupně se daří překonávat strach z nového média. Ohlédneme-li se zpět, vidíme sice stránky s nevkusným designem, plné chyb typografických, pravopisných, syntaktických, nefungujících odkazů a s velmi malou informační hodnotou, ale přesto svými čtenáři navštěvované. V uplynulém desetiletí jsme prostě byli svědky náhlých změn, které mnohé zpočátku zaskočily. Technika, možná až nečekaně prudce, vpadla do literatury, tedy do oblasti, kde nebyla očekávána. Za poměrně krátké období se mnohé změnilo, třeba březen přestal být měsícem knihy a nyní je měsícem internetu. Aspoň pro širokou veřejnost. Počítač se stal běžnou a dostupnou součástí domácnosti. Málokoho již pohorší, zaslechne-li, že ta a ta báseň, povídka nebo kniha byla napsána na této ďábelské mašince. Stejně tak dostupným se ve větší či menší míře stal i internet. Posledních deset let ukázalo, že ne všechna očekávání optimistů mohou být naplněna. Nevyplnily se zatím ale ani katastrofické scénáře pesimistů.

Vzpomínám na literární setkání v Bystřici pod Hostýnem v roce 1999, kdy internet byl v publiku ještě poměrně velkou částí literární obce vnímán spíše s nedůvěrou a s velkými rozpaky. V té době ještě neměl své stránky ani *Host* (<http://www.hostbrno.cz>), ani *Tvar* (<http://archiv.ucl.cas.cz/?path=Tvar>), ani *Literární noviny* (<http://www.literarky.cz>), ale už se na webu daly při troše dobré vůle najít z tištěných periodik *Ikárie* (<http://www.ikarie.cz>), *Souvislosti* (<http://www.souvislosti.cz>), *Proglas* (<http://www.cdkbrno.cz/proglas.php>), *Texty* (<http://www.inext.cz/texty>), *Živel* (<http://www.zivel.cz>), z těch pouze elektronických třeba asi dnes nejnavštěvovanější český literární portál *Písmák* (<http://www.pismak.cz>) nebo *Tramvaj načerno* (<http://www.tramvaj.cz>). Jako jeden z přetrvávajících optimistů nadále věřím, že toto médium je a bude literatuře příznivě nakloněno. Nesmíme však zapomínat, že nemá přímý vztah k její kvalitě.

Není náhodou, že v počátcích české internetové literatury hráli prim tvůrci s kladným vztahem k technice a programování, tedy lidé tradičně nakloněni literatuře vědecko-fantastické. Snad to není jen nostalgie, ale mám dojem, že bývalé hvězdy této oblasti postupně vyhasly nebo vyhasínají. V mnoha případech tak zůstávají na internetu viset již jen dřímající archivy — *Ikárie* (<http://www.ikarie.cz>), *Amberzine* (<http://amber.zine.cz/amber/index.htm>). Vždyť i kdysi všudypřítomný Ondřej Neff se svým *Neviditelným psem* (<http://pes.internet.cz/>), kdysi velmi citovaným zdrojem informací, postupně ztrácí dech. Také *Psova* literární sekce Litery Viktora Šlajchrtu patřivala k hojně navštěvovaným. Přesto však nadále funguje *Sarden*, sci-fi rubrika tohoto elektronického deníku. A mimochodem, vzpomene si ještě někdo, že na těchto stránkách začínaly vycházet i *Britské listy* (<http://www.blisty.cz>) Jana Čulíka, které kulturu a literaturu rozhodně nezapomínají pravidelně glosovat?

O tom, že vztah Čechů k internetu není vždy jednoznačný, svědčí i zánik časopisu stejného jména (archiv je stále ještě dostupný <http://www.inetmag.cz>), jediného periodika věnovaného pouze této problematice. Přinášel nejenom poměrně kvalitní a nestranné zpravodajství ze světa technologií a internetu, ale i tematicky tříděné odkazy, přičemž nezapomínal ani na literaturu, filozofii a vůbec kulturu obecně. Kupodivu v jiných státech takovéto časopisy nadále vycházejí a nevedou si špatně. Ale třeba i u nás někdy opět vznikne potřeba podobného časopisu.

Milí čtenáři, přijměte na úvod tento drobný výlet do hlubin českého literárního kyberprostoru, příště už podnikneme exkurzi do žhavé současnosti. Zaměříme se na blogy, na stránky, a to nejenom osobní, které jsou aktualizovány pomocí poměrně vyspělých publikačních systémů, tedy díky technologii, která byla před časem zpravidla velmi nákladná a dostupná spíše redakcím velkých vydavatelství a nakladatelství. Jedná se o fenomén, který v posledních dvou letech v mnohém formuje současnou tvář internetu a ke kterému by lidé od pera mohli mít víc než kladný vztah.

## románový z á p i s n í k

# ...lidský život v pasti, kterou se stal svět

## poznámky k románu VII

### I Jiří trávníček

„Proč totiž stovky věcí, které nenapadnou autora, proč mne napadají, teprve když čtu jeho? Ještě tam, kde se rozněcujeme polemikou, jsme zřejmě těmi, kteří přijímají. Kveteme z vlastních větví, ale z půdy jiného. Každopádně jsme šťastni. Naproti tomu kniha, která neustále dává najevo, že je chytrější než čtenář, způsobuje málo potěšení a nikdy nepřesvědčuje, nikdy neobohacuje, i když je stokrát bohatší než my. Může být dokonalá, zajisté, ale rozladuje nás. Chybí jí schopnost dávat. Nepotřebuje nás.“ (Max Frisch: *Deník /1946–1949/*, 1950) S dobrou knihou je to jako s dobrým učitelem: nechává nás dojít k poznání vlastními cestami; jako bychom na to přišli sami. Zjišťujeme tak, že to, co jsme právě poznali, známe už ve skrytu dlouho, jenom cestu jsme si k tomu nedokázali prokopat. — Knihy chytré a brilantní versus knihy komunikativní.

„Vysoké“, „jedinečné“, „sakrační“ si našlo své médium v literatuře. „Nízké“, „banální“, „pozemské“ bylo dlouho předáváno jen

v rozhovorech — dokud moderní technověda nestvořila televizi.“ (Zdeněk Vašíček) Pokud i román považujeme za literaturu, pak tohle nesedí. Román je, zejména na svém počátku (v sedmáctém a osmáctém století), vyslancem „nízkého“ na území „vysokého“, tedy jakousi literární televizi. „Vysoké“ žije z dodržování závazného kánonu, román vzniká z toho, že tento kánon může porušovat. Nekrade bohům oheň, ale snaží se jim ho sfouknout, nebo ještě spíše se na něj zapitvořit. Není to tedy Prométheus, ale šašek, paňáca, škodolibý rarach, který se snaží Dia alespoň štípnout do zadnice. Jeho nejsilnějším a nejpůvodnějším genem je smích, což trefně formulovali — každý z jiné strany — Michail Bachtin a Milan Kundera. Zákonem nejsou románu stylová a žánrová pravidla (jak je tomu u hagiografie či legendy), ale touha čtenáře slyšet nikoli něco vznešeného, ale něco svého, tj. takovou řeč, kterou nemusí obdivovat, ale kterou dobře zná. Řečí nevznešenou se román dovolává čtenářova smíchu — toť stigma jeho vzniku.

Kdy se z tohoto podvratného smíška stává ctihodný měšťan? Až po rozpadu klasicistního kánonu (literatura jako zvládnutí závazného stylu), tedy po romantismu (literatura jako sebevýraz). Už není na co útočit a román je vytažen nahoru, kde mu jsou svěřeny vážnější úkoly: být svědkem či kronikářem toho, jak se etabluje měšťanstvo, jaká je společenská cena tohoto procesu a co si měšťanstvo při tom všem o sobě a o světě myslí. Třetí stav, poté co se zcela osamostatňuje, začíná mít svůj vlastní vkus, své vlastní potřeby, takové, které už nejsou nápodobou šlechty.

A výrazem této samostatnosti se má stát žánr, který předtím nesloužil vkusu jiného stavu. A v této chvíli už román nemůže jenom šaškovat a smát se těm „nahorč“, už proto ne, že hlavním favoritem cesty „nahoru“ se právě stalo měšťanstvo. Toto je model francouzský jakožto v té době nejvýraznější reprezentant *západního* vývoje. *Východní* cesta je odlišná. V Rusku za éry Turgeněvovy, Tolstého, Gončarovovy a Dostojevského je hranice mezi městem a venkovem, měšťanstvem (ostatně velmi slabým) a šlechtou (vesměs venkovskou) neostrá; stejně tak je stále neostrá hranice mezi přírodním a civilizačním, jakož i mezi náboženským a sekulárním. Ruský román těží právě z toho, jak různorodé věci se v něm mohou propojit, tedy ze své žánrové neortodoxnosti a nevyhraněnosti, z toho, že do něj lze dát všechno, Napoleona i Natašu Rostovovou, smích i žal, Raskolnikovovo bohomanství i Soniny kající slzy, a nadto jedno nemusí vylučovat druhé. — Francouzský model směřuje k sociologické studii, ruský nesměruje nikam, vše mu je dovoleno... a ono to vždycky nějak dopadne. Dopadne.

„Totálně medializovaná skutečnost činí vyprávění nadbytečným, neboť samotný mediální průmysl den co den a hodinu co hodinu nečiní nic jiného, než že vypráví svět.“ (Christian Schärf: *Der Roman im 20. Jahrhundert*, 2001) Taková je autorova diagnóza současného stavu. Co s tím? Co si počít s románem, když jsme přeplnění příběhy odjinud? Román tak podle autora jen zmnoužuje to, co už dělají jiní, a nadto to dělají i působivěji. Ch. Schärf však, zdá se, nevzal v úvahu, otázku po tom, zda příběh je či není univerzální strukturou, takovou, která prochází všemi médii, nebo která je vázána na svůj vlastní způsob zprostředkování. A ten přece jenom — minimálně historicky — patří jazyku. Vnucuje se zásadní otázka: Je způsobem existence (médiiem) příběhu pouze a jenom jazyk, nebo příběh může být nesen i jinými médii?

Úkol pro všechny románo- a literátofilky: Čím a jak dnes přesvědčit, že je pro ně dobré, výhodné a vzrušující číst romány? Zejména dnes, kdy je všude tolik *non-fiction* (pamětí, deníků, historické literatury...) a kdy už není čím šokovat.

Čtete dnes v románu jen *jinou* verzi toho, co se můžeme dozvědět odjinud (z psychologie, historické literatury, sociologie, masmédií...), nebo čtete něco zásadně svébytného, co je možné *jen tady*? A co je toto *co*?

Ke knize Malcolma Bradburyho *The Modern American Novel* (1992): autor má výborný smysl zejména pro celkové charakteristiky epoch a jednotlivých autorů; přitom nejde o žádné popisné šmrdolení — charakteristikám nechybí odvaha a nápad. Bradburyho pojetí románu je ústrojně zapojeno do kontextů doby, kulturních i společenských. Americký román se tak v Bradburyho pojetí stává jak reakcí na dějinné události (první světovou, druhou světovou válku, válku ve Vietnamu, hospodářskou krizi), tak i seismografem či zvětšovací sklem těchto událostí. Nadto si Bradbury zachovává čtenářsky rozjiřený smysl pro hodnoty toho, co je živé, co může stále zaujmout. Přesto se mi zdá, že jeho charakteristiky jsou občas příliš „rychlé“, tedy že celek krade místo časem. Často jako by autor jen rozvrhoval téma, přitom na další fázi už nedojde. *Stratég* přestává potřebovat *interpreta*.

Několik Bradburyho postřehů: první světová válka zrodila v americkém románu technický experiment, zatímco druhá světová válka vrátila román ke konvenčnímu realismu; Updike je typickým romanopiscem bílé střední třídy; Steinbeck je „epický transcendentalista“; Rothovy romány hledají důvěryhodnost mezi románem jako formou a románem jako zpovědí (výstižné!); dvacátá léta dvacátého století — „nový druh americkosti; Pynchon — romanopisec světa ztracených významů;

Dos Passos používá v trilogii *U. S. A.* modernistickou techniku jako formu „moderní historie“; třicátá léta přináší několik verzí realismu: proletářský, buržoazní, městský, rurální, WASPovský, bílý, černý, suchopárný; nejlepší romány

B. Malamuda jsou průsečíkem symbolického a komického realismu, přičemž za tím vším se, na první pohled neviditelné, nacházejí mytické siluety.

**r o m á n o v ý z á p i s n í k**

Jan F. Langhans: Růžena Svobodová, 20. 9. 1917; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**Martin Fibiger: *Aussiger***

*Novela *Aussiger* představuje dilem poetický, dilem napínavý příběh, z větší části se odehrávající ve fiktivním pohraničním městečku Čistá – Tschista, a to v dramatických historických kulisách 20. století. Vzpomínky v podání bratrů Waltera a Martina, z nichž první po válce emigroval, zatímco druhý zůstal, jsou řazeny do krátkých sevřených kapitol, stejně tak jsou koncipována i pásma, věnovaná postavě jejich protivníka Wehingera – Brusse.*

*Votobia 2004, 128 s.*

**r o z h o v o r**

**„dnes musíme zpytovat svědomí – jenom nevím, jestli nám bude stačit čas...“**

rozhovor s petrem posledním

**Petr Poslední (nar. 1945), literární historik a publicista, v letech 1973–1983 učil na Pedagogické fakultě v Hradci Králové, odkud byl nucen odejít; žil v Polsku (1989–1996 přednášel na Varšavské univerzitě); nyní vyučuje opět v Hradci Králové**

**a v Praze (na UK). Je autorem polské monografie o J. Škvoreckém, dále napsal *Hranice dialogu. Česká próza očima polské kritiky 1945–1995* (1998), *Měřítka souvislostí. Česká a polská literární kultura po roce 1945* (2000), *Paměť hor* (2001),**

***Polské literární symboly* (2003) a vzpomínkovou knihu na pobyt v Polsku *Krok ze stínu (setkání s polskou kulturou)* (2002).**

**Co by měl humanitně vzdělaný Čech znát z polské literatury?**

Představme si, že sestavujeme tři antologie, jednu pro devatenácté století, druhou pro dvacáté století, třetí pro starší období. Do jednotlivých svazků přitom zařazujeme natolik různé ukázky, aby odpovídaly odlišným úrovním četby a zcela rozdílným zájmům. Zvolené texty zároveň tvoří pomyslné „dvojice“, upozorňující na polaritu literární tvorby, případně na provázanost vývojových etap. Například polský romantismus by na jedné straně reprezentovala pasáž z Mickiewiczova dramatu *Dziady*

(III. část), na druhé pasáž z jeho veršovaného románu *Pan Tadeáš*. Vedle nich by se objevily ukázky ze Słowackého *Kordiana*, ale i z dobrodružnějšího *Beniowského*. Proti Fredrově veselohře *Panenské sliby* by stálo drama Krasínského *Ne-Božská komedie*. Kvintesenci polského romantismu bychom ovšem našli v pozdní tvorbě Norwidově, ve verších a esejizovaných dopisech. Z následujícího, tendenčně realistického směru by za pozornost stála třeba ukázka z Prusova románu *Loutka* a vedle ní kratší sondy do „mravů“ — Sienkiewiczův *Strážce majáku* spolu s pasáží z monumentálního *Ohněm a mečem* nebo Konopnické povídka *Mendel Gdaňský*. Z Mladého Polska na přelomu devatenáctého

a dvacátého století by „dvojici“ modernistické poezie představovaly Kasprovicovy *Hymny* a Micińského „satanské“ cykly, Żeromského historicko-symbolistický román *Věrná řeka* a Berentova dekadentní próza *Práchnivina* anebo Wyspiańského „antidivadelní“ *Veselka* a Zapolské satira *Morálka pani Dulské*.

Podobným způsobem bychom sestavovali „základní“ přehled polské literatury dvacátého století. Klíčové místo by v neoklasicistické lyrice zaujímal Staff, bez něhož by se sotva objevily později prvky „moderního tradicionalismu“ v poezii Miłoszově, Herbertově, Szymborské, Rymkiewiczově a nejnověji Zagajewského. V jistém smyslu opačnou linií by reprezentoval avantgardní model Przybošův, po roce 1945 negovaný nebo rozvíjený juným směrem v tvorbě Różewiczově, v tzv. lingvistické poezii Białoszewského anebo v „rafinovaně jednoduché“ poetice Nové vlny a v textech Wojaczkových, Stachurových anebo naposledy Świetlického. Dostalo by se i na rozdíly v próze, třeba mezi „proustovskými“ laděnými parabolami Iwaskiewiczovými, historickými „paralelami“ Andrzejewského a Herlinga-Grudzińského, a naopak „autotematickými“ experimenty Witkacyho, Gombrowiczovými nebo Schulzovými, zaznamenali bychom rozdíly v posunech „divadelnosti“ u Różewicze, Kantora i Grotowského.

Taková odpověď jistě nikoho neuspokojí. Ale tak je tomu vždycky, když vstupujeme z dnešního hlediska do vzdálených časoprostorů, aktualizujeme je jako místa a zážitky pro nás, uvědomujeme si průchozí hranici reality a fikce, „našeho“ a „cizího“, „známého“ a „jiného“. Koneckonců literární fikce není nepromokavým pláštěm, který si bereme do deště...

### **Co se z polské literatury vzpírá našemu „českému“ pochopení? Na co takřikajíc nejsme vybaveni patřičným kulturním kódem?**

Z dnešního hlediska je vidět, že jsme po celá desetiletí vnímali polskou literaturu jednostranně a v konečném důsledku i zkresleně. Vyhýbali jsme se — pokud máme na mysli třeba jen moderní prózu dvacátého století — takovým dílům, která představovala zvláštní symbiózu „kulturní paměti“ a rozkladu epických struktur. Byl by to dlouhý seznam a začínal by ve dvacátých letech Witkacyho expresionistickým románem *Rozloučení s podzimem*, pokračoval by — namátkou — ve třicátých letech Buczkowského venkovskou prózou *Cesta necesta* (knižně 1947) anebo od padesátých let Parnického historickými „alternativami“ *Konec jednoty národů* a *Slovo a tělo*. Seznam by mohl prozatím končit Wojciechowského „vyprávěním o vyprávění“ *Lebka v lebce*. Pak nás ovšem nemůže udivit, že nám chybějí výrazové prostředky potřebné k odpovídajícím překladům Gombrowiczových děl a polské „experimentální“ prózy vůbec.

Naše jednostranné a zkreslené vnímání sousední literatury souviselo s tradičním pohledem českých polonistů, kteří prosazovali mimetické pojetí literatury, volili díla podle „empiricky“ rozpoznatelné fikce, zdůrazňovali „odrazově-výrazové“ chápání textu jako důkazu o tom, že spisovatel se vydal na „cestu k životu“. Připomínalo mně to nejednou situaci, kdy chceme dohonit letecký spoj, ale cestujeme osobním vlakem z Bydžova do Semil...

### **Po nuceném odchodu z Pedagogické fakulty v Hradci Králové v roce 1983 jste pobýval až do roku 1996 v Polsku. Poznal jste tedy důvěrně i to, jak Poláci vnímají naši kulturu. Co se naopak jim vzpírá z literatury české?**

Sousední literární kritika, nakladatelé a čtenáři mají už celá léta potíže s pochopením té naší tvorby, která se vztahuje k „obyčejnému životu“, „malému člověku“, „průměrnému občanovi“, „pohledům zdola“. Většina Poláků takové entity, vyvstávající jak v tematické rovině, tak v jazyce a stylu, převádí na jednoho společného jmenovatele — české „plebejství“ — a přitom neustále zjišťuje, že se podobné vnímání příliš uplatnit nedá, že se „nevšední všednost“ recepčnímu schématu pořád vymyká. Ale právě tato obtížná uchopitelnost cizího fenoménu je fascinuje. Jinou věcí jsou problémy s interpretací. Jako výmluvný příklad by mohla posloužit hned v prvních poválečných letech četba několika děl Karla Čapka. Poláci na jedné straně oceňovali, že světově proslulý spisovatel třeba v *Továrně na Absolutno* obnažuje klíčové konflikty moderní civilizace, ale na druhé straně jim nebylo jasné, proč vnáší do vyprávění „fejtonistické“ prvky, hraje si s ideologickými „výklady“ a nakonec harmonizuje celkové vyznění románu pomocí „selského rozumu“, jakéhosi stanoviska „prostého“ člověka.

Stejně tak by se dalo dlouze vyprávět o tom, jak naši sousedé vnímají bohatou tradici české melické poezie. Jednou si mně zkušený překladatel Józef Waczków stěžoval, co mu dá práce, než najde — pokud vůbec — polský ekvivalent Seifertovy melodičnosti, lehkého rytmu a pevných strof. Naopak s překvapením zjišťoval, že v naší tradici meličnost může mít velice různé polohy — od hymnů přes litanie až po bluesovou osnovu, anebo že eufonie nemusí — jak se často domníval — ochuzovat významovou stránku básně.

Nejsem zastáncem kauzality, nerad hledám „podmíněnost“, která by měla všechno vysvětlit. Podstatné rozdíly během srovnávání dvou literatur spíše ukazují na jen pozvolna se měnící typy obraznosti, navíc typy provázané s komunikačními okruhy a ochotou k „otevřenosti“. Krásně to vyjádřil ve třicátých letech Gabriel Marcel, když uvažoval o tom, co znamená fenomén přijímání — „poskytnout pohostinnost znamená vpravdě sdělovat druhému něco ze sebe sama“.

### **Ale přece: i Poláci mají v literatuře své plebejské „chlopství“...**

To je sice pravda, ovšem pouze poloviční. Zmíněné plebejské „chlopství“ se v polské kultuře prosazuje poměrně pozdě, teprve ve třicátých letech dvacátého století, a navíc jako cosi zvláštního, do té doby neznámého, ne jako projev „všednosti“ nebo života „malého člověka“. Nemůžeme zapomenout na to, že „selství“ je provázáno se širším fenoménem „venkovanství“, a to bylo od klasicismu až po modernistické Mladé Polsko vždycky vnímáno konceptuálně, v závislosti na spisovatelově umělecké vizi. Až ve třicátých letech se díky úsilí sociologa Józefa Chałasińskiego začaly vydávat knižní soubory selských pamětí, přinášející skutečné pohledy „zdola“. Jenže tato životopisná svědectví nebyla od samého počátku chápána jako součást náročné „vysoké“ literatury, ale jako stále živý folklór, spojený se zvláštním pojetím času a prostoru, přírody a „archaické“ obraznosti. Selské paměti — a v tom byl i zárodek jejich velkého čtenářského úspěchu — zejména pak obsahovaly neznámé reálie poukazující na sociální problémy venkova — zaostalost, ngramotnost, bídu a nemoci. Ukazovalo se, že opravdový venkov vlastně do té doby polská literatura fakticky neznala.

Z českého hlediska někdy nechceme pochopit, že konceptuální pojetí literatury, prosazující spisovatelovu vizi světa a vzdalující se „jednoduché mimesi“, je dědictvím „šlechtictví“. Ovšem nikoli — jak si to vykládali marxističtí sociologové — šlechtického původu, třídního pohledu, omezenosti jedné společenské vrstvy. „Šlechtictví“ je kromě klasického vzdělání, cest po světě nebo různých styků vnímáno v Polsku jako úkol — úsilí o nezávislé myšlení, různé interpretační verze, svobodné experimentování.



Důkazy nemusíme hledat daleko. Stačí se zamyslet nad tím, co pro sousední kulturu znamenali a stále znamenají Giedroyc, Czapski, Jeleński, Gombrowicz, Miłosz.

**Ve své knížce *Krok ze stínu* píšete na konto situace devadesátých let: „Polovina inteligence přestává číst a honí se za výdělky.“ Jak se polská kultura vypořádala se změnami z přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století (postmoderní „anything goes“, chaos, liberalismus, pluralita, masmédiá válčující kulturu...)?**

V té době nastupuje mladá generace soustředěná kolem kdysi samizdatového časopisu *bruLion* — generace zásadně odmítající politicky angažovanou literaturu, zpochybňující „vysoké“ mravní ideály a dokonce zesměšňující kulturní paměť, jak ji sondoval v předchozím období kultovní básník Zbigniew Herbert. Mladí autoři přicházejí s jinou poetikou, prosazují „estetiku provokace“, vyjadřují bezprostřední a často chaotické prožívání „přítomné chvíle“. Nic jim není svaté. Cítí prázdnotu velkých gest, chtějí být „autentičtí“. Ale nejen to. Ačkoliv odmítají širší společenský dosah literatury, zároveň — na první pohled paradoxně — usilují o popularitu, pronikají do masových médií, spojují texty s rockovou hudbou nebo vystupují před masovým publikem v rámci happeningů, „festivalů“, přehlídek, zakládají stovky nových časopisů, podněcují nakladatelský boom.

Zpočátku se zdá, že nástup mladé generace souzní s decentralizací kultury, že odpovídá „menšinovým“ a regionálním snahám. „Uměleckost“ se přitom mísí s masovými stereotypy, „tvar“ výpovědi srůstá s komercializací celé společnosti. Texty se díky médiím stávají dobře prodávaným „zbožím“. Proto hned na začátku devadesátých let Janusz Sławiński varuje, že spolu s rozpadem orientačního „centra“ dochází ke snižování hodnotících nároků. Anebo Maria Janionová se už v názvu jedné ze svých knih ptá — *Budeš vědět, co jsi prožil?* — a v návaznosti na Kunderovu *Nesnesitelnou lehkost bytí* lituje, že slábne étos umělecké tvorby. Teprve po čase — až během devadesátých let — se ukazuje, že přece jenom jde o jisté hodnoty, o jinou citlivost a sdělnost. Vedle „barbarů“, reprezentovaných zejména texty Martina Świetlického a Jacka Podsiadły, se o slovo hlásí „klasikové“ — básníci typu Krzysztofa Koehlera, vyjadřující „náboženské“ citění a rozvíjející v neoklasicistickém duchu miłoszowskou reflexivitu. A podobně v próze se objevují díla naznačující „osobní mýty“ — třeba texty Olgy Tokarczukové nebo Karola Maliszewského.

Nicméně nepodařilo se zorganizovat jakousi „střední“ vrstvu čtenářské veřejnosti. Faktem zůstává, že v celém Polsku podle nejnovějších statistických dat z pětadvacetimilionové čtenářské obce lidí starších čtrnácti let soustavně sledují třeba kulturně společenské časopisy pouhá dvě procenta populace. Čtenářské zázemí je tedy hodně úzké a stále odpovídá tradičnímu dělení společnosti na elitu a masy...

**V článku pro časopis *Češtinař* (č. 2/2003–2004) jste se nedávno rozepsal o dnešních studentech bohemistiky. Tvrdíte, že jim „na rozdíl od bohemistů před třiceti nebo čtyřiceti lety chybí příslovečný ‚hlad po četbě‘“. Čím to je?**

Myslím, že je to tím, jak literaturu učíme na vysoké škole. Nejčastěji se snažíme, aby se z posluchačů co nejrychleji stali odborníci, zatímco podceňujeme fakt, že by si měli uchovat i cosi z postoje „běžného“ čtenáře. Přiznejme si — kdy a do jaké míry si všímáme, zda si budoucí bohemisté dělají „poznámky z četby“ a co si v nich píší opravdu „pro sebe“? Kdy na studentech požadujeme, aby kromě zachycení „celkového dojmu“ z přečtené knihy občas zkusili formulovat myšlenky, představy a pocity „během četby“, ve vztahu ke kapitolám, zápletkám, postavám, vypravěčskému hledisku, k řeči lyrického subjektu? Stejně tak málo času věnujeme — místo „mluvení o literatuře“ — přímému „tvoření literatury“, třeba v rámci načrtávání možného obsahu knižní záločky, koncipování „miniantologie“, dramatizace části textu „pro rozhlas“ atd. A přitom cesta objevů začíná u „běžného“ čtenářského srovnávání s tím „druhým“, když vstupujeme do různých rolí a uvědomujeme si, že naše „já“ je několikeré, podobně jako několikerá může být lidská subjektivita. Tak třeba studenti bývají překvapeni, že v šedesátých letech Václav Voska na jedné desce zpíval zhudebněné verše ze sbírky *Modrý a rudý* a že „hudebnost“ textu vůbec nemusí být v rozporu s anarchistickým gestem, se „vzpurností“ i „furiantstvím“...

**...a jaké má „poznámky z četby“ z poslední doby čtenář Petr Poslední?**

Stále častěji se přistihuji, že se rád vracím ke starým láskám — k Josefu Škvoreckému a Milanu Kunderovi — a že vyhledávám okamžiky, kdy už poněkoličkáte mohu číst sugestivní prózy, jakými jsou *Konec nylonového věku* nebo *Nesnesitelná lehkost bytí*, mohu objevovat jakousi novou souvislost nebo jakýsi jiný odstín, co mi kdysi unikly v *Mirácklu* nebo v *Knize smíchu a zapomnění*. Během listování „známými“ stránkami si opakují v duchu otázku, proč mou generaci oslovovaly takové prózy i za normalizace a proč mezi námi rezonují i nyní, kdy se přece doba tolik změnila. Váhám s odpovědí. Snad nejen proto, že nám jejich knihy připomínají mnohé reálie z padesátých let, kdy jsme museli nosit na základní škole pionýrské šátky a kdy zapálení představitelé „Gotwaldovy mládeže“ — později „soudruzi s lidskou tváří“ — nás každou chvíli přicházeli přesvědčovat, že kolem už existuje opravdový „ráj na zemi“. A jistě nečteme takové knihy ani proto, že korespondují — až překvapivě — s našimi zážitky opakovaného „odsouvání skutečnosti“, zpochybňují falešná gesta nebo prázdné fráze a dělají to ze zorného úhlu sympaticky antihrdinského, dokonce z hlediska outsiderů, k nimž jsme patřili vlastně donedávna... Nacházeli jsme v jejich textech cosi víc — zvláštní rozcestí, chvíle, kdy něco končí, ale ještě nevíme, co začíná, schopnost sebeironie a vyjadřování lidských slabostí, pohled za horizont české přizemnosti.

Vždycky mně na Škvoreckém a Kunderovi imponovalo, jak se netají tím, že píší literaturu — tvoří postavy, rozvíjejí zápletku, odstiňují „problém“, precizují stylistickou tóninu. Za zdáním „lehkosti“ se ale skrývá „tíha“, za ironickou hrou s kýčem

a stereotypy vyvstává drama hledání, pod svrchní vrstvou „literárnosti“ prosvítají hlubší pravdy o otřesené identitě. Dnes něco podobného vidím jen vzácně, třeba u Miloše Urbana. Na rozdíl od leckterých kritiků, spěchajících s novinovou recenzí, si nemyslím, že Urban podléhá „ornamentálnosti“ anebo vyprazdňuje vyprávění. Spíše vystihuje dnešní senzitivitu — rozostřenost vnímání, která je s to zahlušit ryzí tóny. Aby se těmito nánosy „příběhu“ a nováckých blábolů mladý prozaik prodral, přeladuje rejstříky, napodobuje a paroduje formy, pokouší se o variace. A pak — na nejlepších místech *Hastrmana* nebo *Stínu katedrály* — na jednu dospívá k vyprávění, které dokáže unést „velkou“ pravdu o naší lidské nedokonalosti...

### **Je pro vás však i něco pozitivně překvapujícího ve vztahu současných studentů k četbě?**

Mnozí studenti dnes vůbec neskrývají, že se ve srovnání s námi, šedesátníky, ve své volbě titulů a ve svých hodnotících měřítcích nedají jen tak snadno „řídít shora“, nemíní souhlasit s názory „autorit“, nechtějí držet linii jakési „školy“.

Nemohu ovšem zapomenout na ještě jeden příznačný jev — na měnící se vnímavost. Během seminárních cvičení nejednou s překvapením zjistí, jak studenti potlačují „linearitu“ vyprávění nebo nedovedou vystihnout myšlenkové směřování „odněkud někam“, ale místo toho snadno překlenují rozdíly a vzdálenosti, bez potíží zachycují kontrasty nebo disparátní obsahy, vnímají nespojitě fragmenty nebo síť chaotických vztahů. Potvrzuje se tím — jak se zdá — myšlenka Maryly Hopfingerové, že oslabování „linearity“ naznačuje jiné chápání „prostoru“ jako kulturní kategorie, že síťová komunikace mění celou sémantiku „veřejných vztahů“. Spolu s tím, jak se stávají technicky možnými individuální „záznamy“ zážitků na videu a dalších nosičích, prosazují se i nové souřadnice „prostoru“; jinak chápeme, co znamená „střed“ a „okraj“, „nahore“ a „dole“, „blízko“ a „daleko“. Novému vnímání se musíme učit i my vyučující...

### **Co považujete za největší plus a minus své generace?**

Vstupovali jsme do literárního života v šedesátých letech a na začátku další dekády. I když jsme se na ničem předem nedomlouvali, spojovala nás „programová bezprogramovost“, každý chtěl mluvit sám za sebe a tvořit jedinečnou „alternativní skutečnost“, mnozí si byli vědomi toho, že budou mít tolik svobody, kolik si jí stačí vlastním přičiněním ve svých textech prosadit. Básníci typu Kabeše a Wernische se pohybovali v hravých „krajínách“ nebo na hraně „vážných“ průzkumů řeči, prozaici typu Sidona a Prouzy spojovali dobové a soukromé do imaginativních a zároveň kriticky reflektovaných „mýtů“. Hledání různých možností, bezprostředně nesouvisejících se společenským vývojem, natožpak nějakou „objednávkou“, promítalo se i do literárněvědné oblasti. Někteří jsme debutovali třeba v *Orientaci*, ale na rozdíl od bývalých květnáků nás lákalo dostat se kamsi „za“ strukturalistické myšlení, propracovat se k jinému hledisku. Tak třeba Hodrová se zaměřovala na tvořenost textu, Peterka na básnická syntagmata, mne přitahovala fenomenologie času. Vlastně jsme se osvobozovali od celého dosavadního uvažování o literatuře a o světě...

Jenže netušili jsme, co nás potká a že přijde normalizace. Málokdo měl odvahu emigrovat, většinou jsme zůstali doma a hledali jsme „náhradní témata“, někteří si zvolili nepříliš šťastné řešení — jiné povolání. Mnozí se stali dokonce obratnými lavíranty, pohybuje se v „sedé zóně“, lidmi občas přitakávajícími staronovému režimu, občas vystrkujícími růžky. Dnes musíme zpytovat svědomí. Jenom nevím, jestli nám bude stačit čas...

Kdybych naše zkušenosti z odstupu let shrnul, dalo by se říci, že jsme byli — ve srovnání s květnáky — většími individualisty, ale chyběla nám jejich odvaha, nesli jsme si s sebou trauma „šťastného věku“, projevující se ve schizofrenní optice...

**Ptal se Jiří Trávníček**

## **r o z h o v o r**

Jan F. Langhans: Eliška Krásnohorská, 7. 8. 1912; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## **r o z h o v o r**

Jan F. Langhans: Antonín Sova, 1908; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## **r o z h o v o r**

### **b e z z á r u k y**

# malé anekdotarium

aneb bez záruky podeváté

## I rudolf matys

Už si to málem ani nevěřím, ale jednou jsem Vítězslava Nezvala skutečně viděl a mluvil s ním. Bylo mi málo přes devatenáct a Nezvalovi zbývalo jen několik málo měsíců života. Bylo to takhle: Zkoušel jsem se tenkrát nějak uplatnit, trochu si přivydělat k hubenému stipendiu, a určitě se taky nějak předvést a zvýznamnit před jednou ještě nade mnou váhající dívkou — a tak jsem se s naivní drzostí, která mě dodnes uvádí do rozpaků, chodil ptát po redakcích, jestli by někde pro mne náhodou něco neměli. Dlouho bez úspěchu, až jeden pan redaktor, bylo to v deníku Svobodné slovo, mě rovnou nevyhodil, na chvíli se zamyslel a pak mě šokoval neuvěřitelnou nabídkou.

„Dobře, mladíku. Když máte takovou kuráž, tak pro nás zkuste udělat rozhovor s Vítězslavem Nezvalem! Máme ho v plánu. Nijak se toho nebojte, on je na rozhovory zvyklý. Nebudete s tím mít moc práce, jen mu musíte ve všem vyjít vstříc. Chcete to zkusit? Vyjednáme vám to.“

Pan redaktor si možná myslel, že se takové nabídky přece jen zaleknu a couvnu a on bude mít od jednoho vetřelce pokoj. Ale kde-pak já! Dodnes si ovšem nedokážu vysvětlit, proč si něco takového nezajistili z vlastních sil a riskovali spolupráci s holobrádkem, o němž nic nevěděli a kterého viděli vůbec poprvé!

Že by zrovna mně, klukovi z dost nekomunistické rodiny, který se spíš rozhlížel, jak se dostat k ideově pochybným weinerovským nebo klímovským prohibitům, nějak imponovaly Nezvalovy veršiky z padesátých let, to ani trochu. Ale byl to přece i autor *Básní noci a Prahy s prsty deště*, a tyhle sbírky jsem ovšem velice obdivoval, i když jsem se už vezl na jiné, halasovské a holanovské vlně. Když jsem se tedy po několika týdnech blížil k vinohradské Baranově ulici, v níž Nezval žil, byl jsem patřičně rozklepán.

Básník mě ale už u dveří zbavil rozpaků. Strefil jsem se mu nejspíš do dobré nálady, usmíval se a hlaholil:

„Tak rozhovor... Ale doufám, že nechcete, abych zase povídal něco o průmyslu nebo o zemědělství. Nebo o mezinárodní politice. Tohle všeho já už mám dost. Já bych chtěl, abychom si nepovídali o ničem politickém! Vůbec o ničem takovém. Jenom o poezii. O básnicích a jejich omylech, taky o těch mých.

A o ženách. O lásce. Toho je nejvíc zapotřebí!“

To všechno mě příjemně překvapilo, a dost se mi taky ulevilo. Rozhovor (či spíše Nezvalův monolog) pak ale dlouho těkal z tématu na téma, a já se neodvažoval široce rozběhlý tok Nezvalových úvah na zvolená témata usměrňovat aspoň do jakžtakž regulovaného řečiště. Občas jsem si sice něco poznamenal, ale k žádnému definitivnějšímu výsledku jsme ani po dvou hodinách nedospěli. Zřetelně už unavený básník mě tedy nakonec požádal, abych se pokusil to, co jsme si zatím řekli, nějak předběžně nastylizovat a přišel ještě jednou, pak že rozhovor dokončíme. Byl ke mně tedy nadobyčej shovívavý (ale chápu taky, že velice trval na autorizaci).

Když jsem v redakci ukázal stráněčku se skicou budoucího interviewu, narazil jsem na zřejmé rozpaky. Představovali si to určitě jinak, počítali, že to bude pro ně hlavně, jak se říkávalo, politicky „za čárku“. Snad mi ani nevěřili, že si to právě takhle básník skutečně přeje.

Že Nezvala trápí, jak zřejmě ublížil Halasovi, a že se k tomu problému musí ještě zevrubněji vrátit? Že se často příliš křivdí Jakubu Demlovi, jednomu z největších českých básníků, a že by měl začít znovu vycházet? Že žádné ideové školení neudělá z nikoho básníka? Že poezie nemůže vycházet jenom z nenávisti, i včetně té třídní? A byly tu i jiné, pro tu chvíli dost odvázané věci.

„Ale tohle my nemůžeme tisknout, my přece nejsme žádný literární časopis, a ještě jedno vám řeknu upřímně: my si to prostě nemůžeme dovolit. Je to na nás trochu silný kafe. To snad jedině Rudé právo...“

Jenomže zároveň si v té redakci ani netroufali Nezvala —

takovou autoritu! — vyloženě odmítnout. (A co když se taky nějak začala měnit linie a oni o tom ještě nevěděli?)

„Víte co, jděte a zkuste ho ještě přesvědčit.“

Proboha, já, takový klouček, takový nýmand, nemůžu přece o čemkoli přesvědčovat Nezvala! Nejoфициálnějšího básníka! A ani jsem něco takového učinit nechtěl. Ostatně vyšel jsem mu přece podle návodu redakce „vstříc“!

Zavolal jsem tedy Nezvalovi a řekl mu, že to prý v této podobě nebude možné tisknout a že by podle mínění redakce mělo být v rozhovoru víc té aktuální společenské problematiky.

Nezval se pochopitelně naštvál a zuřil. Až jsem se o to Svobodné slovo bál.

„Co že není možné?! Mně nikdo nebude předepisovat, o čem mám mluvit, a jak! Jak se vůbec jmenuje ten redaktůrek?! A co

vy osobně, souhlasíte s nimi, chtěl byste to mít podle jejich gusta?“

„No já ne, to je samozřejmě jenom na vás,“ blekotal jsem. „Mně by se to právě tak, jak to chcete mít vy, líbilo moc!“  
Nezval rezignovaně mávl hlasem:

„Tak dobře, tak radši nic. Necháme to být. Končíme. Zapomeneme na to. Já o žádný rozhovor teď ani moc nestojím. A kdybyste z toho měl mít vy nějaké problémy, pošlete je rovnou na mne. Já už jim to vysvětlím, to budou vidět! Mějte se dobře, pane!“ (Opravdu neřekl: soudruhu!)

A tím celá historka skončila. Ušnula. Redakci jsem zklamal, rozhovor ani neurogovala, a o další spolupráci se mnou pochopitelně už neměla zájem. Žádná škoda, jenom jsem asi i u té zmíněné kamarádky přišel o slibné erotické body...

Ale mnohokrát později jsem se k té epizodce vracel. Byla ta Nezvalova tehdejší zjevná nechuť hovořit na jakékoli politické téma jenom produktem momentální básnickovy nálady? Nebo ta distance napovídala i o něčem dalším? Lámalo se snad něco uvnitř toho snad nejposvátnějšího sloupu na oltáři socialistické poezie? Začínaly hledat pochybnosti? Nebo to byl spíš projev podobného vysílení, jaké jsem o dva roky později poznal u E. F. Buriana? A jak by to s ním vypadalo po roce, po dvou, po pěti? Co by bylo v roce 1968? Byla by nějaká radikálnější proměna v této jeho životní fázi ještě vůbec možná? Netroufnu si o tom vůbec nic říct, snad jen to, že spekulativní historický kondicionál neplatí ani v tomto případě, a nikdy se o tom nic už nedovíme; po několika měsících odjel básník na svou poslední cestu do Itálie, a pak už jen František Branislav před budovou Mánesa a Nezvalovou rakví pateticky zakláníl hlavu a recitoval: „Tebe, Praho, je tak těžké opouštět...“

Ale ještě bych se rád vrátil k oné návštěvě. Nezval mi tenkrát nechal přinést i večeři. Nebyl to talíř, ale rovnou mísa jakéhosi vlašského salátu, a na ní ležel obrovitý, snad půlkilový řízek.

„Jezte. Jste, jak koukám, nějak moc hubenej. Píšete taky verše?“

„No, trošku to zkouším.“

„Tak musíte jíst, studente. Víte, to je důležité. Hubenost vede k neurastenii, k přílišné subjektivnosti, a tím taky k psychické labilitě. Je tu pak náchylnost k jakési dekadenci. A poezie by měla být i objektivní, zdravá, životně pozitivní. Musí se tedy mít o co opřít. Dobře obalené nervy, to poezii prospívá!“

(Málem tedy ta apologie obžernosti směřovala k poučení „dobrý básník-tlustý básník“, k poučení, jemuž jsem ovšem já nedostál ani tehdy — ten megařízek jsem skutečně nebyl s to dojíst —, ale ani později...)

Tohle je myslím i docela dobré předznamenání k historce, kterou jsem po mnoha letech vyslechl od jednoho svého přítele-režiséra a v níž podstatnou roli měly hrát právě Nezvalovy nadstandardní tělesné proporce.

Roku 1953 připravovalo Hudební divadlo v Karlíně premiéru nové verze Nezvalovy veršované scénické adaptace *Tři mušketýrů* (básník do ní napsal i nové písničky).

Role d'Artagnana byla svěřena významnému členu souboru a po nedávném úspěchu filmové *Pyšné princezny* snad vůbec nejpopulárnějšímu mladému českému herci té doby, Vladimíru Rážovi. Takové obsazení Nezvala ovšem velice těšilo, a dával taky herci okázale najevo svou přízeň. Ten se prý snažil využít této šťastné konstelace a požádal Nezvala o přímluvu: toužil totiž stát se členem činohry Národního divadla. Básník tu intervenci Rážovi slíbil, ale časem jaksi na svůj slib pozapomněl...

A to neměl.

Pak nastal den slavnostní premiéry. Všichni účinkující už byli dávno připraveni „na place“, ale Vladimír Ráž pořád nikde! Ani doma telefon nebral. Až necelou hodinu před začátkem představení přišla ta Jobova zvěst: Rážovi je zle, na umření zle, a je prý naprosto vyloučeno, aby ten večer d'Artagnana hrál! V zákulisí všichni propadli zděšení, Nezval pochopitelně nejvíc. Na premiéře se očekávala celá oficiální Praha, snad půlka

vlády... A co teď?! Odložit premiéru? Absolutně vyloučeno.

Zbývala tedy poslední, naprosto zoufalá možnost: jediný, kdo uměl tu roli, byl sám autor! Ale opulentní padesátník Nezval — a brilantní šermíř a neodolatelný mladý milovník z Gaskoňska!?

Garderobiérky ale přece jen něco zkusily: přinesly d'Artagnanův kostým, šitý ovšem na Rážovy tělesné parametry. Do objemného korpusu Nezvalova hrudníku by se vešli takové Rážové čtyři. A tak se divadelní kostymérky ze všech sil pokoušely mušketýrskou uniformu aspoň všelijak nastavovat a spíchnout ji přímo na básnickově mohutném těle. Marně: Nezvala kostým stále strašně škrtil, nemohl v něm dýchat, dusil se a vykřikoval bolestí pod nešetnými vpichy krejčovských špendlíků, ale šat se pořád nedal dopnout. Zkrátka zoufalá beznaděj pokračovala.

A chvíle, v níž měla jet opona vzhůru, se už povážlivě blížila.

A přesně v tom nejkritičtějších okamžiku se rozletely dveře a v nich stanula záchrana: zázračně vzkříšený Vladimír Ráž.

Nezval vybuchl nadšenou úlevou. Herec si básníka, vězícího stále v té nedokončené kostýmní kreaci, ještě chvíli vychutnával, a pak s heroicky bolestným výrazem v tváři spustil:

„Mistře, ano, vidíte, já jsem překonal kvůli vám všechny bolesti a přišel jsem hrát. Jenom kvůli vám. Ale vy jste na mne úplně zapomněl, že?“

Nezval okamžitě pochopil:

„Ale ne, samozřejmě, já se vám velice omlouvám. A moc děkuji. Členem Národního divadla budete, zaručuji se vám.“

Pro tak vlivného muže, jakým Nezval nepochybně byl, taková intervence znamenala určitě pouhou maličkost. A tak, prý právě díky tomuhle šibalsky zinscenovanému nerváku, se skutečně stal Vladimír Ráž, a to už od další sezóny, členem činohry Zlaté kapličky.

(Ta přímluva, pokud se opravdu uskutečnila, byla ovšem „spravedlivá“, Ráž na „první scéně“ patřil právem, byl to i bez protekce výborný herec, což taky dostatečně prokázal v bezpočtu skvělých výkonů.)

■

Jestliže Nezvalovi byla blízká až gargantuovská obžernost, Jaroslav Seifert byl (v kulinaritě, ale vlastně i v poetice!) spíše na lahůdky. Připomínaly mu vždycky dětství. (Lahůdky, a rovněž dobré červené, byly také asi jedinými „komoditami“, které v hierarchii básnickových hodnot konkurovaly adorační lásce k ženám, jež byla ovšem všudypřítomná: podíval se třeba z okna do naplno rozkvetlé zahrady a okamžitě mu naskočila asociace: „Vidíte ty jabloňové květy? Nepřipadá vám taky, že to jsou vlastně krásné *minisukně*, se vším všudy?“)

Ale k těm lahůdkám:

Jednou jsem u něj byl, krátce před jeho osmdesátinami, v čase, kdy dopisoval své vzpomínkové *Všecky krásy světa*, a zabrousil jsem tenkrát i na žižkovská témata. Když jsem mu pověděl, kde bydlím, málem nadšeně vykřikl: „Tak to se asi koukáte rovnou do oken, kam jsem chodil do první třídy! Ale poslyšte... někde naproti té škole měl taky krámeček jeden cukrář, a to je velká škoda, že si už nepamatuju, jak se jmenoval, já k němu chodil na pamlsky, nejradši jsem míval indiánky! Nevíte náhodou něco o tom krámu?“ (Pečlivější čtenáři Seifertových vzpomínek o téhle básnickové „indiánské“ lahůdce ovšem dobře vědí...)

„Kdepak, pane Seiferte, bohužel, já jsem skoro o čtyřicet let mladší, tohle já pamatovat už nemůžu...“

Ale stalo se: tři týdny po téhle návštěvě v Seifertově břevnovské vilce vyměňovali na nedalekém žižkovském obchodě vývěsní štít. Pod plastovou cedulí se na oprýskané zdi objevilo málem nezřetelné secesní písmo: Josef Volhejn, cukrář. Okamžitě jsem to zavolal Seifertovi.

„Ach ano, samozřejmě, Volhejn, tak se skutečně jmenoval! Děkuji vám, udělal jste mi velikou radost. Víte, to je, jako bych se znovu dověděl zapomenuté jméno své dávné lásky! To je skvělý nález. To já ještě přidám pana Volhejna do té knížky. Ten si to přece zaslouží!“

No nakonec sice nepřidal, ale snad tím spíš tahle drobná seifertovská „krása světa“ stojí aspoň za dodatečné zaznamenání...

■

*(Zapřísáhl jsem se, že nebudu v tomto cyklu, a to ani „bez záruky“, hovořit o příbězích, které se odehrály v posledních třech desetiletích, a taky, že nikdy nebudu porušovat lékařská tajemství, pokud se, už v odpečetěném stavu, ke mně náhodou dostala. Přesto mi to nedá, abych tyhle dvě hranice nepřekročil o jeden nepatrný krůček v jednom, právě Seifertově případě. Je to krůček myslím docela půvabný...)*

Někdy v osmdesátých letech ležel Jaroslav Seifert na interní klinice jedné pražské fakultní nemocnice. A bylo tehdy třeba, vzhledem ke chronickým pohybovým potížím (již mnoho let chodil o dvou francouzských holích), vyšetřit jeho aktuální stav i z hlediska neurologického.

Konciliárkou se stala mladá, sličná asistentka neurologické kliniky. Ta tedy jednoho pozdního večera, po všech celodenních procedurách, které jistě básníkovi na svěžesti nepřidaly, dorazila za Seifertem na internistický pavilon.

Paní doktorka proslulého pacienta pečlivě vyšetřila, ráda konstatovala, že z hlediska jejího oboru nedošlo, snad až na atrofii svalstva, k žádnému nepříznivému vývoji, a tak si na básníkovo přání svou konciliární návštěvu prodloužila o celou hodinu, až do okamžiku, kdy už sestry ultimativně vyhlásily patientskou večerku.

Ale Seifert, pojednou nápadně osvěžený usměvavou přítomností mladé paní asistentky, se s ní ještě nemínil rozloučit. Rozhodl se, že ji aspoň doprovodí, a nenechal si to rozmluvit ani jejím varovným odkazem na mrazivou metelici, která zrovna venku řádila. I sešel s podporou francouzských holí z druhého patra, kde ležel, až do přízemí, ke vchodu do kliniky. Tam se na ni usmál a povídá:

„Paní doktorko, každý advokát má právo na své palmáře. Může o něco požádat i pacient?“

„A co byste si přál, pane Seiferte?“

„Jen jednu hubičku, nic jiného.“

Paní doktorka rutinně provedla cudné gesto, jemuž se v růžové literatuře říká *nabídnout rty*. Ale radikální intenzita polibku, k němuž se vzápětí odhodlal básník lásky, ji zastihla dokonale nepřipravenou.

Hned po tomhle zaskočení se Seifert melancholicky, ale málem i uličnický usmál, galantně se uklonil, otočil se a začal bez jakékoli opory jako nic stoupat po schodech, aniž se dokonce musel přichycovat zábradlí! Berle zůstaly opřeny o zeď. Paní asistentka nad tímhle očividným *zázrakem*, který jako by jediným radostným trhnutím zlikvidoval všechny pochmurné jistoty a prognózy

neurologické vědy, ztuhla překvapením:

„Pane Seiferte!? A co berle!“

Básník si snad vůbec neuvědomil, že jde „jen tak“, a až teď, dodatečně, se svého výkonu málem ulekl, konečně se opřel o zábradlí — v té chvíli byl už o celé jedno patro, tedy z hlediska svého postižení o celý Himálaj, výše! — a trochu rozpačitě zvolal:

„Na křídlech lásky! Nojo, to se to mašíruje, paní doktorko! Je to krásá! Pamatujte si, tohle je lepší než celé Lourdy!“

„Celý Seifert v jedné kostce maggi,“ tak komentoval tuhle historku jeden z mých známých...

**b e z z á r u k y**

Jan F. Langhans: Antal Stašek, 4. 2. 1920; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**b e z z á r u k y**

Jan F. Langhans: Jaroslav Vrchlický, 1911; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**b e z z á r u k y**

## CO SI MYSLÍ ANDĚLÍČEK

*Dítě v české poezii*

Nakladatelství Větrné mlýny  
ve spolupráci s Letní filmovou školou  
v Uherském Hradišti  
vydává obsáhlou antologii

**Zastoupení autoři** Aškenazy Ludvík - Berdych Kamil - Bezruč Petr - Biebl Konstantin - Blahůšková Marcela Blatný Ivan - Bochořák Klement - Bratršovská Zdena - Bridel Fridrich - Brožek Lubomír Březina Otokar - Cincibuch Petr - Čermáček Petr - Černík Michal - David Martin - Dědeček Jiří Deml Jakub - Diviš Ivan - Dvořák Ladislav - Dyk Viktor - Erben Karel Jaromír - Fajkus Robert Federer Alan - Field T. R. - Fischerová Sylva - Fischerová Viola - Frynta Emanuel Fucimanová Milena - Gabrišová Zuzana - Gellner František - Gordon Zbyněk Ludvík - Gruša Jiří Halas František - Hanzlík Josef - Harák Ivo - Hauková Jiřina - Havlíček Zbyněk - Hejda Zbyněk Heyduk Adolf - Hiršal Josef - Hlaváček Karel - Holan Vladimír - Holub Miroslav - Hora Josef Hrabal Milan - Hrabě Václav - Hrubín František - Hruška Petr - Chytilová Lenka - Jirous Ivan Martin Kabeš Petr - Kainar Josef - Kaprál Zeno - Karásek ze Lvovic Jiří - Kašpar Jan - Kolář Jiří Kolmačka Pavel - Koval Libor - Kovanda Jaroslav - Krchovský J. H. - Kryl Karel - Křepelka Karel Křest'an Rudolf - Křivánek Vladimír - Kuběna Jiří - Kučera Vojtěch - Landa Ladislav Líbalová Zdeňka - Listopad František - Lotocki Tomáš - Maděra Petr - Mahen Jiří - Mácha Karel Hynek Machar Josef Svatopluk - Malý Radek - Marvan Lukáš - Mazáč Tomáš Michna z Otradovic Adam Václav - Mikulášek Oldřich - Mlejnek Josef - Moučka Petr - Neruda Jan Nezval Vítězslav - Nováková Zuzana - Odehnal Ivo - Orten Jiří - Palán Aleš - Palla Marian Petlan Ivan - Plíšková Naděžda - Preisner Rio - Procházková Markéta - Přidal Antonín Přidal Tomáš - Ptáčovský Bohuslav - Rejžek Jan - Reně Václav - Reynek Bohuslav - Rosí Věra Rotrekl Zdeněk - Seifert Jaroslav - Skácel Jan - Sládek Josef Václav - Slíva Vít - Smazalová Šárka Soukupová Jana - Sova Antonín - Staněk Jiří - Stöhr Martin Josef - Suchý Jiří - Suchý Josef Svěrák Zdeněk - Sýs Karel - Šimek Martin - Šimon Josef - Šmoldas Ivo - Šotnar Petr - Šrámek Fráňa Šrut Pavel - Štemberková Marie - Štuka Ivo - Trojak Bogdan - Uher Jindřich - Urbánková Jarmila Vacík Miloš - Veselský Jiří - Vodňanský Jan - Volf Zdeněk - Volkman Alois - Vrchlický Jaroslav Vyhlídal Oldřich - Wernisch Ivan - Wolker Jiří - Zábřana Jan - Zahrádníček Jan - Žáček Jiří

*K vydání připravili Ivan Petlán a Tomáš Lotocki*

*Kniha obsahuje též na čtyřicet fotografií Jindřicha Štreita*

*Počet stran 266, pevná vazba s přebalem, doporučená cena 259 Kč*

*Objednávky na adrese: Větrné mlýny, Traubova 3b, 602 00 BRNO, tel./fax: 545211491, www.vetremlyny.cz*

**p o h l e d y**

# hor(r)or v českých zemích

**o tradici a kořenech hrůzostrašného příběhu**

**I martin jiroušek**

**„Horor nemiluje logiku detektivky, nezkoumá lidi a děje chladnou dedukcí. Nezabývá se vědeckými či pseudo-vědeckými problémy jako utopická literatura. Má své vlastní zákony, svou vlastní logiku, svůj osobitý soubor prostředků.“**

**Jan Zábrana: Rozkoš z hrůzy**

„Horror“<sup>1</sup> označení pro filmy „děsivé, hrůzostrašné fantazie věcí nadpřirozených, kde hlavními hrdiny jsou upíři, vlkodlaci, pravěcí ještěři, šílenci a Golemové“<sup>2</sup> má ve světové kinematografii jasně definovaný tvar díky klasickým snímkům, jako je *Drákula* (Dracula, 1931), *Frankenstein* (Frankenstein, 1931), tvorbou anglického studia Hammer nebo novodobějším *Výmítačem ďábla* (The Exorcist, 1973). Jedná se tedy o „filmový žánr, který na pozadí fantastických událostí rozvíjí motiv strachu jako emocionální základnu poetického obrazu“<sup>3</sup>. Čili: „Horor si zahrává s naším hluboko zakořeněným strachem. V mnoha filmech se uskutečňují naše sny, ale v hororu jsou to naše noční můry, co před námi defilují.“<sup>4</sup>

V české, respektive československé kinematografii bychom však marně hledali rodokmen v podobě klasických snímků jako z hollywoodského Universalu (*Drákula*, *Frankenstein* atd.), britského Hammeru, japonské společnosti Toho anebo asijských Shaw Brothers, které jsou s žánrem hororu bytostně spjaty. Poetika strachu má u nás jiný kontext, ale neméně bohatou tradici.

Angloamerické prostředí se může pochlubit bohatou literární tradicí: horor, respektive hrůzostrašná povídka se vyvinula z „gotického románu“ na počátku devatenáctého století v Anglii. Na gotický kořen nepochybně navazuje i řada českých románů, zvláště v romantickém období. Silná literární tradice (namátkou Josef Jiří Kolár, Karel Švanda ze Semčic, Jiří Karásek ze Lvovic, Ladislav Klíma, Josef Váchal, Jan Weiss, Jaroslav Havlíček, Ladislav Fuks, Emanuel z Lešehradu, Sláva Václav Jelínek, Miloslav Švandrlík a mnoho dalších) však ještě nutně nemusí znamenat úspěch hororového žánru v české kinematografii. Mnozí naopak konstatují, že tradice v českém filmovém hororu je chudá. Proč je ale ta literární naopak bohatá? Zdá se však, že spíše než angloamerický žánr je třeba v naší kinematografii hledat filmy ovlivněné německým „schauer-románem“ nebo gogolovskou groteskou a slovanským romantismem. Odkazů je skutečně víc než dost: Karel Hynek Mácha, Václav Rodomil Kramerius, Karel Sabina a bezpočet dobových tvůrců takzvaných „krvavých“ románů (zejména Němec Ch. J. Spiess) vytvořili hororové podhoubí pro typický český novoromantismus

a dekadenci přelomu devatenáctého a dvacátého století, nevyjímaje různorodou „okultní“ literaturu až do druhé světové války (včetně početné a vlivné skupiny pražsko-německých a německo-českých spisovatelů, jako byli Gustav Meyrink, Leo Perutz, Karl Hanns Strobl aj.). Horor, temná a nejistá stránka lidských pudů, tak nabyl košatého tvaru, v němž se mísí množství ingrediencí a poetických nálad.

Je přirozené, že v českém filmovém umění obtížněji nacházíme kánon odpovídající angloamerické či východoasijské tradici. Český horor nedodržuje přesně vymezené konvence o upírech, neklidných nebožtících, respektive o nadpřirozených elementech a abnormálních jevech.

Není tedy divu, že pokud hledáme období s angloamerickým modelem, který je nejvíce zviditelňován, znalci všeobecně docházejí ke klíší, že horor se u nás kodifikoval až po druhé světové válce. Lze souhlasit s tím, že čeští filmoví tvůrci raného období samozřejmě sázeli především na lidové veselohry a módní melodramata, nicméně už v prvních letech zvukového filmu láká reklama z Bio Piševce na „mluvící film. Fantom Indického hrobu. Zdrucující úžasné drama děsného děje. — Jen pro silné nervy. Tento film nedoporučuji návštěvníkům slabých nervů“. Zdá se, že hororové emoce nebyly ani tehdy divákům cizí.

Možná právě pro přílišnou popularitu veselohr a romantických klíší zasadil Jan Jaroš počátky českého hororu až do období po druhé světové válce.<sup>5</sup> Jako důkaz posloužila Slavičkova *Podobizna* (1947), vycházející z klasické Gogolovy povídky o démonickém portrétu. Slavičkovu dílo, nepostrádající působivé záchvěvy hrůzy, má v tomto směru blíže k tradičnímu vyprávění souvisejícímu s předválečnými horory či jejich psychologizující americkou odnoží (*I walked with the zombie*, *Cat People* aj.) vznikající během druhé světové války. Sledujeme-li vztah meziválečných filmů označovaných přinejmenším za předchůdce hororu (například expresionistický *Caligari*, *Nosferatu*, *Golem*) a poetiky Slavičkova filmu, pak *Podobizna* tuto epochu završuje. Na moderní horor si československá kinematografie musí počkat až do období legendární nové vlny.

Komunistický převrat v roce 1948 nasadil materialistickou kazajku i natolik „iracionálnímu“ kulturnímu výhonku, jakým nepochybně horor je, neboť nemiluje logiku detektivky ani sci-fi. Duchové, přízraky a jiná záhrobní havěť odmítají přistoupit na pravidla materialismu, a horor tedy na dlouhá desetiletí získá socialistickou nálepku „buržoazně dekadentní“ a je cíleně vytěsňen z českého kulturního povědomí.<sup>6</sup> Stejně tak bude pronásledována literární dekadence a vše, co zavání výraznou individualitou.

„Kde jsou ta léta, kdy bylo nutné odborně zdůvodnit, že čtení hororů není zdraví škodlivé. Sám jsem se na tomto pitoreskním klání podílel a na nejednom místě zdůvodňoval, že z hlediska psychiatra je horor četbou zcela nezávadnou. Dnes ani nevíme, kdo si vlastně horory nepřál, jako snad ani přesně nevíme, kdo si nepřál beatovou hudbu či komiks na pokračování,“ poznamenává Miroslav Plzák v předmluvě ke kultovní sbírce povídek *Draculův švagr* z roku 1970, aniž však tuší, že začínající normalizace strašidla opět rádně přiškrtí. (O tom, jak byly nadpřirozené bytosti násilně zapojovány nejen do kolektivizace, ale i do kruhu socia-

listické rodiny, svědčí mnohé pokusy o marxistickou inovaci národních pohádek a pověstí. O tom však dále.)

## Předchůdci

„Potom však zhaslo světlo a tmu prořízl modrý jehlanovitý paprsek. Polekal jsem se. Ze stěny proti mně náhle vyjela lokomotiva. Hrozně jsem se bál: co když mě přejede? Pak mě napadlo, jak se tam dostala, vždyť stěnou se nedá projet. Zdálo se mi, že na stěně probíhá jiný život, něco jako život v záhrobí.“

(Viktor Šklovskij)

Počátky filmového hororu bývají spojovány s ranou tvorbou iluzionisty Georgese Méliése, ba dokonce i s obdobím před oficiálním zrozením kinematografie.<sup>7</sup> Poetika hororu ovlivnila počátky kinematografie, ale také vystihla některé strukturální rysy filmu samého, jeho podstata má v sobě nepochybně něco z vampyrismu, frankensteinovsky sešité a oživé mrtvolky nebo samo záhrobí, jak říká Šklovskij.

Česká kinematografie, po raketovém rozjezdu v roce 1898, v porovnání s filmařskými velmocemi stagnuje. Přirozeně se to projevilo také absencí snímků s hrůzostrašnými náměty. Do počátku první světové války tak u nás existují filmy, které k žánru odkazují alespoň vzdáleně, jako například senzační titul Paloušova *Nočního děsu* (1914). Již tato nenáročná groteska volně čerpá z poetiky divadelního expresionismu, který se paralelně v Německu stane hlavní inspirací pro již ryze autonomní filmovou poetiku. Nemáme sice tak kvalitní iniciační snímek jako *Pražský student* (Der Student von Prag, 1913), je však zřejmé, že se čeští tvůrci při jeho natáčení v Praze roku 1913 řádně poučili.

Záhy po první světové válce se objevuje jeden z prvních průkopníků psychologických hororů *Yorickova lebka* (1919) na téma chorobného šílenství. Styl jeho tvůrce, herce a režiséra Miloše Nového, ještě ovlivní divadelní poetika, která však adekvátně souvisí s tématem filmu z divadelního prostředí. Tragický příběh představitele Hamleta ovšem zanedlouho následuje čistší pokus o ztvárnění nefalšované hrůzy *Šílený lékař* (1919

v režii Karla Želenského). Je to první tuzemský talentovaný Frankenstein a „mad doctor“, jak říká Eco, typický prvek světového hororu: „Lékař, jemuž přes jeho všecko úsilí o vyléčení zemře milovaná žena, chce zjistit dodatečně pravou příčinu její smrti — vivisekci, pitvou na živých lidech; láká proto do služeb osamělé muže (!), které zaživa pitvá — mrtvá těla pak nastraží tak, jako by se stala obětí neštěstí nebo sebevraždy. V poslední chvíli, když už je odhalen, provede vivisekci sám na sobě.“ Příběh, který nám mohou závidět i ti nejtříščí moderní mistři řemesla, téma, které předznamenává jak opus Georgese Franjua *Oči bez tváře*, tak třeba současný hit z lékařského prostředí, německou *Anatomii* (Anatomie, 2001). Také jinde v Evropě se čile pitvá zaživa.

Nefalšovaný pradědeček českého poetického hororu však vznikl až o dvě léta později. Jmenuje se příznačně *Příchozí z temnot* (1921) a natočil jej originální průkopník české kinematografie Jan Stanislav Kolár, tvůrce expresionistické detektivky *Otrávené světlo* nebo filmu *Mrtví žijí*. *Příchozí z temnot*, natáčený zčásti v berlínských ateliérech, nezapře inspiraci v *Kabinetu doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919), na jehož „pražské“ a „magické“ atmosféře se podílel také Čech žijící v Praze, scenárista Hans Janowitz.

Je pozoruhodné, že Kolárův opus nepostrádající klíčové rysy gotického hororu (záhadný zámek, tajné chodby, ještě tajuplnější alchymista) působí i po tolika letech svěže. *Příchozí z temnot* snese srovnání i s dnešní komerční produkcí včetně naturalisticky krvavého detailu, jako je rozřezávání zápěstí. Zdá se, že již tehdy, v době zápasu o kinematografickou identitu, používali tvůrci hrůzné historky o faustovském hrdinovi stejné znaky zobrazení děsu jako později jejich vnukové a pravnukové v jednadvacátém století. Kolár navíc pracuje s typicky českým, obrozeneckým a romantickým patosem, pro působivé vyznění neváhá zasadit děj do atraktivních exteriérů české krajiny (podobně to

v téže době dokáže Murnau ve svém legendárním upířím hororu *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1921–1922). Sugestivní poetika obrazu *Příchozího z temnot* je ovšem také dílem kameramana Otty Hellera (pozdější Lamačův spolupracovník), který se po emigraci podílel v Anglii nejen na Olivierově *Richardu III.*, ale především na Powellově díle — jednom z nejkontroverznějších opusů kinematografie druhé poloviny dvacátého století — skandálním hororu *Peeping Tom* (Slídlil, 1960).

*Příchozí z temnot* zůstal na české poměry mimořádným dílem, v jehož tradici se dlouho nikdo neodvážil pokračovat. (Překvapivou výjimku může představovat pokus Theodora Pištěka o zfilmování *Svatební košile s létající rakví.*) U českého publika, stejně jako u německých sousedů, nakonec zvítězila obliba lidových komedií a veseloher spolu se sentimentálními melodramaty. Teprve na přelomu němeého a zvukového období se do oblastí klasického hororu rozhodl zabrousit „rutinér“ Leo Marten, aby v *Opeřených stínech* vzkřísil slavnou pitoreskní povídku Edgara Allana Poea *Metoda doktora Téra a profesora Péra* (1930) o chovancích ústavu, kteří zavraždí psychiatra. Teprve dlouho poté, o necelých sedmnáct let později, se ke slovu dostává klasická *Podobizna*, opožděný, leč působivý portrét vytvořený z klasiky slovanské hrůzy. Na skutečnou gogolovskou grotesku o vzpouře věcí vůči absurditě aparátu si však musíme počkat až do tvůrčí doby Jana Švankmajera.



## Pohádka

„V každém z nás je horor zaklet dokonce bez ohledu na to, do kterého kulturního dědictví té či oné evropské země tatínek nebo maminka sáhli při výběru první pohádky... Zvláště naše národní pohádky jsou zcela nefalšovanými horory, v nichž se krájejí prsty nevinným i provinilým, uřezávají uši a pojídají rodiče i se sourozenci.“

(Miroslav Plzák)

Psychopatičtí šílenci, sérioví vrazi, neklidní nebožtíci, vlkodlaci a další monstra kralující na Západě i na Východě se českému filmu úspěšně vyhýbají. Přesto se s jejich obdobou může divák setkat již v raném věku. Králem českého hororu je totiž pohádka. (Nikoliv ovšem ta současná, kterou reklama charakterizuje jako „pohádku pro celou rodinu“.) Tady se krutě mučí, hrdiny trápí děsivé kletby, bezhlaví rytíři, zvrhlí černokněžníci, sex-appealem sršící luciferové, sadistické čarodějnice, pomatení hejkalové, ale i bizarní entity, kterým vévodí strašidelný mlýn, stavení nebo přízračné podsvětí, do něhož se v souladu s gotickým románem vstupuje studní.

Jestliže v klasice žánru *Hrátky s čerty* omdlévá neohrožený voják Martin (Josef Bek) při pohledu na pekelná muka znázorněná Prokrustovým ložem, pak nebojácný hrdina středometrážní pohádky *Jak se Franta naučil bát* (1959) si nic nedělá z bizarních lotrovin vysloužilých čertů ve starém mlýně a na efektně padající hlavy rohatců reaguje stoickým klidem. Jako by dostal jednomu z etymologických kořenů slova horor, kterým je „odhrozit“, „zbavit strachu“. Větší pozornost producentů si ve filmových, často výpravně nákladných pohádkách získává udatný, ale přesto ohrožitelný hrdina čelící ztělesnění zla v podobě černokněžníka. Přitom postava černokněžníka může být dalším svérázným příkladem českého hororového panteonu. Stačí připomenout démonického Mrakomora (Radoslav Brzobohatý)

z Vorlíčkovy *Večernice*. Neméně sugestivně působí setkání neohroženého Mikeše (Jan Kříž) s vládcem podsvětí (Petr Čepek) v hororově malebném příběhu *O statečném kováři* od Petra Švédy. Silná kumulace bizarních rysů, hrůzných figur a entit v této výjimečně zdařilé pohádce se blíží surrealistické makabroze díla jiného klasika českého hororu Juraje Herze. Jeho ryze hrůzné pohádky *Deváté srdce* a zvláště *Panna a netvor* představují i ve světovém kontextu mimořádný příspěvek k poezii žánru (viz dále).

Velmi sugestivně vyznívá kreslený a baladický *Čarodějův učeň* nebo příbuzný snímek *Jeniček a Mařenka* od klasika animovaného i hraného filmu Karla Zemana. V podobně uhrančivém duchu nažene mrazení jiná kratičká balada, Kábrtova *Svatební košile*. Hrůzyplné záchvěvy navodí loutková *Jabloňová panna* od Břetislava Pojara, pochmurná tragickým dějem nemajícím daleko k noční můře, kde jen originálně tvarované loutky vybízejí ke srovnání s děsivým monstrem.

Samostatný odstavec si zaslouží socialistické tendence narušující strukturu klasických hororových monster, a to mnohdy v parodické nebo satirické úloze. Bílá paní ve stejnojmenné duchařské satíře Zdeňka Podskalského zhatí plány předsedovi KSČ a obrátí naruby celou soudružskou společnost. Ústředním mottem dodnes půvabného filmu se může stát věta „Nepotřebujeme strašidla, když máme Krajský národní výbor“, přitom se paradoxně jedná o snímek parodující režim, natočený za státní peníze. Trpaslíci a přízrační rytíři z *Ať žijí duchové* jsou pro změnu začlenění do kolektivizace zříceniny hradu, symbolu vykořisťovatelského feudalismu. Vodníci z bizarní fantasmagorie *Jak utopit dr. Mráčka* se odmítají stěhovat z nevyhovujících, podmočených bytů atd. Domnělý upír Růžička sídlí ve shodě s názvem televizní komedie ve věžáku. I ten ubohý čert je odsouzen k upilování rohů a useknutí ocasu, aby se mohl nepozorovaně začlenit do spořádaného rodinného života. A z monstra Čechům nejvlastnějšího — pražského Golema — se stane po vzoru družstevpec na výrobu pečiva pro ty nejlidovější vrstvy...

Mohli bychom konstatovat, že horor obsadil příliš malý prostor v celovečerních filmech, a tak se v rafinovanější formě odstěhoval do jiného českého fenoménu — televizních večerníčků, té nepřehledné série šimrajících morbidit od *Pohádek ovčí babičky* (smečka vlků, přízračná mlha), gotických *Zvířátek pana Krbce* (strašlivý duch Ruprecht a motiv ožívajícího obrazu, entita hradu), pitoreskních *Pojďte, pane, budeme si hrát* (strašidelná zahrada) nebo dokonce do některých dílů s nesmrtelným Krtkem, zápasícím i se zcela moderními zdroji hororu, jako je děs z odlišštěného velkoměsta.

## Surrealismus (expresionistická groteska, metafora)

Poválečný český filmový horor, k jehož obrození dochází ve druhé půli šedesátých let, má nepochybně dva tvůrce par excellence, vyznavače originální surrealistické poetiky: Juraje Herze a Jana Švankmajera. Podobně jako pohádka také surrealismus se ukázal být mimořádně vhodným prostředkem pro únik ze socialistického dvorku. Ovšem i účinným nástrojem společenské kritiky, který dovedl zatnout do živého.

Hravost, poetika zdánlivě nespojitelného, bizarní monstrozita tvaru, vynalézání absurdních souvztažností s využitím originálních materiálů — to vše je příznačné pro mistra animace Jana Švankmajera. Těžiště jeho tvorby tkví v krátkých snímcích, z nichž ty jako *Otrantský zámek* (1973–1979), *Zánik domu Usherů* (1980), *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983) vycházejí z hororu přímo (literární tradice), anebo jako v případě *Tichého týdne v domě* (1969) nebo *J. S. Bach: Fantasia g-moll* (1965) originálně

kupí obrazce evokující osobitou „vlhkou poetiku“ noční můry v gotických kulisách autorovy obraznosti. Obojí nepochybně přispělo k rozvinutí hororové poetiky v celosvětovém kontextu. Některé animované abstrakce nemají svou monstrozitou daleko k tíživé naléhavosti Lynchových raných experimentů *Abeceda*, *Babička* nebo *Mazací hlava* (Eraserhead, 1977).

*Poslední trik pana Schwarzwaldy a pana Edgara* (1964)

vrcholí sadistickou destrukcí a potoky krve ve stylu novodobého hororu à la splatter. (Tento postmoderní subžánr o desetiletí později dovede do vrcholné podoby Novozélandčan Peter Jackson, který se svým opusem *Braided / Živí mrtví*, 1992/ otevřeně hlásí k některým Švankmajerovým animačním technikám.)

Švankmajerův vrcholný snímek *Něco z Alenky* (1987), natočený v zahraničí, zaujme nejen celým ansámblem nejroztodivnějších pitoreskností, ale také nezapomenutelnou suitou animovaných „mrtvých“ kostřiček. *Do sklepa* (Do pivnice, 1982) evokuje archetypální úzkost dítěte z tmavých prostor, jakéhosi podsvětí obraznosti, a neméně působivá *Kostnice* (1970) má originální formu dokumentu s hrůzyplnými artefakty a s typicky českým elementem v podobě autentické Kostnice u Sedlce (ostatně již Jakub Arbes hledal pro svého romaneta inspiraci

v nočních výletech do hrobek). Mimořádná výtvarná hodnota Švankmajerových filmů s typickou morbidností jakoby příznačně souvisí s celosvětovou tendencí hororu — výtvarně dokonalým obludáři, jako je Hopperův legendární americký horor *Texas Chainsaw Massacre* (1974).

Švankmajerovy pozdější celovečerní filmy jako *Otesánek* nebo *Spiklenci slasti* bohužel jen varují a rozměňují dávno vyřčené. Horor, psychologicky křehká a obtížně uchopitelná kvalita, se vedle adaptací Poea změnil ve vnější rutinu.

Rovněž Juraj Herz jako by po raných úspěších ustrnul v bludném kruhu. Přitom již jeho groteskně stylizovaný debut *Sběrné surovosti* (1965), původně plánovaný jako součást manifestu nové vlny *Perličky na dně*, obsahuje sekvence, které by se úspěšně vyjímaly v popartovém hororu — rozřezané sochy svatých hýbající očima, dítě vytažené z lisu na papír, bezzubí taškáři smějící se paradoxu doby, rysy pouťového obludáři, něco na způsob stěhovacího panoptika voskových figurín. Mistrovským dílem světového hororu zůstává nepochybně *Spalovač mrtvol*, který u nás bývá označován častěji jako psychologické drama. Připustíme-li, že Kolárův staříčkový *Přichozí z temnot* se krčí ve stínu *Caligariho* nebo *Nosferata*, *Spalovač mrtvol* hrdě kráčí

v čele tvorby šedesátých let, před Cormanem i Polanskými. Hrůzně groteskní studie zvráceného charakteru příčinlivého zřízení krematoria a její vynalézavá obrazová struktura nemá obdoby.

Tímto morbidním, expresionisticky laděným filmem rovněž vrcholí existenciální tendence v české nové vlně. *Spalovač* se skví jako brilantní epitaf za stylově výjimečnými studii lidské psychy v nejextrémnější situaci, jako je *Kočár do Vídně*, ...a *pátý jezdec je strach*, *Den sedmý*, *noc osmá* — příběhy, které se možná vzdalují tradiční představě hororu, ale které k tomuto žánru spolu s šokujícími realistickými povídkami dědice anglosaského hororu Ambrose Bierce rozhodně patří. Zde již nejde o hrůzu z klasických monster, ale o děs z nestandardní situace, tak často zasazované, stejně jako Bierceovy příběhy, do válečného ovzduší nebo modelových situací, které se posléze zvrhnou v děsivou štvanci na odlišujícího se jedince.

Americká kinematografie má na podobném modelu „nepostřehnutelné monstrum versus jedinec“ založenou novodobou klasiku *Noc oživlých mrtvol* (Night of the Living Dead, 1968) od mistra svého oboru George A. Romera. Jestliže tento film radikálně zpochybnil dosavadní klíše žánru a vrátil mu znepokojující satirický břit, pak u nás paralelně (dokonce o pár let dříve) vzniká obdobně znepokojivý a esteticky mimořádný film

*O slavnosti a hostech* (1966) končící honem na rebelujícího jedince — hosta, který se „odmítl veselit“. Bizarní společnost lidožravých zombií byla nahrazena neméně bizarní společností oslavence despoty a jeho slepě poslušných a neméně sadistických tyranů manipulujících se submisivními jedinci.

Jak poznamenává Josef Škvorecký, celovečerní debut Jana Němce *Démanty noci* (1964), vyjádření vnitřního světa odsouzenců na útěku před smrtí (opět zajímavá paralela s poetikou Bierce, zvláště slavného *Případu na mostě přes Soví řeku*), není nepodobný *Andaluskému psovi*, mísícímu realitu, vizi, přelud a sen.<sup>8</sup> Tedy opět surrealismus, tak příznačně podhoubí pro český horor, a opět v podání jednoho z nejlepších českých kameramanů Jaroslava Kučery.

Avšak Herzova *Morgiana*, která groteskně hrůzostrašnou stylizaci surreálně a expresivně groteskního *Spalovače* postrádá, je mnohem konvenčnější počtou triviálnímu románu o záměně. Také pozdější žánrový hybrid, sci-fi horor *Upír z Feratu*, vyznívá jako chudý socialistický příbuzný plný kýčovitých citací ze světového hororu, kde zaniká i originální upířský motiv automobilu sajícího lidskou krev (ovšem démonizaci dopravního prostředku ve filmu předstihl již o celé desetiletí Spielberg se svým *Duelem*). Na zobrazení zažívacích orgánů hybridního automobilu se příznačně podílel Jan Švankmajer, leč zásah cenzury donutil režiséra vynechat šokující scény, které by pravděpodobně mohly konkurovat v celosvětovém měřítku tendenci naturalismu v žánru. Zachovaly se jen kontroverzní fotografie několika zakrvácených nahých těl.

Jestliže zlatou žílou filmového hororu v Česku tvoří svět pohádky a surrealismu, potom se přímo kongeniálním spojením musí stát fenomén surrealistické pohádky. Není jich sice mnoho, zato však suverénně vévodí světovému hororu. Jednoznačně se nabízí *Panna a netvor* a *Deváté srdce* Juraje Herze. A možná stojí za to připomenout, že jiný velký surrealista, Josef Vyletal, je autorem

bizarních plakátů k Hitchcockovým *Ptákům*; že by náhoda? V souvislosti s pohádkou namátkově také připomeňme několik slavných režisérů hororů (Terence Fisher, Dario Argento, Neil Jordan aj.).

Z originální poetiky surrealismu a pohádky pro dospělé vychází i další mimořádný snímek české hororové poetiky, Jirešova kongeniální adaptace Nezvalovy pocty černému románu

*Valérie a týden divů* (1970). Vedle odkazů na anglický gotický román (zvláště *Mnicha*), markýze de Sade (s nadčasově odvážnými erotickými prvky) se zde opět setkáme s originálním upířským motivem — tentokrát ve zvířecí postavě tchoře, který nabízí jednu z nejinspirativnějších variací upířího subžánru. Svou magickou poetikou se blíží snad jen Weirovu hypnotickému hororu *Piknik pod Visící skálou* (Picnic at Hanging Rock, 1975) čerpajícímu z magického folklóru Austrálie. Příběh dospívající dívky, která po menstruačním zasvěcení vstupuje do světa podivných příznaků, náboženských blouznivců, chlípníků a zvlčilých mužů, dalekosáhle předjímá a převyšuje anglickou adaptaci Červené karkulky pro dospělé od Neila Jordana *Společenství vlků* (Company of Wolves, 1985), považovanou dnes již za klasický strašidelný snímek s prvky fantasy. Originální surrealistická poetika s hororovými atributy hřbitova a existenciální rovinou záhrobí se rovněž výrazně podepsala na vizuálně sugestivním snímku *Panna zázračnica* (1966) od slovenského představitele nové vlny Štefana Uhera.

O tom, že surrealismus a groteskní atmosféra modifikuje český horor i v pozdějších letech, svědčí animované příspěvky tvůrčího společenství Bulšitfilm (*Narozeniny v parku*, *Mrtvý les* a zvláště společenskokritická metafora *Vychovatel ke strachu*). Díky tomuto sdružení neprofesionálů se dostáváme na další úroveň českého hororu, která jistě nabízí jiný rozměr tohoto jen zdánlivě konzervativního žánru. Poetiku záměny reality

a snu například osobitě variuje krátký amatérský snímek *Indispozice Kristýny Bojarové při nedělním obědě* inspirovaný bohatým dílem Jana Weisse, k jehož nevyčerpatelné imaginaci se obracejí čeští filmaři i nadále (*Sladký čas Kalimagdory*, *Sen*, připravovaný *Dům o tisíci patrech*). Není náhodou, že ze surrealistické deformace skutečnosti vychází i jeden z prvních celovečerních filmů natočených po revoluci *V žáru královské lásky* (1990) Jana Němce. Klasik nové vlny sáhl do nadčasového díla režimem nenáviděného filozofa a autora existenciálně groteskních hororů Ladislava Klímy, jehož verzi mu v šedesátých letech komunistický režim zatrhł. Futuristická dominanta žižkovského vysílače ostře kontrastuje s prvky gotické architektury, postmoderní přepych knížecího paláce střídá mrtvolný zápach smetiště a chátrající ulice. Nechybějí zde alegorické prvky odkazující na nástroje moci státního aparátu, vliv mediálního chaosu a zneužívání zpravodajských služeb. Hrůzyplná expresivita a nevyčerpatelná imaginace tvůrce nabízí celý sadeovský *grand guignol*

s přemrštěnou sexualitou, masité buřty se mísí se slinami a lidskou krví, nechybí detailní sežrání lvy ani nekrofilie korunovaná šílenstvím a stihomamem. Vrcholem snímku vedle expresivně zdivočelé kamery Jiřího Macháně a výpravy Michaela Rittsteina je famózní herecký výkon Ivany Chýlkové, jakési ženské obdoby psychopatického Kopfrkingla ze *Spalovače mrtvol*. Její Démona/Helga zachycuje několikvrstevnatou proměnu z mentálně zaostalé uklízečky v suverénní, panovačnou egoistku, dominu s anarchistickými rysy, až po krvavou halucinaci a odvážně ztvárněného kostlivce.

Kontroverzní kombinace surrealistické grotesky a expresionistického hororu *Královské lásky* také nabízí nadčasové srovnání s celosvětovým příklonem k šokující metafoře na pokřivenou realitu. Tato radikální provokace byla však ve své době pro publikum i kritiku příliš nepřijatelná, na rozdíl od mnohem pozdějších a již konvenčně uhlazených hororů typu *Otesánka*, *Pasáže* nebo plagiátu *Svatba upírů*. V celosvětovém kontextu se toto Němcovo dílo svým filmovým libertinstvím blíží snad jen některým filmům Andrzeje Zulawského nebo *Miluji tě k sežrání* (Trouble Every Day, 2001) od Claire Denis.

### **Parodie versus socialistická mizérie (marxistická vize hororu)**

V okamžiku, kdy se horor spolu s jinými pro buržoazní svět typickými útvary ukázal být pro režim Československé socialistické republiky ideologicky nepřijatelný, přišli jeho vyznavači s geniálním řešením — začali pěstovat formu parodie.

Český divák, kontextu parodovaného většinou neznalý, si jen matně vybavoval souvislosti se světem západní erotické revoluce, eskalací komiksové kultury, vlaštovek pornografie, ale i násilí. Díky neznalosti ve vládních kruzích však o to více mohli tvůrci povolit uzdu fantazie a nerušeně míchat zakázané ingredience. Jeden z nejdívočejších koktejlů představuje nadčasová tvorba Oldřicha Lipského *Adéla ještě nevečeřela* a *Čtyři vraždy stačí, drahoušku* (1970). Posledně jmenovaný, v celosvětovém měřítku jakýsi ur-splatter, předznamenává poetiku zbesilých komiksových slapstick satir Novozélandčana Petera Jacksona *Braindead* a *Bad Taste*. Lipského neméně kongeniální pocta gotickému románu *Tajemství hradu v Karpatech* (1982), kde oblíbenou krajinu příznaků Transylvánie nahradily Vyšní vlkodlaky, nabídne další plody nefalšovaného tuzemského hororu. Zdejší kulisa Čachtické zříceniny a tolik populární lidový folklór, včetně osobité variace na hrbatého Igora (nebo snad Ficka?) — Tómu hluchoněmce, to jsou další nezpochybnitelné vklady českého hororu.

Kořeny těchto půvabných klenotů české fantasmagorie lze najít již ve starším snímku *Fantom Moriswillu*, který je spíše parodií detektivky. Nabízí prostředí gotické stavby včetně bludiště chodeb, snižujícího se stropu (česká obdoba *Jámy a kyvadla?*, možná ohlas *Železné košile* Václava Rodomila Krameria) a titulního démonického fantoma. Neméně inspirativní jsou odkazy na sadomasochistické rysy západoevropského hororu šedesátých let v komiksové *Kdo chce zabít Jessii* (1966), když záporné postavičky Supermana a Pistolníka mučí polonahou předchůdkyni filmové Barbarely Jessii (Olga Schoberová). Ovšem tady již dostává hlavní slovo

vědecko-technická revoluce, tedy odstraňování negativních snů (v duchu marxismu-leninismu), kterými lze zvýšit nikoliv výkonnou dojevost krav a spolehlivost manžela. Skutečným cílem filmu však je seznámení diváků (tajně) s komiksovým kultem Západu, byť jen v nutně záporném světle.

Vorlíčkovy snímky *Kdo chce zabít Jessii* a *Pane, vy jste vdova* (které již nedisponují tak kvalitním scénářem ctitele fantastiky Jiřího Brdečky) představují typické rysy socialistického hororu, kde se jádrná hrůza mísí se science-fiction a magické je nahraditelné vědeckým (nejen transplantace snů, ale i mozku, typický odkaz na *Frankensteina* z firmy Hammer). Za všechny příklady parodovaného může sloužit právě parodie na typickou žánrovou postavu „mad doctora“. V *Kdo chce zabít Jessii* mu byla přisouzena mimořádná, hned dvojitá úloha. V postavě vědeckotechnického vynálezce se představí jako tvůrce zázračného zlepšováku — antigravitačních rukavic. (Je stylizován jako nenápadný, tichý maniak v socialistickém duchu, leč v kongeniálním podání Jiřího Sováka.) A zároveň je jeho role modifikována v postavě dravé, „úspěšné“ výzkumnice (Dana Medřická). „Mad doctor“ je rovněž trvalou součástí českého hororového panoptika, prochází parodiemi *Tajemství hradu v Karpatech* (opět mimo jiné jako tvůrce antigravitačního pole) a *Adéla ještě nevečeřela* (botanicky erudovaný Zahradník). V další bizarní obměně se objeví i *V žáru královské lásky*, a pokračovat by bylo možno donekonečna.

Vědecká revoluce v marxisticko-leninském kontextu tak činila z upírů mechanické stroje fungující na relativně materialistické bázi, příkladem může být *Upír z Feratu*, socialistický sci-fi horor par excellence, nebo žánrově pokřivená sci-fi *Babičky dobíjejte přesně*.

### Ostře sledovaná okénka pod dohledem cenzora

Osmdesátá léta přinesla světovému filmovému hororu opětně rozvířenou debatu o cenzuře a škodlivosti násilí. Tento jev, pravidelně se opakující od počátků kinematografie, nabízí paralelní srovnání i s Československem. Jako exemplární příklad toho, co je a co není vhodné, může posloužit prvorepublikový cenzurní zákaz promítání *Frankensteinovy nevěsty* (The Bride of Frankenstein, 1933), hororu, který dnes platí za jeden z mála nadčasových z dobové produkce amerického Universallu.

Nejcitelnější zásah proti hororům přichází koncem šedesátých let, kdy *Spalovač mrtvol* končí na dvacet let v trezoru, spolu s další klasikou nové vlny. Něco podobného se odehraje například v Polsku, kde je v roce 1972 zakázán Zulawského *Diabel* (Dábel). Ve Spojených státech či Velké Británii se cenzura v téže době spokojuje „jen“ s vystřiháváním nevhodných scén. Proti filmům narušujícím bezpečí establishmentu obecné představy konvenčního hororu bylo zasáhnuto daleko dříve, již před druhou světovou válkou (například Browningovi *Freaks* z roku 1932 nebo ve Francii Buñuelův *Zlatý věk*, 1930). Velká Británie si zažila svou aféru s filmem *Peeping Tom* o desetiletí dříve, než se tuzemský režim poznal ve *Spalovači*. Se zhoubným vlivem expresionismu si to však komunistický režim vypořádával již dříve, když například díla *Kabinet doktora Caligariho* nebo *Utrpení panny Orleánské* navzdory proslulé bruselské anketě světových kritiků označil v „odborné“ literatuře za taková, jež zpátečnickým způsobem ovlivňují vývoj filmu jako umění. Ze zakázaných, světově úspěšných animovaných filmů české provenience souvisejících s hororem je nutno uvést i symbolicky existenciální příběh *Ruka* od Jiřího Trnky, který vypráví o osudu tvůrce pronásledovaného diktátem režimu. S tím souvisí i připomenutí politických procesů v adaptaci hororu *Kladivo na čarodějnice*, který vychází z realistických kořenů.

Další snaha izolovat žánr hororu se u nás naplno projevila právě v onom dvacetiletí normalizace, které symbolicky předpověděl *Spalovač*. Jestliže sedmdesátá léta jsou v hororu poznamenána mlčením (kromě surrealistických „pohádek“ a parodií), osmdesátá léta přináší pozoruhodný „odboj“. Nejsilněji se to projevuje nástupem videopřehrávačů a s tím spojeným pašováním režimem potíraných hororů na videokazetách ze západního Německa a Rakouska. Pirátské kopie italských snímků o kanibalech přináší zcela jiné, nepoznané zážitky, výrazně odlišné od oficiálně trpěných *Čelistí* nebo *Vetřelce*. Nikdo ještě netuší, že v následujícím desetiletí se o filmech jako *Kanibalové*, *Ženy od hluboké řeky* nebo *Sežrána zaživa* budou na západní polokouli uveřejňovat zasvěcené publikace a filmy opředené fámami se stanou předmětem seriózního zájmu. A málokdo si dodnes uvědomuje, že v *Muži lidožroutovi* nebo v *Newyorském rozparovači*, klasických dílech Joe D'Amata a Lucia Fulciho, hraje herečka českého původu Zora Ulla Kesslerová (nar. 1950), která právě na začátku osmdesátých let patřila k vycházejícím hvězdám českého filmu. Taková „scream queen“ v malých českých poměrech. (Viz *Světoběžníci*.)

K nejvýraznějším českým filmům s její účastí, odpovídajícím rozvoji žánru, patří rozhodně „kriminálka“ *Řetěz* (1982). Kriminálka ovšem jen v českých poměrech, neboť svým osobitým stylem připomene americký hororový subžánr slasher. Nepostrádá intenzivní stupňování násilí ani okořenění erotikou. Nechybí v ní psychopatický zabiják v originálním podání Petra Nového, který vraždí jak na běžícím páse. *Řetěz* však také vyniká psychologicky přesvědčivou evokací atmosféry ohrožení, kterou umí dokonale ztvárnit právě režisér tohoto filmu Jiří Svoboda. Tento tvůrce cíleně se soustředící na složité psychologické příběhy v tradici Dostojevského *Zločinu a trestu* má ve své tvorbě hned další dva filmy, které mohou názorně připomenout pokračování tradice vyšinitého *Spalovače*.

Prvním a nepochybně nejlepším je psychologické drama z konce druhé světové války *Zánik samoty Berhoff*, mimořádný opus vizuálních a hereckých kvalit (životní role Jany Brejchové) s hrůzou nahánějící atmosférou fanatismu. Neméně silný expresivní a klaustrofobický koncert přináší Svobodova adaptace románu Jaroslava Havlíčka *Prokletí domu Hajnů* (1988). Vedle *Spalovače mrtvol* další pozoruhodná studie o rozpadu osobnosti s

působivým výkonem Petra Čepka a fascinujícím výtvarným řešením na téma dům-labyrint.

Působivou tečkou za hororem osmdesátých let je však jiné mistrovské dílo, animovaný *Krysař* Jiřího Barty (1985). Metaforický příběh vycházející ze starodávných legend i české literární tradice zpracovává sugestivní téma bezuzdného sobectví a následné odplaty. Hamižní obyvatelé města odkazují k filmovému opusu čtyřicátých let, k chorobné lásce k penězům, která tak silně strádá motivu hororu v Slavíčkově *Podobizně*. Výtvarným řešením středověkého Hamelnu, svou gotickou expresí *Krysař* zase upomene na stylizovaný svět *Caligariho*. Symbolický zánik materialismu a absence duchovních hodnot nemá daleko k alchymistovu konfliktu z *Příchozího z temnot*, který rovněž podléhá diktátu hmoty. *Krysař* přináší další citlivé zpodobení doby svého vzniku a rovněž křísí tradici českého expresionismu.

### Hororovi světoběžníci v českých službách

Od dob spolupráce Otty Hellera (ex *Příchozí z temnot*) na kontroverzním nekonvenčním hororu *Peeping Tom* můžeme zmínit celou řadu českých tvůrců, kteří v zahraničí dostali příležitost podílet se na hororových snímcích. Z režisérů jmenujme například Jana Němce a jeho televizní *Proměnu* (Der Verwandlung, 1975) nebo Zdeňka Brynychy a *Ženušky*, ale především Ivana Passera se *Strašidelným létem* (Haunting Summer, 1987). Existují pouze dvě výrazné filmové podoby zaznamenávající proslulé setkání básníků Byrona a Shelleyho na břehu Ženevského jezera roku 1816, od kterého se datují evropské kořeny hororových ikon *Dráku* a *Frankensteina*. Jednu, divoce expresionistickou, natočil proslulý skandalista Ken Russell (Gothic, 1986) a druhou, citlivě impresionistickou, právě Passer. Možná až jakési „intimní osvětlení“ v dějinách filmové hrůzy, osobitě interpretující křehkost a lyriku v podpalubí děsu a velké téma o osobách, které „usilovaly o svobodu projevu a pohybu“, jak dodává režisér. Jak příznačné téma pro emigranta nové vlny.

Z hereček se ve světovém panoptiku hrůzy nejvíce prosadila Zora Ulla Kesslerová (hvězda *Řetězu*, ale také *Křehkých vztahů*, *Fešáka Huberta*, *Perinbaby*), která, již jako Zora Kerova, našla mimořádné uplatnění v kontroverzních italských hororech. Tato fotogenická blondýna a exotická kráskna se vyjímá především

v dobrodružném příběhu *Cannibal Ferox* (1981) o drogových dealerech, kteří prchají před spravedlností do povodí Amazonky, kde svou sadistickou krutostí terorizují domorodé kanibaly. Snímek Umberta Lenziho, který se u nás oficiálně objevil až v devadesátých letech pod alternativním názvem *Ženy od hluboké řeky* (a to ještě v cenzurované podobě), je dnes na Západě považován za jeden z nejkultovnějších právě pro svůj nezastíraný sadistický kontext. Podle slov žánrových specialistů, jako je například Chass Balun, zobrazuje násilí k nejzazším limitům. Postava v podání Kesslerové, ačkoliv oplývá svůdnými vnady, je ve skutečnosti labilní sadomasochistkou, která skončí na speciální šibenici, pověšená za probodená ňadra. Tato vrcholná, působivě šokující scéna plná erotiky a krve je dodnes považována za nepřekonatelnou (její detaily byly z mnoha filmových kopií vystřiženy). Tytam jsou časy, kdy ještě v devadesátých letech televizní hlasatelé varovali před šokujícími a pro děti nevhodnými scénami filmu *Kladivo na čarodějnice*.

Zora Kesslerová si zahrála rovněž ve dvou filmech proslulého „krále smrti“ Lucia Fulciho specializujícího se právě na detailní zobrazování zabíjení, ale syrově autentický výkon *Cannibal Ferox* již nepřekonala. Dalším příkladem úspěšnosti českých hereček v kultovních italských filmech může být také časté obsazování jiné žánrové divy českého původu Dagmar Lassander. Opět je na co navazovat v expresionistické tradici, protože již před první světovou válkou se v *Pražském studentovi* objevila v hlavní ženské roli Lyda Salmonová, pražská rodačka a žačka Jaroslava Kvapila, pozdější manželka legendárního Golema Paula Wegenera.

Osobitou kategorií a zároveň důkazem uplatnění neopakovatelného českého prostředí ve světové kinematografii mohou být horory natáčené na československém území. K nejstarším určitě patří první verze *Pražského studenta* (Der Student von Prag, 1913), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1921) a posléze *Nosferatu, fantóm noci* (Nosferatu, Phantom der Nacht, 1978), *Kvílení vlkodlaků* (Howling 2), z novější doby pak například hollywoodský blockbuster *Z pekla* (From Hell). Existují také snímky, v nichž je český folklór obsažen alespoň v názvu, a je tak pomyslně zárukou vhodné kulisy pro exotickou hrůzu i parodii — typickým příkladem může být *The Vampires in Prague*, což je alternativní titul amerického hororu *Mark of the Vampire* s Bélou Lugosim v hlavní roli.

Přehled českého hororu a jeho variování žánru či stylu bude těžko úplný. Chybí například proslulá *Studna* (1978) s archetypálním motivem sestupu do epicentra zla pod zemí, která je součástí normalizačního seriálu *Třicet případů majora Zemana*, nebo *Kladivo na čarodějnice* (1969), které bylo již před svým vznikem překonáno filmy, jako je Kawalerowiczova *Matka Johana od Andělů* (Matka Joanna od aniolów, 1961) atd. Není zde prostor pro nepřilíš podařené horory devadesátých let, jako je *Krvavý román*, televizní seriály *Velmi uvěřitelné příběhy*, *Drákulův švagr* nebo *Přízraky*, které oscilují mezi televizní a filmovou poetikou a snahou připodobnit se cizím vzorům. O to více bych se rád zmínil o nesmírně působivých hororových záchvěvech v půvabné trilogii pro mládež *Osada Havranů*, *Na Veliké řece* a *Volání rodu* od Jana Schmidta.

V souvislosti s hororem v české kinematografii považují za důležité podtrhnout dvě tendence: tradici expresionismu (od *Příchozího z temnot* až po *Krysaře*) a tradici psychologicky vypjaté hrůzy v podobě *Spalovače mrtvol*, *Démantů noci*, *Zániku samoty Berhoff* nebo *Prokletí domu Hajnů*. Nejedná se o čistou, sterilní žánrovou formu a často dochází k jejímu míšení a přeskupování, proto lze mluvit spíše o jakémsi „nekonvenčním hororu“, aniž by tím ovšem měl být popřen jistě významný vztah českého filmu ke světové tradici žánru. Zároveň nelze popřít, že se čeští tvůrci výrazně podíleli právě na jeho celosvětovém obohacení. Český horor má netuše-

né možnosti v tom, že se neomezují na úzká anglosaská pravidla žánru, stačí si uvědomit jeho kořeny, popustit slovanskou uzdu fantazie nebo poškádlit odvěký boj Slovanů proti cizí nadvládě. Slovanští upíři nemají sice noblesu anglických šlechticů, zato se v nich skrývá zvířecí dravost hodná sadistické postavy upířího tchoře z Jirešovy *Valérie a týdne divů*. Bylo by bláhové představovat si základní kategorii strachu jen jako emoci pramenící z úzkého sepětí s předměty vyvolávajícími nelibost v rámci tradičních klišé. Ty nejlepší české horory přicházejí s překvapivou poetickou náladou a potvrzují, že strašidlo v pravé poledne může být hrůzuplnější než umrlec o půlnoci. Nezbyvá než souhlasit s Janem Zábranou, že horor „má své vlastní zákony, svou vlastní logiku, svůj osobitý soubor prostředků“; pro český horor to platí dvojnásob.

**martin jiroušek** (\*1972)

vystudoval FF UP v Olomouci, filmový publicista

## pohledy

Z filmu *Spalovač mrtvol*; toto proslulé filmové dílo se letos v rámci Projektu 8 a půl znovu vrací do kin

## pohledy

Z filmu *Spalovač mrtvol*

## pohledy

## pohledy

## pohledy

Z filmu *Spalovač mrtvol*

## pohledy

Z filmu *Spalovač mrtvol*

## pohledy

## pohledy

Jan F. Langhans: Josef Svatoopluk Machar, 28. 9. 1912;

copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## pohledy

### Poznámky

1) Horor je problematické definovat, jeho povaha jako by se svým založením vymykala jasné definici. Reflektuje to již přepis samého slova horror. V českých textech se objevuje buď v originálním tvaru, nebo v počestěném horor.

2) Sadecký Petr: „Sága strašidel“. In *Film a doba*, č. 12, 1963, s. 657.

3) *Malá encyklopédia filmu*, sestavil kolektiv autorů pod vedením Richarda Blecha. Obzor, Bratislava 1974, s. 250.

4) Parkinson, David: „Film“. *Oxfordská encyklopedie*. Svojk a Vašut, Praha 1996, s. 100.

5) Jaroš, Jan: Předmluva ke knize Andrzeje Kolodynského: *Schůzky s upírem*. ČFÚ, Praha 1990.

6) Plzák, Miroslav: Předmluva. In Miroslav Švandrlík: *Draculův švagr*, Praha 1970.

7) Parkinson, David: „Film“. *Oxfordská encyklopedie*. Svojk a Vašut, Praha 1996, s. 100.

8) Škvorecký, Josef: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Horizont, Praha 1991.

## fotografie

# galerie osobností jana langhanse

## I josef moucha

**Nález pozůstatku portrétního archivu firmy Langhans se stal prvořadou kulturní událostí roku 1998. Jan Langhans (1851–1928) totiž svého času provozoval největší tuzemský fotografický podnik.**

Svůj první, zahradní ateliér si pětadvacetiletý chemik pořídil roku 1876 v Jindřichově Hradci. Materiálem stavby bylo výhradně dřevo a sklo. Hned nejstarší tištěné zmínky o Langhansově fotografování velebí nepřehlédnutelný talent. Jenže uplatnit ho mohl jenom sezónně: přes zimu se dílna nedala vytopit. Není divu, toužil-li se zařídit pro sebe v tom nejhlubším smyslu slova. To znamenalo mimo jiné opustit cukrovarnictví, jež ho do jižních Čech přivedlo z obce Nové Dvory u Kutné Hory. Její po staletí kultivovaný duch měl později vliv také na další fotografy, dospívajícího Josefa Sudka a jeho sestru Boženu.

Jan Langhans nebyl v oboru fotografie vyučen, vypracoval se vlastním přičiněním. Jeho smysl pro obchod nepodceňoval po-

tenciál mimopražské klientely, takže postupně vedl k založení řady filiálek. Jan Langhans ovšem věděl, že firmu musí řídit z metropole. V necelých devětatdacetiletých letech tedy přesídlil do Vodičkovy třídy uprostřed Prahy: léta Páně 1880 si tu za sídlo vybral tehdy deset let starý činžovní dům v novorenesančním slohu. Do roku 1908 splatil hypotéku, aniž by vážla expanze podnikání. Na úzké a dlouhé, goticky vymezené parcele poblíž frekventovaného Václavského náměstí stavebně zarůstal zejména zadní trakt do Františkánské zahrady.

Historické snímky v Langhansově monografii ilustrují, jak se hospodářské zázemí měnilo. Dostavby samozřejmě odpovídaly technologii média, jehož podstatou bývala práce s denním světlem. K roku 1892 dokládá fotografův životopisec Pavel Scheufler značný rozmach. Langhans se řadil k průkopníkům novinek všeho druhu. Nikdo jiný nemohl v interiéru fotografovat až stočlenné skupiny. Prozíravě investoval do vybavení veškerých provozů, do pohodlí zákaznictva, do platů zaměstnanců, do reklamy... Ateliér Langhans proslul coby nejrozšířenější portrétní značka své doby. Žil po tři generace.

Socialistickému združenství padlo za obět' na dva a půl milionu negativů. Skončily na skládce odpadků za Prahou. Rodina pokládala za definitivně ztracený i archiv osobností,

z nějž schraňovala alespoň písemnosti. Seznam historicky mimořádně cenných podobizen důležitých zákazníků vznikl koncem třicátých let. Jejich negativy tehdy opustily provozní sklad, aby se je podařilo zabezpečit proti rizikům války. Na podzim 1998 došlo při rekonstrukci restituované nemovitosti k objevu podstatné části archivu a o dvě léta později k nalezení dalšího dílu kolekce. Pravnučka zakladatele archivu, Zuzana Meisnerová Wismerová, jinak filmová dokumentaristka, se rozhodla pro restaurování více než osmi tisíc negativů a jejich kulturní využití. (Viz [www.langhansgalerie.cz](http://www.langhansgalerie.cz))

Respekt vůči genu loci předurčil rovněž atmosféru Langhans Galerie Praha. Vzdušná architektura, navržená ateliérem Ladislava Lábuse, je vysoce ceněna nejen odborníky, ale především veřejností. Návštěvnícký dojem spoluurčuje historická podstata místa v symbióze s dostavbou. „Tyto zdi,“ prohlásila dědička sídla Zuzana Meisnerová Wismerová, „jsou nasáklé nejen vývojkou, ale i myšlenkami lidí, kteří je obývali.“ Tuzemské kultuře díky jejímu citu pro rodinnou tradici přibyla inspirativní třípodlažní fotogalerie o téměř 300 metrech plochy; materiálem je zejména kov a sklo. Instalace mohou být značně variabilní, optimem je padesát až osmdesát zvětšenin.

Spolu se zveřejňováním langhansovského odkazu výstavami či tiskem, k čemuž dochází také v tomto čísle Hosta, jsou na galerijním programu zahraniční i čeští portrétisté. Došlo také

k modifikovanému pokračování činnosti Ateliéru Langhans. České fotografky a fotografové v rámci projektu Tváře doby příležitostně zvěčnily podoby lékařů, vědců, osobností umělecké scény, exilu, potomků šlechty a dalších VIP. Jako vůbec první výstava byla uskutečněna Pocta statečným s podtitulem Portréty bývalých politických vězňů padesátých let. Nadace Langhans získala pro úvodní sérii renomované fotografy Václava Jiráska, Jana Malého, Ivana Pinkavu, Tomáše Rasla, Dušana Šimánka a Vojtěcha Vlka. Asociace profesionálních fotografů galeristku nominovala u příležitosti loňského zpřístupnění výstavní síně s čítárnou mezi osobnosti české fotografie 2003.

Josef Moucha  
publicista

špatná adresa

## na špatné adrese

□  
□

kresba Tomáš Přidal

Korupční aféra, se kterou v současnosti bojuje naše nejvyšší fotbalová soutěž, je lidem z literární branže doslova k smíchu. „Proč tam řeší, že bral někdo škváru za odpískání zápasu, to je přece normálka,“ krotí hlavou jeden z nejmenovaných zástupců Ústavu pro českou literaturu AV ČR. „Za uvedení do slovníku české literatury se platí běžně od deseti tisíc výš,“ prozrazuje zaměstnanec akademie, který si nepřeje být jmenován. „Není to skromnost, ale v našem sektoru mě zná každý,“ vysvětluje muž, který má na starosti vypracovávání nových literárních hesel pro slovník současné české literatury, proč nechce, aby bylo jeho jméno zveřejněno na stránkách Hosta.

Podle dostupných informací existuje cenová tabulka, na jejímž základě jsou zpoplatňovány úkony spojené se zviditelněním v literárním světě. Z tabulky v programu Excel, kterou se naší redakci podařilo získat, vyplývá, že stát se slavným spisovatelem není v Česku laciná záležitost. Částka, již autor zaplatí za uvedení ve slovníku spisovatelů, je totiž pouze vstupní poplatek do exkluzivního klubu, další náklady rostou s dobou, po kterou je autor registrován. „Je to jako doména na internetu, platí se za každý rok správci serveru,“ vysvětluje odborník v oblasti IT a básník Bogdan Trojak. „Měl jsem nějaké příjmy, ale účast ve slovníku spisovatelů mne docela vysála, tudíž jsem po dlouhé době musel literaturu pověsit na pomyslný hřebík,“ říká Trojak a dodává, že jakmile vydělá peníze, k literatuře se opět vrátí. „Psaní je vašeň, ale drahý koníček,“ uzavírá.

Patřilo-li kdy v minulosti k nešvarům naší slovesné kultury, že někteří „nakladatelé“ brali od začínajících básníků „příspěvky“ na vydání, dnes se výnosný obchod přenesl z redakcí do kabinetů literárních vědců. „Spisovatel si dnes musí rozmyslet, jestli chce tučné honoráře, anebo slávu, obojího u nás dosáhnout téměř nejde. Příkladem může být Michal Viewegh, který se už před lety rozhodl neplatit za recenze v novinách, a dokonce neplatí ani povinné obědy členům komisí literárních soutěží, a proto po něm v literárním světě pes neštěkne,“ uvádí snad nejznámější případ odmítnutí tuzemské literární mafie českým spisovatelem Michal Horáček, textař a bookmaker, který Vieweghovi podal pomocnou ruku. „Michal v tom byl hodně sám, k čemu jsou mu peníze, když nemá úctu kolegů,“ říká Horáček, jenž Vieweghovi nabídl práci na libretu nového

muzikálu. Muzikálová kritika je striktně oddělena od literární, a tak mají spisovatelé s problémy možnost realizace zde; potvrzením této skutečnosti je případ dramatika Karla Steigerwalda. „Karel přestal platit odvody, a tak to s jeho fejetony a glosami šlo pěkně dolů,“ říká vydavatel konzervativního měsíčníku Proglas František Mikš, „ale Excalibur ho dostal na nohy.“

Vůbec nejvíc finančních výdajů je spojených se zařazením autora k určitému literárnímu proudu či skupině. „Nejlevněji vyjde tzv. generační souručenství, které se pohybuje někde kolem třiceti tisíc,“ vysvětluje náš zdroj z AV ČR. Stát se jedním z „objevů současné české literatury“ už stojí kolem padesáti tisíc korun, stejně jako být „jedním z příslibů do budoucnosti“. Ze zdrojů, které má naše redakce k dispozici, jasně vyplývá, že nejdražší je stát se „nestorem české literatury“. „Nestor platí pořád a v podstatě nemá šanci nikdy se vymotat ze začarovaného kruhu věčných splátek,“ vysvětluje zdroj. Jakmile se spisovatel ocitne až na samém vrcholu této pyramidové hry provozované literární vědou, má minimální šanci dostat se ze hry ven. „Okolím jsem považován za jednoho z našich nejúspěšnějších prozaiků, ve skutečnosti nemáme co jíst, nájem neplatím, všechno, co vydělám, dávám akademikům,“ svěčuje se se svými pocity jeden z předních českých spisovatelů starší generace, který si pochopitelně také nepřeje být jmenován. „Navrhli nás s kolegou na Státní cenu, jenom doufám, že to nedostanu, protože to by byl můj konec, taková cena, to je bratru milión korun minimálně, ale já už vážně nemám kde brát,“ svěčuje se „úspěšný“ spisovatel.

O skandální situaci v české literatuře naše redakce samozřejmě informovala policii, která zatím „celou věc nechce komentovat“, ale existuje naděje, že po vyřešení korupce ve fotbalových kabinách přijdou na řadu i pracovny literárních vědců. Jen aby nebylo příliš pozdě!

Petr Minařík

www.hostbrno.cz

k r i t i k a

## ostrava uvnitř

I tomáš kubíček

Jan Balabán: Možná že odcházíme, Host, Brno 2004

**Povídkovou sbírkou Možná že odcházíme se prozaik Jan Balabán vrací do nakladatelství Host, které v roce 1998 vydalo jeho zatím nejúspěšnější cyklus Prázdniny a novelistický pokus Černý beran (2000). Těmto knihám ještě předcházely prózy Středověk (1995) a Boží lano (1998) a loni vyšla v nakladatelství Vetus Via románová práce Kudy šel anděl (2003), nominovaná v témže roce na Státní cenu za literaturu. Už jen tento stručný výčet naznačuje, že s posledním povídkovým cyklem k nám přichází ostřílený autor, jehož poetika už má zcela zřetelné kontury. Autor, který vyvolává naprosto konkrétní očekávání. Bude nám vyprávět tíseň.**

A ve dvaceti povídkách posledního Balabánova cyklu se nám jí dostane vrchovatě. Spolu s jejich hrdiny prožijeme jeden ze všedních dnů, či jen jeho výsek. Je to jen další den plný výčitek, zmarnění a bezvýchodnosti. Cykličnost tísně prozrazují naučené stereotypy, kterými na ni postavy reagují. Uzavírají se do sebe a trpělivě čekají, až tíseň odezní. Jsou to tedy především povídky o samotě a o neschopnosti domluvit se s těmi ostatními. A jejich hrdiny jsou předčasně unavení třicátníci či čtyřicátníci s vyhaslýma očima, kteří bezduše bloumají svou existencí jako pacienti léčebny podél stěn svého pokoje.

**Vyprávět znamená stavět to, co má být rozbořeno**

Psaní je pro Balabána jemná, hodinářská práce. Je třeba skloubit příběh s jazykem, vyprávění s obrazy. Ale tak, aby tu jedno nestálo proti druhému a nestrhávalo na sebe jednostrannou pozornost. Povídka „Cedr a kladivo“ je téměř celá vystavena na dialogu. Proti sobě tu stojí biolog a cigán, oba toho času pacienti protialkoholní léčebny. Jsou to dva světy, které most alkoholu propojil. Jazyk jejich promluvy uchovává vzájemnou rozdílnost a i v něm se odráží jejich různá mentalita. Nestane se však ani na okamžik karikaturou, šklebem. Jemně modeluje prostor vyprávění, propůjčuje mu rytmus a latentně formuje čtenářský postoj až k závěrečné pointě, která odhalí jeho funkci, jeho úkol ve vztahu k naší interpretaci, či spíše k jejímu přehodnocení.

Podobně zachází Balabán i s výstavbou postav. Přicházejí k nám prvním okamžikem povídky, a to často vyvolány svým vlastním jménem, v těsném spojení s prostorovými či časově prostorovými souřadnicemi: „Hans zaparkoval na návsi pod farou.“ „Jaromír se dnes pustil dál než kdykoliv předtím.“ „Vladek nebyl žádný horal, i když žil na samotě za Ostrou horou.“ „„Takže do Vítkovic,“ povzdychl si Hans.“ „Když zazvonil telefon, Vladimír nespal.“ — tak zní jen některé z prvních vět povídek. To ostré nasvícení prozaického prostoru je rovněž součástí významové vý-



stavby. Vznikající svět je modelován krátkými, úsečnými, jakoby na dřevě kosti ořezanými větami. Pohled vypravěče je umístěn nad příběh, který však souběžně pozoruje prostřednictvím pohledu té které ústřední postavy. Postavy obnažené jménem. Balabánův způsob pojmenování postavy je součástí strategie, která přitáhne postavu do průsečíku pohledu vypravěče a našeho. Skutečnost vlastního jména je tím posledním, co spojuje postavu s jevovým světem, se světem zřetelných pojmenování a zdánlivé srozumitelnosti. Pro nás (a našeho průvodce) se však stává branou, jíž se vstupuje do světa vztahového. Do vnitřního světa postav, v němž už je každá sama za sebe a v němž „já“ není výkřik, ale šeptaná prosba. Do světa, kde jedinečnost nespočívá v ozvěně jména, ale v síle či ve schopnosti prožitku toho, kdo je vyvolán jménem. Jako by Balabán tímto způsobem pojmenování zastihl své postavy nahé — obnažené do vlastního jména, v holobytě jejich situace. Zvláštností charakterizace Balabánovy postavy je, že není určena vypravěčem, který by nám podal výčet jejích vlastností, a ani ne tolik situací, do níž vstupuje a která ji „rentgenuje“, ale především vztahem k sobě samé.

Strategie vyprávění, která má postavu přitáhnout až na dosah našemu analyzujícímu pohledu, protože i ten je nám vypravěčem vnucen, je opřena rovněž o polopřímou a nepřímou řeč.

Ta místy přechází v proud vědomí, jímž subjekt vyprávění ohledává okolní skutečnost a své místo, své šance v ní. Tímto narativním trikem totiž přestává být postava pozorovaným objektem, ale subjektivizuje se, artikuluje se před námi jako „já“, přestože skryté za třetí osobou vyprávění. Je nám bližší rozměrem spoluprožívání.

A konečně ještě něco tento způsob vyprávění umožňuje. Jsme nejenom maximálně blízko, či spíše už uvnitř toho nejintimnějšího světa té které postavy, ale jsme tu navíc každý sám za sebe a každý sám. Jako by se i vypravěč před námi skryl za svou postavu, a je už jen na nás, jak budeme číst — tedy jak budeme rozumět těmto rozbořeným životům.

## Hledání ve strnulém čase

To je však jen jeden z důsledků Balabánova vyprávění. Tím dalším je až neuvěřitelná čtivost. Ne na úkor zjednodušení, tedy ve prospěch čitelnosti, ale jako možnost ponoření do četby. Čteme s napětím

(i když to není napětí dějové) a jsme až zvráceně fascinováni bezbranným osudem postavy. Neprocházíme podél jejího vyhořelého života, ale spolu s ní prožíváme toto bolestně zakoušené poznání. I když je možné za příběhy zahlédnout růžky čerta schematismu — situace bolavé beznaděje, opuštěnosti a neřešitelnosti,

samoty a prázdnoty, kterou rezonují vybydlené životy hrdinů, se až příliš důsledně opakuje —, přesto způsob Balabánovy fascinující evokace těchto světů zaručuje, že opakování vnímáme spíše jako variaci, jako jinou podobu téhož. Je to opakování zapřené o jedinečnost hlasu a pohledu. I proto jsou postavy vyvolány jménem.

Je-li v současné české próze možné nahmatat existenciální linku, pak Balabánovy povídky jsou její nejzřetelnější podobou. Dohledávají kontury člověka ve světě, který se odcizil. Jenomže to, co sledujeme, je vnitřní svět postav. A to, co se tedy odcizilo, co se zpronevěřilo, jsou postavy samy sobě. Toto pochopení

v nich zakládá zvláštní rezignaci. Rezignaci, v níž ještě zaznívá možnost odmítnutí svého osudu. Ta je dána tím, že postavy „samy“ provedou onu „duševní hygienu“ a sebereflexivní analýzou pojmenují svou vlastní situaci. Ona možnost jiné volby však vytéká do ztracena. Je odložena. Snad z důvodu její ultimativní konečnosti. Co kdyby ani ona nebyla možná? Přišli bychom pak o svou poslední naději!

Oním zvláštním existenciálním pocitem jsou Balabánovy prózy blízké textům jiného jeho krajana, vrstevníka a přítele — Petra Hrušky. I v jeho básních můžeme potkat náhle obnaženou a zastavenou skutečnost. I jeho pohledy jsou jakýmsi „meziprůzkumem právě uplynulého“. Strutím ve vypůjčeném čase. Pomocí pohledu, který nemilosrdně neuhne. Balabánovy příběhy mají s Hruškovými básněmi společný právě tento specifický způsob vnímání času. Dějí se jakoby vytěsňeny na jeho okraj. Negují jej. Ale právě touto operací čas zbytnuje a stává se tím, co zjišťuje vnímání a prožívání postav — a jejich prostřednictvím i naše vnímání. Ukázkovým příkladem může být povídka „Hořící dítě“, kde se čas skrývá za sčítáním obklopujících předmětů a jevů, jímž si ho ukracuje nemocná Katka. Ale svět není lehce převoditelný na matematické vzorce a do bezpečí řadových číslovek. Sledujeme její počítání a s tou poslední číslovkou očekáváme její konec.

## Magie známých pohledů

A je ještě něco, co podmanivě uchvacuje na Balabánově vyprávění. Přestože genius loci se obvykle stává jen nevýrazným klišé pro zahraniční turisty, je v Balabánových povídkách přítomno naše povědomí o Ostravě. O tom zvláštním místě bez paměti s kovovými monstry šachetních věží v jejím středu.

O městě, jehož špína se usazuje vevnitř. A Ostravák Balabán nám přesně takové město přináší. Vklouzává do našeho očekávání a utvrzuje je. Ona Ostrava duše, kterou obnažují Balabánovy povídky, však není spojena s nějakým konkrétním místem, stává se přenositelnou. Naplňuje sice naše očekávání, naše předpoklady, a tedy naše předporozumění, ale přísouvá nám ji blíž — kamkoliv, kam se sami vydáme. Budeme-li tedy natolik smělí a podnikneme-li cestu k sobě samému. A v tom je určité nebezpečí našeho ponořeného čtení do Balabána. Nevychází nám Balabán v tomto přece jen příliš naproti? Objevujeme ještě,

nebo se už jen utvrzujeme? Tím, že se Balabán odvolává na naši literární encyklopedii, v níž má topos onoho „vyděděného města v nás“ své jasné souřadnice, podporuje čtivost svých textů. Vřazují se bez problémů do naší zkušenosti či předpokládané zkušenosti. Nemá však tato přístupnost přece jen důsledky pro bezpečné vydělení, a tedy vzdálení popisovaných světů tomu našemu? Nestáváme se chvílemi také jen

turisty s bedekrem *Možná že odcházíme* v rukou?

Povídka Balabánovi svědčí. I předchozí románové pokusy troskotaly na jeho specifickém „povídkovém vidění“. Sbírkou *Možná že odcházíme* je důkazem, že se Balabán stává jejím mistrem. A promítneme-li ji na pozadí předchozího Balabánova díla, stojí po boku *Prázdnin* a v mnohém, především v podobě zpřesnění či precizace vyprávění, které je mnohem vědoměji modelováno jako strategie, je ještě překračuje. Přesto právě toto kontinuální čtení přináší zákeřnou otázku: Je možné napsat další podobnou knihu? Nevyčerpal autor už jak téma, tak i možnost jeho zachycení? (Otázka, kterou má Balabán rovněž společnou s Hruškou.) Zatím je Balabán pro nás čtenáře mistrem jediného, sice uchvacujícího a bravurně zvládnutého, ale přesto velmi úzce zaměřeného pohledu. Je možné tento pohled ještě chvíli upírat už známým směrem, anebo název povídkové sbírky signalizuje i *odchod* jednoho způsobu psaní a příchod jiného vyprávěče, jiných osudů, jiných postav, jiného Balabána?

**k r i t i k a**

**k r i t i k a**

## zjevení podle jana (balabána)

### I lukáš foldyna

Jan Balabán: *Možná že odcházíme*, Host, Brno 2004

**Tvorba Jana Balabána představuje vždycky problém. Problémem je pro něj totiž sám svět a on se snaží ve svých prózách tu problémovost na jedné straně jaksi popsat, uchopit, a na druhé straně snad i řešit. Ale problém u něj není přítomen jen jako téma, látka psaní, on se hlavně zalyká otázkou, jak se vůbec vyjádřit, jak adekvátně sdělit, co chce. Jakási úpornost, snad až topornost jako by ležela na každém jeho slově.**

Nová kniha *Možná že odcházíme* obsahuje dvacítku kratších povídek, jimiž Jan Balabán navazuje na svou předchozí povídkovou i románovou tvorbu. Jejich protagonisty jsou většinou lidé v jaksi „prázdném“ okamžiku svého života, pozorující svět s nadějí, že v něm naleznou oporu pro svou existenci, že se jim podaří odhalit klíč k jeho fungování a smyslu. Autor přitom často užívá metody pouhé juxtapozice dvou či několika paralelních situací a postav, prostorů a časů, a pointa povídky pak zůstává viset někde v prostoru mezi takovými „bloky“ — jako třeba

v povídce „Magda“, kde nejprve nechá malého chlapce Jaromíra vyběhnout do polí za město a objevit opuštěný dubový háj, a pak v těch polích dá vyrůst panelákovému sídlišti a do jednoho z jeho bytů posadí postavu rozvedené Magdy. Někdy tuto paralelizaci nahrazuje retrospektiva postavy, týkající se například nějaké situace z jejího mládí, takže je zachována identita protagonisty povídky („Diana“, „U komunistů“).

Životní vyprázdňenost postav je většinou zapříčiněna partnerskými problémy či psychickými problémy patologického původu („A ptáci taky“) nebo vyrovnáváním se s dětskými traumaty („U komunistů“).

Literární zpracování takové tematiky je ale spojeno s nebezpečími, kterým se nepodařilo vyhnout ani Balabánovi, což poznamenalo řadu textů knihy. Někdy se Balabánovi bohužel stává, že se nechává strhnout k jakémusi bolestínskému kazatelství, místo aby vyprávěl pro něj typický mikropříběh, respektive vytvářel „obraz“, který nese poselství sám o sobě, aniž by muselo být dovysvětlováno v rámci textu. Balabán si je toho možná vědom, onu reflexibilitu uvádí jako jeden z typických symptomů evangelíků (povídka „Hlas jeho pána“), tedy konfese, ke které se patrně sám hlásí. Ale každopádně jde o prvek, který je pro mě na jeho tvorbě nejméně zajímavý. Poprvé se takto člověk zarazí u šesté povídky „Kolotoč“, jejíž slibně začínající první odstavec Balabán zakončuje: „Velký a malý člověk mezi nebem

a zemí; abys tomuhle uvěřil, musíš mít srdce jako Hans Christian Andersen“ (s. 35). Takové řeči jako by patřily spíš na stránky ženských časopisů, aby se čtenářky nemusily namáhat s luštěním příliš komplikovaných literárních obrazů a mohly si pěkně od plíc vzdychnout: „Všechno je možné ve víceúčelovém světě, jenom ty vrásky kolem očí a úst, ty praskliny, otlaky a šrámy, které bolí až někde u srdce, ty budou čím dál hlubší“ (s. 36). Próza Jana Balabána je ve svém základním autorském gestu primárně *chlapská*, i když někdy křehká, dojemná, zajímavá; jakákoli takováto *ufňukanost* v ní potom bije do očí.

## Tykadla

Nebylo by poctivé, kdybych se nepokusil popsat, v čem vidím úskalí Balabánovy nové knihy. V porovnání s jejími pozitivními kvalitami jde ale o vady spíše kosmetické (velmi dobře je pojmenoval Jan Štolba v recenzi románu *Kudy šel anděl* v Hostu 7/2003 — mnohé z ní platí i pro novou knihu). Spíše je zajímavé se ptát, čeho jsou tato „klopýtnutí“ důsledkem, co je jimi „vykoupeno“. Balabánova tvorba patří k tomu typu psaní, které se snaží svět tím, že jej popíše, uchopit, aby byl srozumitelnější. Z tohoto hlediska se dá samozřejmě interpretovat každý text, ale u Balabána jde o samu motivaci psaní. Tuto zákonodárnost kdysi zastávala Bible, ale Balabánovi myslím nejde o Zákon v tomto smyslu — i když jeho absence je jedním ze základních autorových témat. Jeho texty zde nejsou proto, aby *nahrazovaly* tradiční vzorce chování a prožívání světa; jde v nich o *individuální* hledání smyslu existence pro sebe sama, o pokus svázat své bytí alespoň do formy literárního vyprávění. Balabán prostě jen pomalu, pečlivě, poctivě a s jistou tvrdošíjnou úporností ohledává svůj životní prostor. Přitom se zdá, jako by s každou napsanou knihou — nebo možná spíš s každou prožitou událostí — stoupala Balabánova schopnost rozšiřovat záběr, prozkoumávat větší a větší prostor. Tato větší odvaha a sebevědomí však s sebou nese riziko, že bude překročena čára, za kterou se ještě pátrací tykadla pohybují jen velmi nejistě — literárním důsledkem bývá pak klišovitost, tezovitost, symbolická přexponovanost. To je však na druhé straně daň skutečnosti, že se taková výprava do hraničních pásem vlastních možností Balabánovi výborně vyplatí v těch lepších textech sbírky — ty by ale možná lépe vynikly, kdyby byl výběr povídek přísnější.

## Zjevení

Na přebalu knihy je fotografie oprýskané podobenky z jakéhosi náhrobku. Ta ilustruje titul knihy, který v sobě kondenzuje její tíživou atmosféru, tkvící v nejistotě („možná“) a vědomí úpadku a konce („odcházíme“). Vlastně i zde autor svým způsobem užívá výše zmíněné metody „paralelizace“. Titul totiž se samotnými texty povídek nijak otevřeně tematicky ani věcně nespojuje, je k nim jakoby „přistaven“, ale přesto se přímo podílí na jejich interpretaci, ustanovuje kontext, v jakém mají být povídky vnímány, ještě před tím, než knihu otevřeme.

Titul knihy tedy funguje jako interpretační reflektor, který nejenže otevírá lákavý prostor pro hledání souvislostí s vizí velkého Konce — Apokalypsou, ale tranzitivnost, přechodnost z jednoho stavu do druhého, tedy jakýsi „odchod“ do „jiného“ stavu je tu často také latentně přítomen. Tušení konce — tedy tušení nutnosti odchodu — je možno u Balabána hledat i v orientaci k okamžikům „prozření“ postav, které tvoří základní narativní události většiny povídek. Co jiného jsou „pozorování“ postav — Hans v povídce „Diana“, pátrající na půdě staré fary po své minulosti, Ludvík v povídce „Bethesda“, sledující v hospodě podomního obchodníka, Roman spatřivší na konci povídky „Salámoví koně“ mladou dívku — než jakási malá každodenní „zjevení“, zvětšující Balabánovým protagonistům, že se „cosi“ stalo, že z nevědomosti se stala vědomost, že se život jakýmsi tajemným způsobem (třeba i ne příliš příznivým) naplnil. Je přitom pro Balabána typické, že toto „zjevení“ je často dáno postavám na dně — alkoholikům, rozvedeným či vůbec nešťastným lidem.

## „Dvojí domov“ Balabánových outsiderů

Je v povaze materiálu, se kterým autor pracuje, že se jeho minimalistická metoda nejlépe uplatní na malé ploše — perspektiva několika málo stran povídky nechává vystoupit mimo jiné síle jeho jazykového výrazu. Způsob, jakým užívá výrazových prostředků, spojuje Balabána s jiným českým mistrem povídky,

s Janem Čepem: „Na hřbetech černých vln se ukazuje šedá plíseň nedalekého úsvitu. Konce vln dorážejí na křídový útes a syčí, jako by nebyl z vápence, ale z nehašeného vápna. Leptají útes, kterého neubývá“ („Emil“, s. 11). V několika málo větách, v několika tazích pomyslným štětcem je tu náhle do textu vnesena dramatičnost, jíž uměl docílit právě Čep; s jeho tvorbou ostatně Balabána spojuje více znaků — zdá se dokonce, jako by Balabán rozvíjel tematiku a způsob jejího podání, s jakým začal Jan Čep před nějakými pětasedmdesáti lety. Oba autoři jsou si blízcí podobným vztahem k jazykovému vyjádření, k literárnímu obrazu a k povaze narativního materiálu. Neznamena to, že by jeden či druhý rezignovali na klasicky vystavěný příběh, že by jejich vidění světa bylo spíše lyrické než epické. Naopak, u Balabána i u Čepa se toho (jak jsem naznačil) mnohdy „děje“ více v jednom odstavci, v jedné větě než v leckterém románu. Jistě, Balabánova (a také Čepova) metoda je založena z velké části na vytváření zpracovaných „obrazů“, není ale nepodstatné, co se mezi těmito obrazy odehrává.

Nelze pominout ani souvislosti tematické — Balabánovy postavy jsou unaveny tíhou života v průmyslové městské aglomeraci podobně jako Čepovi chalupníci — v kontextu Čepovy tematiky se hanácká pole zdají podobně bezútešná jako ostravské paneláky u Balabána — a u obou autorů jde o předvedení katarze ve formě prozření, okamžiku, kdy se před člověkem otevírá vědomí bytí jako čehosi nepochopitelného, jako čehosi, na čem jsme závislí, a ono nás to přesahuje, a my si nejsme jistí, zda je to dobře, nebo špatně. Jak jsou si pak blízké pocity staré Roubalky z Čepovy klíčové povídky „Dvojí domov“ a Balabánovy Magdy, stojící na zamřížovaném balkóně periferního paneláku (povídka „Magda“), nebo Hans s porcelánovým jelenem po dědečkovi v ruce („Diana“) — stále se jedná o totéž „zjevení“,

o tentýž okamžik náhledu do „druhého domova“ —, přestože představa o jeho konkrétním charakteru je již z různých důvodů

odlišná, přestože jde u Balabána spíše o hledání druhého domova v sobě než o jeho nalezení v jistotě Řádu.

Není pochyb o tom, že nová kniha Jana Balabána je „událostí sezóny“, a bylo by patrně dobré podniknout něco pro to, aby se jeho tvorba dostala do povědomí širší veřejnosti — třeba prostřednictvím ocenění v některé z výročních literárních cen a anket. To ale neznamená, že je *Možná že odcházíme* pouhou „sezónní“ záležitostí. Hodnota Balabánových povídek přesahuje horizont spotřeby běžné knižní produkce, a to z mnoha důvodů: především proto, že tento mimořádný literární text nese schopnost stát se pro toho, kdo jej prožívá, ryze osobní záležitostí. Že nás onen plurál v titulu vtahuje jako maelstrom: Možná že odcházíme!?

**k r i t i k a**

”

**Zdá se, jako by s každou napsanou knihou — nebo možná spíš s každou prožitou událostí — stoupala Balabánova schopnost rozšiřovat záběr, prozkoumávat větší a větší prostor. Větší odvaha a sebevědomí však s sebou nese riziko, že bude překročena čára, za kterou se ještě pátrací tykadla pohybuji jen velmi nejistě — literárním důsledkem bývá pak klišovitost, tezovitost, symbolická přexponovanost...**

Jan Balabán; foto: Martin Popelář

**k r i t i k a**

## vizuální inspirace

Štěpán Nosek: *Negativ*, Host, Brno 2003

Pavel Rajchman: *Neanone*, Theo, Pardubice 2004

### I jan štolba

#### Intimní lyrická dobrodružství

Křehké texty Štěpána Noska, sebrané do knížky *Negativ*, na sebe hned upozorní svou malířskou či fotografickou senzitivitou. Významnou roli tu hrají barvy či jejich niterné odstíny: „plachá modř“, ale ještě spíš jen „mělké vychýlení tmy“. Na pár místech se mihne přímo sama výtvarná terminologie („akvatinta dvora“), jindy jsou zas obrazy líčeny v jakémsi fotografickém modu: zmíněn je zdroj, objektiv, přesvětlení, intimní vizuální krajiny vystávají před námi jako jakési fotografie, na nichž jsou klíčové různé osvity, clony, drobná rozostření. Navíc věci a chvíle by se dalo považovat za vůdčí významovou osu celé sbírky. Přitom osvětlení je zkraje vnímáno docela fyzicky: „rozhraní naleptaná sluncem“, „písečné světlo“. Autor je však vzápětí posouvá i do roviny abstraktní, významotvorné: „celý den čekáme na správný sklon světla“ — toto bychom mohli docela dobře číst jako jakési básníkově krédo, jimž je trpělivá pozornost k detailu, pocit, že význam lze odezřít z drobných trhlin či posunů, jimiž se svět sám prozradí, vědomí, že poetická pravda světa se zjevuje v „průnicích a průsečících“ věcí a okamžiků. Vědomí důležitosti *kontextu*, jenž teprve pravé (měnlivé) podstatě věcí nechá vyvstat. Hra světla a tiché proměny hloubky ostroty odkrývají skryté vnitřní drama, na letmo zahlédnutých místech dají prokmitnout letmosti životního tajemství: „Co s námi bude? ptá se. Venku je modrá městská mlha. Zářivé body místo hlav.“

Tato silně vizuální, drobnohledná citlivost propůjčuje Noskově lyrice solidní smyslové ukotvení. Jsme ujištěni, že básník přirozeně těží z toho, co bezprostředně vnímá, a teprve odtud, z pevného bodu počátku a zážitku, vyklání se směrem k obecnějším přesahům. A my můžeme tato intimní dobrodružství následovat, aniž bychom se stali rukojmími nějaké té „obrazotvornosti“, jež by na sebe příliš strhávala pozornost. U Noska je obraz tvořen především pozorným sejmutím, přesnou souhrou vývojky a ustalovače; obrazu je tu dán volný průchod, přičemž paradoxně tak mohou vyvstat vize enigmatičtější, než kdyby básník svůj materiál nějak vehementněji opracovával.

Některé texty až jako by byly malé etudy ve významuplné zámlce, smyslové zástupce: „Po roce jsme se potkali. / Světlo bylo tvrdší, nad hlavou / jiné počasí. Úplně jiné město. / Siréna za nejbližším rohem / otřásla celou ulicí. Zestárly / oči tobě, nebo tomu, / kdo se teď zastavil a zírá / do kroužící vody v kaluži?“ — Vše osobní a citové se tu až programově zračí v okolních „indiferentních“ detailech. Noskův talent, mám pocit, tkví právě v tomto lyrickém odvracení se, v *odtažení* štetce od plátna, spíš než v samotném nanášení linií a tvarů. Což ale neznamená, že by se básník spokojil jen

s tím, naopak, pravidelně se pokouší hrozící lyrickou vágností (jež je rubem téže mince) překonat i důkladněji artikulovanou, formulačně dotaznější „pravdou“. Ne vždy se mu tato malá myšlenková dobrodružství podaří: „Člověk je utřzená síť / která se časem u dna rozmočí“ — to už je na můj vkus až příliš rétorické, navíc lehce preciózní tím, jak to přece jen chce zůstat jaksi „ušpi-něné“... Autentickou „špinu“ daleko lépe podrží robustní, výrazově nervní zápis, v němž myšlenka je spíš jen tak uplivnuta za pochodu než rétoricky naaranžována: „Svinsky sněží ... jablko sebou šklublo, přesto trvá ... čím to, že pokaždé, / když chci už volat ... blbec mi skočí do řeči?“

*Negativ* je souborem drobné, dalo by se říct příležitostné lyriky. Nechybí tu však jemná vnitřní soudržnost a logika. Narazíme-li třeba zkraje na spojení „písečné světlo“, o deset stran později je smyslový motivek už dramaticky posunut: „Písek metaný / doprostřed tváře.“ Jinde je zas abstraktní pojem „pevného bodu“ metaforicky propojen s obrazem „stojatého stínu ptáka na hladině“ — a za čas narazíme už na důrazněji formulovanou variaci téhož průniku utkvění a letu: „Výchozí poloha / tvého života je: / přerušený let.“

Nosek sešel svou knížku uhranutě, chtivě přešlapující cestovatelskou tautologií, když první i poslední oddíl nazval identicky: „Sever“. A druhý „Sever“ náhle ožije čerstvým vjemem moře, větrem a světlem zčechného přímoří (autor nejspíš těžší z delší překladatelské stáže v Irsku). A zas je zlehka dobrodružně sledovat, jak stačí trochu prudší, asymetričtější poryv „cizích“ vjemů a počáteční lyrická usebranost se začne spontánně rozevírat k rozevlátějšímu, neukotvenějšímu gestu. Vnitřní pnutí k sice zatlumené, ale přece jen myšlenkové pointě, přítomné v mnoha básních prvních dvou oddílů, se vytrácí a nastupuje bezbřehost třeba krátkého, zato hutného básnického popisu, jenž tentokrát nemá potřebu někam *ústit*; jako by se do pozadí za touto „nevůli“ intuitivně dralo vědomí relativity mořského dorážení: co odliv odhalí, příliv zas pozře, a tak dál, znova a bez pointy...

Básník chutná vpád živlu, smyslovost, v počátcích sbírky spíš minimalisticky soustředěná, se teď — sice stále pozorně, avšak se zřetelnou „neodpovědnou“ rozkoší — stře sama v sobě, význam, jež Nosek zprvu ze svých vizí úzce destiloval, teď bezstarostně crčí, odkud se mu zachce — anebo vhrkne pod povrch a příliš na tom nesejde. Jako by básník významové zaostření momentálně nepotřeboval, stačí mu samy zčechnané vize, dostatečně významné o sobě, ve své přelétavě naléhavé autenticitě: „Přerývka v průhledu do přístavu — prudce ozářené vápno majáku.“

Noskovo počáteční odhodlání drobně sčítat a odčítat valéry skutečna a sledovat, k jaké čáře významu stoupne příliv každodennosti, se teď nenápadně, avšak podstatně mění v živelnější vpád střemhlav mezi věci, kdy jednotlivé detaily přestávají být koncizními šiframi celku, ale jsou z nich opět „nahodilé“ jednotlivosti, zatímco jednou velkou šifrou se tentokrát stává bezhraničný celek sám (viz zápiskovitý text „Stav“). Svět již nejsou jednotlivá přesně zaměřená tajemství, ale jedna velká tajuplná jednota, na jejímž pokraji stojíme, ne nepodobní chlapci z básně „Bray“, jenž „přivíraje oči / poprvé pozoruje plochu / která se stále rozbíjí“.

*Negativ* je ovšem sbírka nerozsáhlá, sympaticky osobní, aniž by byla prudce osobitá, a výše zmíněný myšlenkový půdorys je tu načrtnutý spíš jen v náznacích. Ale je zde pod povrchem přítomen a nenásilně sbírku sjednocuje. Podobná lyrika však v budoucnu může snadno sama sebe rozmělnit přidáváním dalších a dalších lyrických snítek — a tak je možné, že autora docela dobře čeká krok „proti“ vlastnímu počátečnímu lyrickému instinktu, k hlouběji myšlenému, robustněji artikulovanému obrazu světa. Snad od akvarelu k rydlu.

## Texas, směr Karlštejn

I sbírka Pavla Rajchmana s cize prostým titulem *Neanone* využívá vizuální inspiraci, malířské (a filmové) odkazy jsou tu přítomny dokonce programověji než u Noska, paradoxně však sama Rajchmanova poezie až tak vizuálně založena není. Rajchman je abstraktnější, dovnitř obrácený, jeho ohlasy malířských děl spíš než splýváním s jejich vizualitou jsou niterným experimentováním: co vyjeví neviděný, překvapivě odhalený rub vizuální ikony?

Sbírka má sklon k lakoničnosti a aforističnosti, obrazy jsou velmi sevřené, zprudka nahozené — a kvapně odmrštěné. Básník jako by tvořil silou a jaksi zarputile (což neznamená silově či urputně), dokonce ten stav čas od času reflektuje: „Lovím... zasekávám! / K břehu vleču / část dna...“ Jeho poezie vyznívá přerývaně, zas a zas nasazuje, často robustně a fyzicky („V krku břehy / podzemní vody: / ochutnávám... skřípou! // A vypružen nervem / s vlnou vyskakují...“), a vzápětí sotva nahozenou („usazenou“) představu opouští a vyráží jiným směrem. Vzniká nabitá, naléhavá atmosféra, jíž se ovšem nevyhne ani dávka inkohorentnosti, překombinovanosti: „Tyto přichylné pomyje / propírají myšlenky... promýšlejí se k čistokrevnému / bůhvíčemu z já...“ Mám pocit, že Rajchman skoro až prahne po jakémsi střetu a zahlcení, chce čtenáři, ale hlavně sobě občas jen tak něco „předhodit“ — ne vždy však riskantní gesto vyjde, ne vždy je kolem dost prostoru k zarytému rozmachu.

Rajchman píše texty na obrazy Schieleho, Kandinského, Miróa, Francise Bacona... Jsou tu i kultovní Goghovi *Havraní nad obilným polem*; zdá se však, že výtvarná díla jsou jen součástí širší vizuální „krajiny“ současného světa; jedním dechem je tu s nimi přítomen zejména film, ale i Rimbaud, Heidegger či třeba Leadbelly, jakož i odkaz k „billboardizaci“ světa a lidské duše, v němž je „banální“ fenomén reklamy prudce vymknut směrem k abstrakci: „Prázdná pro reklamu // na volně plující já / ještě nedotčené tělem.“

Z malířů, jimiž se Rajchman inspiruje, by mohl být jeho vypjaté a viscerální poetice nejbližší Bacon. Jaká škoda ale, když je baconovské pětiverší spíš jen krotkým, řídkým náběhem, předčasně vyšumělým do ztracena. Podobný dojem číší bohužel i z Goghových *Havraní*: „Zlověstní ptáci / ve tvaru V / nadobro opouštějí mozek“ — to je snad až moc doslovné a usilovné, a přece jde o nejvýraznější místo básně; zbytek už je jen docela popisným dovětkem. Anebo že by tu byla příbuznost s Basquiátovou přerývanou totemičností? Jenže i Basquiát je tu jen letmo jmenován, nadto pouze skrz (nepříliš vydařený) film.

Film se zdá být Rajchmanovi bližší, dokáže jej často predestilovat do jediné dramaticky sevřené, opticky zkomolené krůpěje, tady už nenajdeme nedotažené imprese, ale spíš koncizní zkratku, třeba zarputile enigmatickou svým obsahem. Tak báseň „Gau-neří“: „Nulami osazena hodina / ... / Prcháme, střilejí, neoplácíme... / — dvě škrabošky navlečené / na stehna děvky — / Texas,

směr Karlštejn.“ V podobném tarantinovském pelmelu nemusí autor nic vysvětlovat, lyrizovat, dokazovat; obrazy se intuitivně stavějí do rolí minipříběhů, jež jsou spíš odkazem

k čemusi zamlčenému než sdělením samým. A docela uhrančivě vyzní, když tento mrazivě nažhavený sestřih autor použije pro téma osobnější, emocionálnější: „Že možné / zahlédnout zemřelého otce / a dotknout se / pulsující žíly jeho milenky.“

I když v knize najdeme i pár výtečných příkladů více „kinematograficky“ založené obraznosti („Otázky svrhává / do dřezu s obličejem / znetvořeným šálky a talířky“), Rajchmana přitahuje spíš sama skrytě iluzionistická podstata filmu, zacházejícího s docela konkrétním materiálem, jenž je selekcí

a montáží transponován do abstraktnějšího významového celku. A tady jsme možná (i když trochu z jiné strany) nejbliž podstatnému momentu poezie *Neanone*: totiž jakési ustavičné rezonanci abstraktního v zarputile fyzickém; snad odtud nejsilnější pramení Rajchmanův přerývaný nepokoj: ze spirituálního tíhnutí, jež se však stále láme do eruptivně fyzického a konkrétního. „Duše / na sousta roztrhaná / dosedá na krev / jemněji než sníh“ — ten obraz krutě něžně prahne po duchu, je však všemi svými protichůdnými „údy“ skrz naskrz fyzický, nemůže se sám ze sebe vymanit...

k r i t i k a

k r i t i k a

# literatura jako systém

## I david kroča

Northrop Frye: Anatomie kritiky, přeložila Sylva Ficová, Host, Brno 2003

**Kniha kanadského literárního teoretika Northropa Frye Anatomie kritiky vychází v češtině poprvé. Přitom od její premiérové edice uplynulo téměř půlstoletí (Princeton 1957) a dnes patří již mezi klasická díla literární vědy druhé poloviny dvacátého století. V úvodu knihy se Frye v duchu dobrých tradic vědecké skromnosti takřka omlouvá za to, že jeho práce má „záměrně schematickou strukturu“. Tento akademický výrok lze přeložit také tak, že svůj rozsáhlý spis autor vybavil systematickou terminologií a důmyslně rozčlenil do kapitol a podkapitol.**

Jádro knihy tvoří čtyři eseje, které jako pevná skořápka obklopují texty nazvané „Polemický úvod“ a „Předběžný závěr“.

V „Polemickém úvodu“ by si měl počíst každý, kdo se domnívá, že kritika parazituje na literatuře a umění vůbec. Frye nejenže tyto „primitivní názory“ (s. 19) vyvrací, ale současně vysvětluje vztah mezi uměním, literární historií a literární publicistikou (*public critic*), která je podle něj „skutečnou kritikou“, neboť literaturu zpřístupňuje a podle vkusu příjemce také hodnotí. Píše-li ovšem na stejném místě, že jeho eseje se zabývají kritikou, nemá již na mysli činnost literárního publicisty, nýbrž „veškeré literární bádání a literární vkus“. Kritika (*criticism*) v tomto pojetí má již znaky vědecké disciplíny, která se zabývá literární interpretací, a můžeme ji do značné míry ztotožnit s tím, co

v našem domácím kontextu označujeme vžitým souslovím „literární věda“. Titul knihy by tedy v češtině mohl znít například „Anatomie uvažování o literatuře“ nebo „Anatomie myšlení

o literatuře“, což jsou ostatně názvy, které v souvislosti s Fryeovým spisem nedávno použil Petr A. Bílek v práci *Hledání jazyka interpretace* (Brno 2003). Při čtení „Polemického úvodu“ si ovšem čtenář musí dát dobrý pozor, aby včas postřehl, který typ „kritiky“ má autor právě na mysli. Pokud se mu to podaří, může se také dozvědět, v čem spočívají rezervy i možnosti literárněvědného zkoumání: zbývá vytvořit pojmový aparát a s jeho pomocí ucelený systém poznatků, který vyústí v „systematické porozumění“.

### Od popisu k výkladu

Podívejme se, jakým způsobem Frye naplňuje svá teoretická předsevzetí z úvodu hned v prvním eseji nazvaném „Historická kritika: teorie modů“. Řád a uspořádanost objevuje v tom, jak se postupně vyvíjely způsoby zobrazení tzv. literární fikce, jejíž děj tvoří „konání určité postavy“. Druhy fikce Frye klasifikuje podle toho, jak velké jsou hrdinovy činy ve srovnání s významem našeho vlastního jednání. Na vrcholu pyramidy tedy ční postavy božských bytostí (což je typické pro mýtus), pod ním pak v po-

myslné hierarchii stojí hrdina nadřazený lidem svým postavením (romance), hrdina vysokého mimetického modu (vůdce v epice a tragédii), hrdina nízkého mimetického modu neboli cosi jako obyčejný člověk (figury komedií a realistických próz) a konečně hrdina modu ironického, jehož moc a schopnosti jsou menší než naše. Fiktivní mody mohou být navíc tragické (hrdina je izolován od své společnosti) a komické (hlavní postava se začleňuje do společnosti). Dlužno dodat, že tato klasifikace modů fikce není samoúčelná, ale slouží autorovi k popisu jednotlivých modů

v historické perspektivě. V diachronním pohledu se podle něj ukazuje, že „evropská literatura posledních patnácti století přesouvala své těžiště od vyšších modů k nižším“, tedy od mýtů přes romanci až k ironickému modu.

Obdobným způsobem, tedy nejprve systemizací různých typologií a literárněvědných metod a záhy i nástinem vývojových etap poetiky, autor postupuje rovněž v následujících kapitolách. Než ve druhém eseji překročí Frye k výkladu teorie symbolů, nezapomene upozornit, že pojmem „symbol“ označuje libovolnou jednotku literární struktury, kterou „lze vydělit za účelem kritického zkoumání“. Současně připomíná, že každé literární dílo je mnohovýznamové a zařazuje se do řady kontextů a vztahů, jimž odpovídají i jednotlivé fáze kritiky (a vývoje literatury). V tzv. doslovné a deskriptivní fázi vystupuje symbol jako motiv a znak, ve formální fázi se stává básnickým obrazem, v mytické fázi archetypem a konečně ve fázi anagogické vyznívá symbol jako monáda (a míří tak k univerzální platnosti).

## Archetypální kritika

Archetypem myslí Frye „typický nebo opakující se básnický obraz“, který „spojuje jednu báseň s druhou“, a pomáhá tak „sjednotit a integrovat naši literární zkušenost“ (s. 119). Autor vychází

z předpokladu, že archetyp je symbol „sdělitelný“, což znamená, že se může stát jednotkou komunikace. Na něm založená archetypální kritika se tedy zabývá literaturou jako společenským faktem a způsobem komunikace. Takto pojatá literární věda pak především studuje konvence a žánry, s jejichž pomocí zařazuje „jednotlivé básně do celku poezie“ a zkoumá „vztah básně k ostatní literatuře“. Mluví-li Frye v těchto pasážích knihy o „jednotlivé básni“, má tím však na mysli nejen veršovaný literární text, ale jakékoli jednotlivé literární dílo. Upřesnění zaslouží i samotný termín „archetyp“, který známe již z jungovské psychologie. Ačkoli Frye několikrát odkazuje na práce C. G. Junga, v pojetí archetypu se od východisek psychologické teorie nevědomí odpoutává. Pro archetypální kritiku mají podle něj největší hodnotu psychologické výzkumy v oblasti snů, konkrétně „práce o snovém východisku naivní romance z pera Junga a jeho stoupenců“. Jedním dechem ale dodává, že předměty studia literární vědy a psychologie není radno slučovat. Zatímco psychologické zkoumání chápe snové symboly jako soukromé a při jejich interpretaci přihlíží k životu toho, komu se zdály, pro literární teorii žádá „soukromá symbolika“ neexistuje. Literární vědec Frye naopak používá termín archetyp hlavně k tomu, aby za konkrétním literárním dílem odhalil mýty a opakující se básnické obrazy.

Mnoho příkladů, rozborů a výkladů z teorie archetypálního významu obsahuje třetí esej s názvem „Archetypální kritika: teorie mýtů“. Zatímco význam literárního díla má podle autora statický charakter, vyprávění je dynamické a zahrnuje v sobě i pohyb od jedné struktury ke druhé. Proces vyprávění je založen na cyklickém pohybu, jenž má obvykle čtyři fáze. Čtyři roční období (jaro, léto, podzim, zima) odpovídají kvartetu narativních kategorií, jež Frye označuje jako žánrové děje (neboli *mythoi*). Tyto základní narativní typy (komedie, romance, tragédie a satira s ironií) pak mají širší platnost než běžné literární žánry a umožňují schematický popis vývojových fází v teorii mýtu. Mezi nejzajímavější části třetího eseje ovšem patří pasáže věnované biblické symbolice. Výklad se soustřeďuje zvláště na základní biblické metafory, jako jsou archetypy zahrady, města nebo ovce, které současně představuje jako klíčové metafory křesťanské symboliky. Že Frye dokáže vyložit biblický text jako originální literární dílo, mohli ostatně čtenáři poznat již v knize *Velký kód* (*The Great Code*), která před čtyřmi lety vyšla také v češtině.

## Možnosti eseje

Autorův esejistický styl využívá složité větné konstrukce a originální obraznost, problém však spočívá v tom, že se tak někdy příliš komplikuje srozumitelnost sdělení. Některé obtížné dešifrovatelné syntaktické konstrukce jdou možná na vrub překladu, což se týká zejména několika souvětí, v nichž chybí slovo či slovní spojení. Například hned úvodní výpověď podkapitoly o specifických formách dramatu, jež je součástí čtvrtého eseje „Rétorická kritika: teorie žánrů“, balancuje na hraně srozumitelnosti, neboť v ní pravděpodobně vypadlo sloveso: „Nyní nahlédneme, zda rozšíření perspektivy, jež umožňuje vzít v úvahu vztah *lexis*, tedy verbální struktury, k hudbě a podívané, něco nového pro tradiční členění uvnitř žánrů“ (s. 328). Shodou okolností ve stejné kapitole nalezneme doklad i dalšího, tentokrát nejspíš autorského prohrěšku, jímž jsou místy zjednodušující a povrchní soudy, které při dobré vůli nelze přijmout ani jako estetickou aktualizaci jazyka eseje. Jde o výroky typu „Wagnerovy opery jsou vlastně nakynutým oratoriem“ (s. 330) či „zápletky biblické hry představují Vánoce a Velikonoce“ (s. 340).

Ačkoliv podrobné posouzení kvality překladu ponechávám anglistům, z kantorského hlediska oceňuji, že převod Sylvie Fivéové ladí s terminologií, kterou studenti bohemistiky (a konečně i ostatní čtenáři) mohou znát z *Průvodce po světové literární teorii* (Praha 1988), v němž je *Anatomii kritiky* věnováno samostatné heslo. Uznání zaslouží překladatelka také za to, že původní text nejen přeložila, ale i doplnila podrobnými poznámkami (uvádí je v hranatých závorkách, aby je tak odlišila od prvotních autorových komentářů). Tyto překladatelské poznámky domýšlejí primární text na místech, kde autor odkazuje na tituly

anglické literatury nebo kde předpokládá znalost kontextu západní literární vědy. Dostaly podobu vysvětlivek, které připomínají s problematikou související teoretické a beletristické práce,

v drobných medailonech přibližují zmiňované osobnosti a osvětlují také další historické a literární souvislosti, bez nichž by některé autorovy narážky nemusely být srozumitelné.

Archetypální kritika hraje podle autora klíčovou roli při boření bariér mezi různými „kritickými metodami“. Tvrdí to alespoň v „Předběžném závěru“, v němž zároveň podtrhuje, že jeho kniha neměla přinést nějaký nový program, ale snažila se „poskytnout novou perspektivu“ pro již existující literárněvědné techniky a přístupy. Fryeova *Anatomie kritiky* utvrzuje milovníky literatury v důvěře, že slovesné umění má přes své individuální rysy určitý řád a že tento řád dokážeme poznat a popsat. Bereme-li ji dnes do ruky jako klasické dílo literární teorie, není to ani tak pro konkrétní systém pojmů a klasifikací, s nimiž autor operuje, ale spíš díky myšlenkové originalitě čtyř rozsáhlých esejů, které provokují k dalším úvahám nad smyslem literatury a výkladů o ní.

## **k r i t i k a**

Jan F. Langhans: František Xaver Šalda, 23. 4. 1924;  
copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## **r e c e n z e**

### **próza úzkostných povzdechů**

*Vladimír Binar: Emigrantský snář, Triáda 2003*

Autenticitní opusy, ať už v podobě deníkové nebo memoárové, zaznamenávaly v české literatuře nejvýraznější konjunkturu především v první polovině devadesátých let, kdy po desetiletích, v nichž se fikce vydávala za realitu a realita za fikci, saturovaly čtenářskou potřebu nezkráceného obrazu skutečnosti.

Deset let po tomto bohu zvyrazněné autenticity lze nakladatele i tvůrce *Emigrantského snáře* již jen sotva podezírat z toho, že by jejich úmyslem bylo svězt se na vlně čtenářského zájmu o daný žánr. Koneckonců sám vypravěč a současně protagonista epistolárních „surových diamantů“ (jak svá literární dílka sám nazývá) na jednom místě knihy hrdě doznává: „Imaginace? Já nevím, co to je! Já jsem nikdy nenapsal nic jiného než to, co jsem prožil, co jsem viděl“ atd. Jednotlivé dopisy nestmeluje ani tak to, komu jsou určeny, neboť jejich adresáti tvoří dosti různorodou skupinu, ve které se mísí dopisy přátelům s dopisy rodinnými, a v souvislosti s tím ani jejich styl, jenž se mění od stroze informativního k exaltovaně básnickému. Stěžejním pojátkem je především zaznamenávání osudů autora a jeho blízkých v exotikou a sluncem sálající Francouzské Polynésii, kde Binar od roku 1983 i se svou rodinou bezmála dva roky pobýval.

Těžištěm tohoto „korespondenčního“ románu není pouze poznání vzájemného ideového nebo citového vlivu autora a příjemců listů. Jejich odpovědi do knihy zařazeny nejsou a dozvídáme se je pouze zprostředkovaně. Ve vypravěčově ohnisku stojí zejména sám vypravěč. V první řadě jsme důkladně obeznámeni s jeho osobními utkvělými myšlenkami a představami, jeho náladami a pocity, vyvolanými souběhem událostí a zážitků, jež přinášejí drobné radosti, ale především starosti, strasti a trápení (jako by ani v tomto přírodním ráji v řádu ironie samého života nebylo možné dojít klidu). S těmi je v touze po úlevě puzen se svěřit, únik z úzkosti se snaží nalézt v jejich sepsání a sdělení. Alespoň v tomto bodu tedy nelze o důvodu a smyslu psaného příliš pochybovat.

Metoda sprádaní imaginací „nedeformovaného“, přesněji spíše nefabulovaného záznamu prožitého se tedy jeví pro implikovaného autora díla jedinou možnou, svobodně zvolenou a zároveň nutnou. Chronologická kompozice románu kopíruje posloupnost odeslaných dopisů a neodchyluje se příliš od lineárního zřetězení prošliých událostí. Tím přibližuje vyznění prózy zlomkovitému deníku. Proluky v zachycení osobního času se v něm však střídají s momenty sdělovanými opakovaně ve formě stejné nebo jen mírně obměněné, jak již byly nebo budou v jiném dopise

o stránku dříve nebo později (ne-) jednou řečeny (s některými význačnými událostmi a dojmy se přece musí obeznámit takřka všichni drazí za oceánem, a jak ostatně vymýšlet stále něco nového, když surový autobiografický materiál nabízí jen omezený arzenál námětů). Opakují se nejen holá fakta a informace, ale i postřehy, myšlenky, efektní obraty a přirovnání („ztluhnout jako Lotova žena“, „diluviální déšť“, „přikování smrti“ atd.). Tato skutečnost k čtivosti vypravěčova příběhu, aťsi je sepsán sebeautentičtěji, příliš nepřispívá. Jestliže samostatně stojící listy mohou případně disponovat jistou básnickou silou a působivostí, tímto seskládáním do dopisového souboru-románu, kdy vyplouvá na povrch nepřehlédnutelná podobnost některých pasáží, se tyto přednosti poněkud stírají. Prioritou se stává samo sdělení, a ne již tolik jeho jedinečnost, zproblematicovaná kontextem samotného románového textu. Zvláště delší dopisy přitom trpí notnou rozvleklostí. Jakýkoli vjem je v tomto pojetí možné rozvést tím, že evokuje nějaký další kulturní obraz (literární, malířský, architektonický, mytický), který však intenzitu napsaného nijak neumocňuje, ale rozměšňuje v libovolně nastavitelnou asociativní skládačku navlěkaných motivů. Čtenář tak sice může obdivovat vypravěčovu vzdělanost, jeho vytržení nicméně zůstává jaksí nepřenositelné. Na jiných místech zase záráží marginálnost sdělovaného vyvažovaná jeho monumentalizací, drammatizováním a patetizací, vedoucí ke značně extenzitě výrazu s množstvím pleonasmů. Jako by autorovi bylo líto říci určitou věc jen jednou, když ji přece může říci třikrát („já jsem vůbec netušil, že se mi to nakonec nepodaří, vůbec mě to nenapadlo, jak se říká, nenapadlo mě to ani ve snu“, s. 182).

Próza je formálně rozčleněna do čtyř částí, jejichž názvy (kromě posledního, existenciálně zatíženého „Básník a smrt“) podtrhují jistou exotičnost kolorující část dopisů. Leč cizokrajnou faunu, flóru ani klima vypravěč zdaleka nevnímá jako pouhou idylu, ale jako něco, co život především nejrůznějšími způsoby komplikuje a znepríjemňuje. Sluneční žár jej unavuje a znemožňuje tvořit, hmyz obtěžuje, hrabání stále padajícího listů zdržuje a zmáhá. Ve své tvůrčí metodě Binar osvědčuje zvláště dar chronické nespokojenosti, díky kterému postupuje stránku za stránkou neochvějně vpřed. Tahiti se tak pozvolna proměňuje z ráje v peklo na zemi. V popředí stojí popis drobných a později stále závažnějších štrapácí, jež básník zakouší. I když se vypravěč opakovaně pouští do úvah na téma času, věčnosti, tajemství a konečnosti, která na něj v poslední části románu dolehne v podobě smrti hned několika blízkých, zůstává stále jeho hlavní odpovědí na otázky „Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?“ především tlumočení hloubky a rozsahu vlastního strádání a utrpení. Při tomto tázání Binar namíchal poněkud zvláštní směs již tradičně



závažných, „existenciálních“ témat a témat zcela banálních, jež se nepřilíši úspěšně snaží transponovat do symbolické či metaforické roviny a jež pojímá se stejným nasazením a ve stejné šíři jako ta předchozí. Z hlediska poetiky se mu podařilo spojit postupy založené na autenticitě s čímsi, co lze v těch slabších místech jen stěží nazvat jinak nežli literátskostí. Minimálně v tom tedy můžeme spatřovat originalitu textu.  
*Petr Lyčka*

r e c e n z e

## ZOOM

### emil hakl, staronový... létající

*Emil Hakl: O létajících objektech, Argo, Praha 2004*

Emila Hakla alias Jana Beneše (1958) není třeba dlouho představovat — po dvou ne příliš známých básnických sbírkách si svou pevnou parketu našel především v próze. Důkazem toho, že se trefil přímo na hlavičku čtenáře i nejednoho kritika, může být například ocenění za nejlepší prózu roku 2002 v rámci Magnesie Litery (novela *O rodičích a dětech*). Po povídkovém debutu *Konec světa* (2001), „zповědi“ zaměstnance reklamní agentury *Intimní schránka Sabriny Black* (2002) a výše zmiňované oceněné knize se na trhu objevil další Haklův literární opus — soubor jedenácti povídek *O létajících objektech*.

Hakl v ní nepřichází s ničím novým, šokujícím či převratným — svůj literární styl hrabalovskyy ukecaného observátora běžné každodenní reality si vymezil už

v předchozích knihách. Přestože tedy nadále zůstal věrný omezenému okruhu svých témat, jsou jeho povídky stále důvěryhodné, a to jak díky autorovu citu

a umu zachytit každý milimetr pohybu či každé slovo tak, jak bylo skutečně vysloveno, tak i díky pravému českému, švejkovsko-cimrmanovskému smyslu pro humor, a tedy i schopnosti poměrně věrně postihnout naši národní povahu a charakteristiku. Hakl se situuje do pozice zapšklého antiintelektuála a mnohem víc si rozumí s chlapama v hospodě než s literáty na uměleckém večírku, z čehož vyplývá i určitý záměrný nádech banality, který jeho povídky doprovází... Text však

v dalším plánu primitivní rozhodně není. Ba naopak. Některé z povídek musí

čtenář číst vícekrát, aby pochopil jejich pravou pointu či záměr.

Po stránce gramatické je Hakl dvojaký: nerad používá dlouhá a složitá souvětí — jeho jazyk je prostý, plný hovorových a nespisovných výrazů, text však díky autorově bohaté imaginaci a pozorovacímu instinktu nepostrádá netradiční přirovnání či metafory a po většinu času je barevný a živý. A místy vypulírovaný jako „lejno ve tvaru spící krasavice“ v Týnské uličce (povídka „Dusno“). „Slunce vystrčilo břicho jako hlídač z montované buňky a ozářilo starou, erozemi olízanou krajinu. Kráčeli jsme kolem mokřadel a splavů, obcházeli po rozbitých cestách trosky bývalých pivovarů a míjeli rozestavěné novostavby, které se už zase začínaly měnit ve zříceniny. Pavučiny obalovaly koruny stromů a třáslo se na nich chmýří. A rosa. A všechno. Pstruzi ostražitě pohybovali rudými ploutvemi ve stínu kamenů na dně potoků. Po hladině plynuly mikrotenové fólie a rozmáčené pytle od cementu.“

I přes oblibu v popisnosti je Hakl především autorem dialogů — zatímco

v předchozích knihách se soustředil na rozhovory v relacích muž-žena, kamarád-kamarád či otec-syn, ve své poslední knize je rozšiřuje na dvojice Čech-cizinec či žena-muž (viz nejdelší povídka v knize „Dva dny ze života Evy F.“ psaná očima ženy, ze které lze ovšem vycítit nejistotu z pohybu na neznámé půdě, a tedy i určitou nevěrohodnost). U *Létajících objektů* by nebylo fér pominout fešnou argovskou úpravu Pavla Rúta a fotopovídku Miro Švolíka „Pejsek“, které dodávají souboru patřičný glanc a další haklovský rozměr (který, přestože může vyznít trochu prvoplánově, textovou kompozici nijak nenaruší).

Jeho povídkám opravdu není moc co vytknout — až na jistý stereotyp, kterému se ve svých dialozích nevyhnul, či outsiderovskou maximu, kterou se ve své próze řídí: „Já radši spoléhám na to, že jsem sráč.“ Ale na ní vlastně do určité míry Haklovy texty stojí — z ní totiž čerpá inspiraci pro svá témata. Byla by tedy škoda, kdyby se jí přestal řídit. Kdoví, zdali by pak nesly ono kouzlo všednosti a banality. Kdoví, jestli by to kouzlo společně s létajícími objekty nevyprchalo někam do vesmíru... Byla by to škoda.

*Barbora Gregorová*

*karlovy vary — stručné retro*

*Malebným lázeňským městečkem se počátkem července už po devětatřicáté přehnalá smršť filmů. Mezi třinácti kinosály rozestými podél kolonády pulzovaly davy návštěvníků, aby zhlédly stovky filmů. Přehlídka to byla co do množství jistě úctyhodná, avšak pokud jde o směřování současného filmu, nepřilíši radostná.*

*Opět se totiž potvrdily zásady výběru z předchozích let: ta první zní — nenavštěvovat soutěžní filmy. Tyto zdánlivě zásadní trháky totiž kon-*

venčně

a s přísnou vážností řeší stokrát přežvykané palčivé problémy, ať už je to holocaust, národnostní rozdíly nebo nedůvěryhodně vykreslená krize středních let. Druhé pravidlo varuje před současným evropským filmem. Ten totiž už pár let předstírá tematickou i formální krizi, zuřivě se brání žánrovému filmu, aniž by si přiznal, že autorské kinematografii už dávno odzvonilo. Podobně tragickou kapitolu tvoří i americký, jen ze setrvačnosti stále nazývaný nezávislý film. Ten se také cítí být povznesen nad žánrová schémata a tabulky, které vyplňují jen přebujelým tlacháním postav a bledulinkým dědictvím avantgard. I přehlídka současného českého filmu řadu diváků rozesmutní. Málokdy se toho natáčelo tolik a o ničem. Na co se tedy jít podívat? Tradiční zárukou karlovarského festivalu bývá asijská kinematografie, především jihokorejské filmy. Ty totiž neřeší své mindráky, nesnaží se prázdně dosahovat na své vzory, ani neusilují o uměleckou výpověď za každou cenu.

Filmy korejských režisérů, jako jsou Im Sang-soo, Park Chan-wook, či Japonce Katsuhito Ishii však do české distribuce neproniknou. Naše distribuční společnosti jsou přesvědčivě opatrné a konzervativní vkus jim spolu s nízkou lukrativností ze všech sil brání seznámit nás s kulturně odlišným modelem. Raději se tedy zakupují tuctové evropské filmy, které se orazí značkou art, a nikdo není pobouřen. Co na tom, že se třeba i slibné téma sexuální frustrace opět utápí ve zdoluhavém filmu plném rozpačitých pohledů do očí.

Špatně nastaveným sítem českých distributorů ale přece — patrně náhodou — prošel jeden asijský snímek. Neřežou se v něm ovšem jazyky ani se kleštěmi nervou zdravé zuby — obvyklou syrovost tentokrát vytlačuje krásný lyrický příběh vztahu starého mnicha a jeho nástupce. Film se jmenuje *Jaro, léto, podzim, zima... a jaro* a natočila jej režisérská hvězda korejské kinematografie Kim Ki-duk. V našich kinech jej můžete vidět od 7. října — nenechte si ujít!

Dora Viceníková

**r e c e n z e**

**diagnóza: marasmus**

Arnold Nowicki: *Marasmus*, Petrov, Brno 2004

Knižní prvotina Arnolda Nowického *Marasmus* je směsí nejrůznorodějších, většinou krátkých až takřka miniaturních textů. Nelze přímo mluvit o souboru povídek, protože opravdových povídek je zde poskrovnu. Mnohem častěji jde spíše o prosté záznamy různých postřehů ze života či o stylizované přepisy snů. Dohromady pak je kniha *Marasmus* seskládána ze střípků nevšední každodennosti; je to svěbytná mozaika dokumentující bytí jednoho člověka, Arnolda Nowického. Spíše než o sbírce povídek je proto vhodnější mluvit o zbeletrizovaných deníkových zápiscích. Nowicki se tak touto knihou přimyká k těm autorům, kteří sázejí na autenticitu, kteří odmítají chladný akademický kalkul, aniž by však inklinovali k hlouposti, naivitě a kýčovitosti. Není náhodou, že některé texty Nowicki připsal Emilu Haklovi nebo Václavu Kahudovi. Ovšem těmto přece jen mnohem významnějším literátům zůstal na sáhy vzdálen. Na druhou stranu však nic nenasvědčuje tomu, že by se do oné pomyslné první linie nějak vehementně cpal.

Mnoho Nowického textů je jen jakousi literární hříčkou; hříčkou, která však obvykle nepostrádá dostatečně nosný nápad, a proto její úsporná forma zdařile přispívá k pádnosti sdělení. Reprezentativním příkladem mohou být jakési metafyzické anekdoty, jež podle mustru Mistra a jeho učňů parodují moudrosti východní filozofie. Úsporností slova se vyznačují texty, které považují za Nowického nejlepší. Ať už to jsou vteřinové romány, u kterých si nelze nevzpomenout na minutové romány jeho slavnějšího kolegy-spisovatele Petera Altenberga, anebo strohé záznamy situací, které sestávají jen z letmo načrtnutého dialogu a bývají opatřeny pouze několika nezbytnými scénickými poznámkami. Tyto krátké a slova si vážící texty se řítí k jednoznačné, úderné pointě, avšak želbohu někdy je ona pointa natolik jednoznačná, že je možno ji předvídat, a tím samozřejmě ztrácí ze svého půvabu.

Nowicki ve svých textech často podniká výpravy do přírody, ale také třeba na pitevní sály. Výsledkem jeho přírodozpytného zaujetí jsou lyrické popisy přírody, které ale občas působí nadbytečně a rušivě. Druhá jeho záliba se patrně odvíjí z jeho profese, je lékařem. A proto jsou jeho povídky z lékařského prostředí velmi poučené, avšak k tomu také velmi morbidní a místy úchylné. A hlavně velmi sugestivní — až z toho nejednou žaludek zalká. Kupříkladu povídka „Romance“ pojednává o jedné mimořádné bytosti, patoložce, kterou vzrušuje (doslova) pitvání nebožtíků, obzvláštní opojení pociťuje při „kuchání“ novorozeňat a s obrovskou rozkoší se mazlí (opět doslova) s vypitvanými rakovinovými nádory a pojídá je.

V *Marasmu* se však lze (občas) dočíst také o konvenčnějších způsobech lásky a vášně. Výjimkou nejsou ani takřka rozněžnělé, kouzelně poetické obrazy. Jeden z jeho vteřinových románů se jmenuje „U Rudolfiny na záchodě“

a píše se v něm toto (uveden je kompletní text románu): „Pouze tříštění dvou tenkých pramínků o stěnu mušle rušilo ticho. Neznámý na mne vybafl: ‚Máš rád hudbu?‘ — ‚Jo.‘ — ‚To já než špatnou hudbu mám radši ticho.‘ Jelikož byl úkon dokonán, v tichu jsme ještě chvíli postáli.“

Kniha *Marasmus* svým názvem sice evokuje zchátralost, sešlost či dokonce rovnou stařeckost, avšak není ani produktem starce a stejně tak nelze říci, že by její stránky alespoň občas nezavoněly svěžím literárním vánkem. Pojmenování *Marasmus* je ale přece jen výstižné, jde ovšem o jeho pouhý počátek. O první příznaky, které se u jednapadesátiletého autora této knihy objevily. „Počátek marasmu“ je ostatně také jméno klíčové povídky celého souboru, ve které Nowicki koketuje s myšlenkou vlastní zestárlosti, uvědomuje si, že se nachází na sklonku středního věku; a jako by se s tímto věkem, s přináležitostí do střední generace loučil. Není to však loučení nijak teskné, Nowicki se k vlastnímu stáří nestaví jako

k popravčí zdi. Jeho přístup je naopak chladně racionální, prošpikovaný sebeironií a tím nejčernějším humorem.

Na obálce knihy *Marasmus* se píše, že literární ambice Arnolda Nowického nejsou příliš vysoké. Jeho pozdní debut tomu nasvědčuje, ale to neznamená, že nestojí za přečtení. Některé jeho texty jsou nejen solidně zvládnuté, ale i zdařilé. Přesto však knihu jako celek lze tak trochu považovat za jakýsi rozmar stáří, neboť nejen nerozvážné mládí má nárok na svá básničková preludia. Nowicki chtěl touto knihou patrně udělat radost především sám sobě, udělal ji ovšem určitě také mnohým čtenářům. Alespoň já se z ní raduji — a nejen proto, že má cesta k marasmu je ještě dlouhá...

Lukáš Přeček

**výlet paní pekárkové, tentokráte do afriky**

Iva Pekárková má s psaním beletrizovaných cestopisů již poměrně bohaté zkušenosti. Po knihách *Do Indie kam jinam* a *Tricet dva chwanů* se nyní objevuje další, tentokrát z výpravy do Nigérie, kde se autorka díky svému průvodci a zároveň partneru Kennethu Osiemovi Odozimu (jenž je uveden jako spoluautor knihy) stává na několik týdnů právoplatným členem nigerijské rodiny. Má tak možnost poznat kolorit země mnohem důkladněji než coby pouhá turistka — a této možnosti beze zbytku využívá. Není jen „pozorovatelkou domorodců“, ale snaží se — byť na omezenou dobu — s africkou společností splynout, ztratit nadhled cestovatele, který člověku brání vnímat odlišnou kulturu bez předsudků.

Africký kontinent je ještě i dnes pro nás běžné Evropany opředen tajemstvím. Je těžké si představit setkání s ozbrojenými silničními lupiči (které je však v Nigérii až příliš běžné), zkorumpovanost policie, jež tiše přihlíží rozsudkům smrti bez soudu, nedostatek vody, benzinu a elektrické energie. Nám důvěrně známý svět, který nás neustále nutí k racionalitě, však může Nigerijcům závidět víru v sepětí člověka s přírodou, v soudržnost rodiny, ba dokonce v magii a tajemno — zkrátka vědomí toho, že ne všechno musí být rozumem postižitelné. Jak píše autorka sama: „Prostě: Cokoli není pochopitelný úplně obyčejným zdravým rozumem úplně obyčejného, přehnaným vzděláním nenarušeného člověka, je automaticky záračný, magický či božský. Vlastně to docela dává smysl...“ Právě tyto dva póly Nigérie — jednak technickou a ekonomickou zaostalost, zároveň ale neuvěřitelnou soudržnost a jiný úhel pohledu na životní realitu, v němž se důležité problémy „moderního člověka“ rázem stávají banálními — se autorce podařilo vystihnout.

Kdybychom měli najít nějaký hlavní, pro knihu (a snad i Ivu Pekárkovou) typický rys, byla by to nejspíš přirozenost, která se odráží ve všech složkách díla. Jedná se zejména o způsob popisu pocitů a zážitků, které si nenárokují právo na objektivní pravdivost, ale pouze dokumentují, jak ony zážitky vstřebávala jedna cizinka. Tento pocit subjektivity ještě více zdůrazňuje použití obecné češtiny, kterou je kniha psána. Už z dřívějších knížek víme, že si Pekárková občas libuje v užívání vulgarismů. V některých částech její nové knihy výstižně dokreslují atmosféru, ale jinde jsou až příliš časté, působí téměř teenagerovsky předváděivě a čtenáře mohou dokonce unavovat. Autorka není v literatuře žádnou začátečnicí, využívá bohatou škálu výrazových prostředků, avšak zdůrazňování této jediné (zdánlivě provokativní) jazykové vrstvy začíná působit monotónně. K neformálnosti *Hvězd v srdci* přispívají také nigerijské (či na nigerijské prostředí zdařile přešité) anekdoty, jež jsou zařazeny téměř za každou kapitolou a výstižně dokreslují jednotlivá témata. Jak je u Ivy Pekárkové zvykem, vůbec se nevyhýbá (ba naopak) erotickým tématům, takže čtenář má například možnost se poučit, jaké sexuální polohy je potřeba v tropickém pásmu provozovat.

Jelikož kniha má být především dokumentem nigerijského prostředí, nalezneme zde kromě výše zmíněných vtipů také části novinových článků místních deníků, nejrůznější recepty (například na omáčku z drcených semen melounu), úryvky z knih afrických spisovatelů, autorkou a jejím přítelem vlastnoručně sestavený mikroslovníček nigerijské pidgin English a samozřejmě spoustu fotografií. Díky těmto „vsuvkám“ kniha získává na čtivosti a čtenářské přitažlivosti. Dá se však říci, že *Najdža hvězdy v srdci* není vlastně cestopisem v pravém slova smyslu. Záměrem knihy není ani faktografická přesnost, ani snaha objektivně poučit čtenáře o Nigérii — je to spíše touha podělit se o zážitky z exotické země a o radost z toho, že existuje ještě jiné pojetí světa, než je to naše. Tento sympatický přístup ostatně postupuje většinou dosavadní autorčiny tvorby.

Kateřina Skalíková  
r e c e n z e

## halas — zahradiček: přátelství mimo čas

*Není dálky... Vzájemná korespondence Františka Halase a Jana Zahradníčka z let 1930–1949* (eds. Jan Wiendl, Jan Komárek), Paseka, Praha — Litomyšl 2003

V pečlivém edičním zpracování vyšla v nakladatelství Paseka poprvé (!) vzájemná korespondence F. Halase a J. Zahradníčka, dosud publikovaná jen v ukázkách a v Halasově korespondenci (*František Halas — Dopisy*, Praha 2001). V předkládané úhrnné podobě však soubor vychází skutečně poprvé, o to je tento počín záslužnější.

Máme před sebou sugestivní svědectví o tvůrčím i lidském zrání zmiňovaných básníků během téměř dvacetiletého společensko-politického a kulturního vývoje Československé republiky. Dopisy (korespondenční listky, pohlednice ad.) jsou řazeny chronologicky, obsahují kromě vlastního textu také detailní poznámku o uchovaném vzhledu dokumentu a přesnou dataci. V samotných textech je množství edičních odkazů, které vhodně doplňují a vysvětlují některé v korespondenci zmiňované okolnosti, osoby, akce ad., případně komentují událost klíčovou pro pochopení širšího kontextu dopisů. Také v závěrečné ediční zprávě, svým charakterem překračující rámec referování o konkrétních edičních zásadách v oblasti vertikálního členění textů a gramatických úprav, se jeden z editorů pokouší o orientační rozčlenění korespondence do čtyř chronologicky a významově navazujících období, přičemž charakterizuje jejich kulminační body a pomáhá tak čtenáři zpětně reflektovat a utřídit přečtené. V závěru knihy nechybí ani jmenný rejstřík.

Ráz korespondence obou básníků stále kolísá od intimního ke společenskému, od básnického k praktickému. Osobní názory směrem k jiným básníkům, prozaikům, kritikům, mnohdy kriticky nesmlouvavé či ironizující hodnocení jejich tvorby i politických postojů, sebekritické až úzkostlivé hodnocení vlastní tvorby nebo reakce na novou sbírku přítelovu se prolínají s praktickými a existenčními starostmi a problémy obou pisatelů. Na jedné straně nasáváme kulturní atmosféru a politické ovzduší let třicátých a čtyřicátých, na straně druhé sledu-

jeme osobně intimní zápasy o nalezení vlastní cesty. Dopisy jsou oboustranně velmi otevřené a přímé, nevyhýbají se konfliktním tématům, stále jsou však nesené v duchu nezničitelného přátelství — odtud také název celé knihy: „Není dálky, to se jenom zdá!“ (s. 99) nebo výroky jako „Mezi náma čas nic neznamená“ (s. 82).

Oba básníci jsou ve svých dopisech rozeznatelní svým stylem. Zahradníček s velkými emocemi prožívá každou událost, jeho plachost kontrastuje s ironií a útočností. Dlouho se hledá a zmítá mezi klidem Vysočiny s prožíváním přírodních zázraků, které ho upevňují ve víře, a bouřlivým životem v Praze s její nezaměnitelnou atmosférou kaváren, přátelských setkání i společného žižkovského pokojíku s Halasem. Ve svých dopisech je obšírnější, poetičtější i citově vypjatější, soustředí se často jen na jeden dominantní pocit. Halas je oproti tomu ve vyjadřování úspornější, úsečnější, jeho dopisy (stejně jako Zahradníčkovy) postrádají rysy stylizovanosti, neoslňují stylem, ale upřímností, tolerantností, solidaritou a obrovskou touhou po přátelství. Ani Halasovo skeptické naladění vůči víře, na první pohled tolik odlišné od Zahradníčkovy křesťanské orientace, kontaktu mezi nimi nebrání. Oba totiž neumějí nic předstírat a ve svých názorech se nenechávají spoutávat konvencemi a dogmatismem. I Halasova idea socialistické orientace Československa, v jednu chvíli Zahradníčkem cítěná jako selhání (s. 98), je spíše komplikovaným a dramatickým hledáním poválečné cesty za naplněním myšlenky, kterou Zahradníček vyslovuje v jiném, válečném kontextu: „...dobrý být ke všemu a všem!“ (s. 91).

Ačkoliv se cesty obou básníků nakonec dosti vzdalují, což můžeme pozorovat na ubývání korespondence po roce 1934, kontakt nikdy neuhasíná. Ve válečných letech je psaní sice strážlivější a věcnější, má v sobě cosi úzkostného, unaveného a polekaného z válečného běsnění, v pozadí je však stále cítit nezločné pouto a nostalgii po časech „kdysi“. Každý po svém prožívá válku i krizi poválečného rozpadu všech hodnot a jistot. Oba básníci ukotvují další život ve svém (tolik odlišném) přesvědčení, Halas v myšlence sociální spravedlnosti a lidově-demokratického uspořádání, Zahradníček ve věrnosti Bohu jako opěrnému sloupu svého života, přesto však mezi nimi existuje silná vazba stojící mimo názorovou orientaci, a ta je dána mimo jiné podobným prožíváním pocitu melancholie a samoty. Halas píše: „Jsme každý nějak sám“ (s. 17). Odtud může pramenit touha po porozumění, lidské blízkosti, hledání nejbližší duše, jíž je možné se otevřeně přiznat ke svým slabostem, nevířím, zoufalství a marnosti.

Kniha by neměla odpoutávat pozornost čtenářů od vlastního díla básníků. Pro odbornou i laickou veřejnost může být nepostradatelná při poznávání kontextu doby a samozřejmě také při studiu obou osobností. V neposlední řadě je pak cenná jako konfrontace dvou lidských pohledů na svět a svědectví jednoho čistého přátelství, které člověka dokáže vytrhnout samotu a smutku života.

Radomil Novák

**r e c e n z e**

## **dílo a život otokara březiny v dopisech**

*Otokar Březina: Korespondence I (1884–1908), II (1909–1929),*

*sebral, k vydání připravil, komentáře, doslov a ediční poznámku napsal a soupisy zpracoval Petr Holman, Host, Brno 2004*

Významných počínů Petra Holmana v oblasti bádání o díle

a osobnosti jednoho z našich největších básníků Otokara Březiny (1868–1929) je celá řada, a jestliže z nich jmenujeme jen několik následujících, činíme tak proto, že tvoří hierarchii, která je nyní svým způsobem dovršena. Jakoby přípravnou prací zahájil totiž P. Holman březinová bádání publikováním třetího svazku *Bibliografie O. Březiny* (1988, s J. Sedlákovou). Následoval v němčině vydaný dvousvazkový *Frekvenční slovník básnického díla O. Březiny* (1993, Köln am Rhein — Weimar — Wien). A hned poté přišla edice vzpomínek učitelky Emilie Lakomé *Úlomky hovorů Otokara Březiny* (1994). Po celou tu dobu ovšem pracoval Holman — již od roku 1973 — v první řadě na editování celku Březinovy korespondence. Přitom ještě před publikováním recenzovaných dvou svazků vydal rovněž objevený „dílič“ soubor Březinovy korespondence s připomenutou jaroměřickou učitelkou, vedle známé Anny Pammrové bezpochyby druhou „osudovou“ ženou básníkovy života (*Jediný život, jediná láska*, Trigon 1999).

V samém editování korespondence O. Březiny měl pražský badatel množství předchůdců. Vždyť již v roce Březinovy smrti vyšel péčí Miloslava Hýska knižní soubor básníkových dopisů

z let 1887–1901 studentskému příteli Františku Bauerovi a později byly vydány soubory jeho dopisů A. Pammrové a také mnoha dalším osobnostem zvláště z uměleckých kruhů, především těm adresátům, kteří byli s Březinou duchovně spřízněni (jako sochař František Bílek). Sám P. Holman byl ostatně spolu s Miroslavem Červenkou pořadatelem svazku *Vlídne setkání. Vzájemná korespondence O. Březiny a Sigismunda Boušky* (Votobia 1996).

Uvádíme předchozí proto, že při pořádání svazků *Korespondence I* (1884–1908) a *Korespondence II* (1909–1929) musel P. Holman brát zřetel ke všem dosavadním edicím březinovské korespondence. Včetně toho, že předchozí záslužné knižní i časopisecké edice pečlivě přetiskl, nadto doplnil některými dopisy nalezenými v různých archívech nebo u soukromých osob a opatřil důkladnými poznámkami. A tak často vedle vlastních Březinových dopisů různým adresátům, na něž je v edici soustředěna hlavní pozornost, najde čtenář důležité pasáže z dopisů, anebo dokonce celé dopisy zaslané O. Březinovi.

Blíže však k celkové charakteristice obou svazků. První obsahuje korespondenci z let vzniku Březinových pěti básnických sbírek i souboru esejů, druhá je z let Březinova tvůrčího odmlčení, často však o to významnějšího básníkovy působení, jeho trvalé přítomnosti v naší kultuře. To máme na mysli jak O. Březinu myslitele, vyjadřujícího se prostřednictvím „hovorů“ k návštěvníkům v Jaroměřicích nad Rokytnou,

v nichž předtím působil jako učitel, tak autora dopisů psaných z nejrůznějších příčin a pohnutek — uměleckých, ale často také

soukromých, leckdy víceméně intimních. Převedeny do řeči čísel, v Holmanově edici jsou chronologicky publikovány dopisy (ale také pohlednice, respektive texty psané na navštívenky atd.) dvěma stům patnácti adresátům. Celkem je v obou svazcích publikováno 1925 textů, s dodatky pak 1954 textů, z nichž více než čtvrtina je zde zveřejněna poprvé.

Zvláštní pozornost by si zasloužil Holmanův doslov, jemuž dal editor název „Otokar Březina — život v dopisech“ (II, s. 1627–1641); následuje ediční poznámka, stručné uvedení jmen překladatelů cizojazyčných textů vyskytujících se v dopisech, poděkování editora, soupis zkratk, publikovaných dopisů a rejstřík jmen. Oba svazky mají obrazové přílohy. Alespoň k základní představě o tom, jak je koncipován Holmanův doslov a jaké je základní poslání edice, uveďme jednu větu z prvního dochovaného Březinova dopisu Jaroslavu Durychovi, datovaného v Jaroměřicích 17. prosince 1904. Tehdy začínajícímu básníkovi Březina napsal: „Počkejte ještě s uveřejněním svých veršů. Nejvyšší umělecké dílo básníkovo jest jeho život.“ Kromě toho, že jde o Březinovu základní konfesi, chceme konstatovat, že právě úvahy nad vztahem života a díla patří v celku Březinovy korespondence k těm nejfrekventovanějším. Ve svém základním vyznění se tyto úvahy a leckdy i komentáře ke konkrétním událostem sice neliší, na druhé straně proměňují se podle typu jednotlivých adresátů. Což by bylo možno doložit příklady, leč v podrobnější stati, než může být tato. Anebo další znak korespondence; jak jej ostatně vystihla a právem zdůrazňuje hutná reklamní anotace na přebalu obou svazků: V Březinových listech najdeme na jedné straně genezi některých Březinových trvalých uměleckých a duchovních přátelství (například se sochařem Františkem Bílkem), leč také vzájemné úcty (se sociologem Emanuelem Chalupným), ale na druhé straně momentky přátelských kontaktů někdy hodně dramatických, byť v některých okamžicích vysoko vzepjatých (za takové považujeme dopisy Jakubu Demlovi, ale také F. X. Šaldovi).

Připomenuli jsme již skutečnost, že Holmanova edice celku Březinovy korespondence významně obohatila dosavadní bádání o básníkove osobnosti a jeho díle po stránce faktografické. Bylo by možno uvést řadu dokladů například o tom, že třeba v dopisech nikoli jen E. Chalupnému, ale v devadesátých letech též kritikovi F. V. Krejčímu, poté nakladateli Hugo Kosterkovi a hlavně blízkým a přátelům (nejprve studentskému druhu Bauerovi, poté Bílkovi, Demlovi, Pammrové, Šaldovi i dalším) lze najít důležité komentáře k Březinovu básnickému i myslitelskému dílu a jeho prezentaci. Ale také k jeho vlastnímu životu. Především však k dílu důsledně vždy od mladých let pojímanému v *jednotě se životem*. Mají tedy oba svazky význam v první řadě pro oblast literárního bádání? Ano i ne. Záleží totiž na čtenáři. Vždyť na pozadí korespondence odehrává se před čtenářem, který ji bude číst jako poutavý román, drama tvorby básníka a myslitele spějící nikoli jen k nejvyšším cílům a hodnotám symbolismu i dalších sfér, ale zároveň s tím příběh venkovského učitele. Drama člověka trpícího nejprve svým povoláním a samotou, v níž má kdesi v dálce Annu Pammrovou a poblíž kolegyni „Milušku“, později mlčením, byť i ono má být vykoupeno dílem...

Ladislav Soldán

recenze

## nový román: test životnosti

Alain Robbe-Grillet: *Dům milostných schůzek*,  
přeložil Marek Sečkař, Host, Brno 2004

V šedesátých letech se Alain Robbe-Grillet a francouzský nový román (autor a literární proud jsou téměř synonyma) těšili v našich zemích značné pozornosti. Vyšly tu jeho knihy (dva romány a kniha esejů), psalo se o něm, po revoluci pak prostřednictvím festivalů dorazily i jeho filmy (dosti *divné*, řekl bych). Alain Robbe-Grillet má dnes punc klasika, provokujícího spíše svými názory (viz např. rozhovor v *Cinepuru* 30/2003, plný spílání francouzské nové vlně a nezvousnutelných invektiv na adresu F. Truffauta) než díly, ať už literárními či filmovými. Kdo ho někdy viděl „naživo“, dá mi jistě zapravdu, že sebevědomí, s jakým prezentuje svou tvorbu, dráždivě kontrastuje se čtenářským či diváckým zážitkem. Ostatně tato kontrastnost a rozporuplnost jsou leitmotivy všech pojednání o Robbe-Grilletovi a novém románu: jde o spisovatele, který stále vyvrací sám sebe a jehož tvorba nesouzní s jeho radikálními teoretickými koncepcemi.

*Dům milostných schůzek* (1965) k nám přichází ve zdařilém a vyrovnaném překladu Marka Sečkaře (lze-li o tom psát bez znalosti originálu). Kniha je vypravena velmi elegantně, ilustrace i grafická úprava Borise Myslivečka ladí s textem. Užitečné je též přetištění eseje, který Robbe-Grillet pod pseudonymem F. J. Matthews napsal roku 1971 pro americký literární časopis. Jde o brilantní text a lze jej vnímat jako další doklad, že Robbe-Grillet je lepší esejista než prozaik.

*Dům milostných schůzek* je od roku 1970 první Robbe-Grilletova kniha u nás, a tak nás může inspirovat k úvahám, zda je nový román stále životný, či zda není jen přežitým fenoménem šedesátých let a dnes již pouze pietně uchovávaným muzejním exponátem.

Měla to být revoluce. Mělo jít o naprosté zavržení *živého* románu klasického typu. Robbe-Grilletovy eseje jsou uhrančivé, byť je jeho argumentace místy děravá. Pryč s postavou a příběhem, hlásal. Zbavit se všech zastaralých atributů románu devatenáctého století znamená přestat zjednodušovat svět — šlo jen o kamufláž (viz esej *Cesta budoucího románu* z roku 1956). Je třeba literaturu zbavit interpretačních barevných sklíček, přes něž je filtrována realita, a otevřít ji novým objevům. Podařilo se mu to? Ze čtenářského hlediska asi sotva. Nicméně i když nový román zajímal především kritiky a autory nového románu (Robbe-Grilletových knih se v počátcích prodávalo údajně asi tak čtyři sta kusů ročně), nebyl nový román do sebe zahleděným narcistním experimentem ani slepou uličkou vývoje, ale zajímavým impulsem. Dokladem budiž třeba tvorba Georgese Pereca, jenž sice vycházel z oulipistického hračkářství, ale ve svých textech postupy nového románu invenčně oživoval — třeba jen tím, že jim vracel postavu, hloubku i „angažovanost“. Evidentně přesná popisnost

a důraz na vizuální vjemy posloužily Percovi jako nástroj pro splnění hlavního úkolu: vytrhnout z prohlubující se prázdnoty několik drobností, něco uchovat živé, zabránit zapomnění.

Nový román je experiment stejně krajnostní jako *Vlny* Virginie Woolfové, Joyceovy *Plačky nad Finneganem* či Beckettův *Nepojmenovatelný*. Na ně se ostatně (a také na Prousta a Faulknera) Robbe-Grillet rád odvolává. Poněkud neprávem a mylně, řekl bych. Zatímco u výše jmenovaných jsou totiž i ty nejradikálnější rozvrty tradičních vypravěčských postupů motivovány touhou proniknout do co největší hloubky — lidské duše, řádu světa atp. —, Robbe-Grillet zůstává na povrchu a „hloubku“ odmítá. Vizualizuje povrch, aby konstatoval vnějškovost a nezávislost předmětů

a člověka. Dochází přitom ovšem k zajímavému druhotnému efektu. Důrazem na popis dospívá Robbe-Grillet k jeho stejné hyperbolizaci jako dejme tomu Balzac, jehož románový typ Robbe-Grillet odmítá a vůči němuž se vymezuje. Jakkoliv s Robbe-Grilletovými názory o nestravitelnosti balzakovského románu lze jen souhlasit, nový román ze zcela odlišného východiska dospěl k totožnému výsledku.

Základem *Domu milostných schůzek* je naprosté a stálé zpochybňování. To, nač je čtenář zvyklý z „tradičních“ románů, zde nehraje roli: čas, místo (údajně Hongkong), děj, identita postav. Vše se mění, vše je stále v pohybu. Události mizí a zase se refrénovitě vracejí v pozvolna plujícím cyklu. „Fikce“ splývá s „realitou“, aniž by bylo možné tyto dva pojmy odlišit. Postavy vystupují na jevišti a současně samy představení sledují. Čtou jakýsi laciný čínský obrázkový magazín se svým vlastním příběhem. Jakýsi Eduard Manneret je zavražděn, ale současně o tom (zřejmě) píše. Jiná postava, sir Ralph Johnson (v jedné ze svých identit), poté co se dozví o Manneretově vraždě, rafinovaně uniká policejním špiclům a jde navštívit právě Mannereta, aby si od něj půjčil peníze... Jde o jakousi absurdní spirálu či cyklické repetice. Kongeniální ilustrací autorovy metody by byly grafiky M. C. Eschera hrající si s perspektivou: postavy jdoucí dokola po nekonečném schodišti (*Po schodech nahoru a dolů*, 1960) nebo vodopád vyživující sám sebe (*Vodopád*, 1961).

Otázkou ale zůstává, jaký to má smysl. Odpovědi typu, že jde o permanentní zpochybňování nebo o konstituování reality románem (jak o tom Robbe-Grillet píše v eseji *Od realismu k realitě* z roku 1963), nás sotva mohou uspokojit.

Takže ptáme-li se po životnosti nového románu dnes, padesát let od jeho vzniku, očitáme se tak trochu v roli návštěvníka technického muzea, který stojí před vyčiděným exemplářem úžasného a ve své době převratného letadla či automobilu, v němž by se ale přes všechno obdiv a úžas svězt nenechal. Revoluce se totiž nekonala. Trochu svěžího vzduchu to přifouklo, ale představíme-li si literaturu jako pokoj, bylo v tu chvíli otevřeno mnohem víc oken než jen to jedno označené *nouveau roman*

a vzduch dovnitř proudil všemi směry. Valná většina těch největších spisovatelů posledního půlstoletí totiž prokázala, že moderní a experimentující prózu lze provozovat i za pomoci tak otřepaných rekvizit jako postava a příběh. A (paradoxně?) nejživější jsou právě ty texty, které se *dědictví předků* na rozdíl od Robbe-Grilleta nezlekly. Ale to dodávám jen polohlasem, aby si někdo nemyslel, že novému románu křepčím na hrobě.

Michal Sýkora

## recenze

### milníky ruské revoluce

*Věchi (Milníky). Sborník článků o ruské inteligenci, nakladatelství Pavel Mervart, Červený Kostelec 2003*

Rusko darovalo evropské kultuře novověku zkušenost z uskutečnění revolučního projektu. Byl to danajský dar, který znamenal nesmírné utrpení (především pro Rusy samé), ale i poznání, které svým způsobem dovršilo (nebo aspoň významně obohatilo) snahu lidstva o nárys ideálního uspořádání společnosti počínající Platónovou *Ústavou* a dialogem *Kritiás*. Je proto nanejvýš poučné dostat do rukou jednu z knih, ve kterých revoluční pokus zvažili po jeho prvním nezdaru v letech 1905–1907 (sborník *Milníky* vyšel v roce 1909) přední publicisté a myslitelé tehdejší doby.

Rusko mělo k revoluci blíže než kterákoliv jiná evropská země. Novodobé společenské pořádky byly do Ruska nasazeny do značné míry uměle, energickým vladařským činem Petra Velikého, a jenom v menší míře odpovídaly vnitřnímu vývoji společnosti samé: byly tudíž despotické, nepevné a málo produktivní. Lidé, kteří si uvědomovali potřebu korigovat společenské instituce (což je permanentní problém všech moderních států), se tak museli potýkat s dvojitým tlakem: jednak s nepružnými státními orgány, proti nimž prosazovali racionálnější uspořádání společenského života, jednak s temnou nespokojeností „lidových vrstev“, které vnímaly moderní státní zřízení jako cizorodou a nepřátelskou sílu. Tyto dvě polohy odporu vůči státu se neustále prolínaly, přestože byly co do povahy principiálně rozdílné.

V každodenním životě Ruska se tak vyhrotil rozpor, který měl na Západě spíše teoretický ráz. Na jedné straně se uplatňoval ideál racionálního chování, individuální důstojnosti a autonomní etiky, směřující k vytvoření a stálému zdokonalování centralizovaného státu (který se opírá o profesionální byrokracii, armádu, policii, soudnictví i školství a který se řídí všeobecně platnými zákony, ale ne individuálním náhledem spravedlnosti, „moudrostí předků“ nebo občanskými ctnostmi). Na druhé straně se hlásily ke slovu požadavky neukojené emocionality, jedinečné zkušenosti, osobních vazeb lásky, soucitu i nenávisti, lidské individuality, kterou nelze vtěsnat do obecných šablon zákona

a pořádku. Toto dvojí pojetí společenského chování se projevilo ve dvojí protikladné interpretaci ruské revoluce, jež zasáhlo ve skryté podobě i příspěvky v *Milnicích*.

Především je to úvaha Michaila Geršenzona, který chápe porážku revolučního hnutí jako důsledek nedostatečné zakořeněnosti společenského chování právě v oné emocionalitě, jedinečných tužbách a volních impulsech osobnosti. Navrhuje proto, aby se ruský inteligent věnoval sobě a nepodléhal tlaku společenských potřeb: ať realizuje to, co cítí jako své vnitřní poslání, a neodřiká se svého nejvlastnějšího, třeba egoistického puzení. (Jak silný je tu vliv Nietzscheho a ještě více Maxe Stirnera!) Odtud se nakonec vyvine nový životní styl i nové uspořádání společnosti. Na opačném pólu stojí úvaha nedoceneného a téměř neznámého filozofa Semjona Franka, který soudí, že omezujícím a svazujícím principem ruského duchovního života je

„mravní nihilismus“. Pro Franka není ovšem „nihilismus“ totožný s jednoduchým zavržením veškerých mravních pravidel, může vyústit i v krajní askezi: jeho podstatou je služba lidským potřebám a zájmům (tedy oné sféře bezprostřední emocionality) a popírání nadosobních (absolutních, transcendentálních) hodnot, které nemají bezprostřední vztah k lidskému užítku. Ne důvěra, ba odpor vůči soběstačnému vědeckému poznání, náboženské víře nebo estetickým hodnotám (těm zejména) ochudila ruskou společnost o významné a dynamické momenty rozvoje. (U Franka přichází ke slovu kantovská tradice a podněty tehdy se formující fenomenologie.) Dodejme, že v méně zřetelné podobě zastává tento názor i autor úvodní úvahy Nikolaj Berďajev.

Revoluce je tedy ve sborníku vyložena ve dvojitým možném klíči: buď je výbuchem elementární emocionality, hladu a nenávisi — anebo naopak je obtížným úsilím o překonání bezprostřední pudovosti a vůli po směřování k nadosobním hodnotám. Oba pohledy našly svůj výraz v literární tradici. Představa „nelítostného a krvavého povstání“ lidových mas se mihla už u Puškina (v tzv. vynechané kapitole *Kapitánovy dcerky*), po revoluci ji kultivovali spisovatelé jako Izak Babel, Boris Pilňak (který hovořil o „pravěké tmě“) nebo Art'om Vesjolyj. Revoluce jako příchod nového, strohého a chladného řádu se objevuje například u Andreje Platonova: jeho *Čevengur* líčí zánik barvitého a samorostlého života, prolnutého tradicí a citovými pouty, na jehož místo nastupuje svět přeplněný byrokratickými hesly a direktivami, ale přece jen slibující stroje (lokomotivy), zvýšenou dynamiku každodenních životních vztahů, nečekané pohyby, cesty a široký prostor pro všední život.

Dichotomie, pronikající nastíněnými stanovisky, umožňovala čtyři možné programy společenského jednání: 1. co nejvíce uvolnit a rozpoutat ony elementární síly, ponechat jim volnost a věřit, že z jejich chaosu vznikne nový a dynamický pořádek; 2. spoléhat na to, že se v lidech uprostřed chaosu probudí city solidarity, lásky a účastenství, čili že chaos bude podnětem k jejich vnitřnímu přerodu; 3. vychovávat lidi pomalu a dlouhodobě k pochopení nadosobních hodnot a z nich vyplývajících norm chování; 4. ponechat lidi v jejich temnotě a manipulovat jimi tak, aby nechtěně sloužili transcendentálním hodnotám, ačkoliv o nich nemají ponětí.

Před prvou cestou byli svědkové první vlny ruské revoluce varováni (Vasilij Rozanov si později, až po Říjnové revoluci, uvědomil, jak chaoticky a zločinně se choval opěvovaný „bohonosný ruský lid“). Naděje na mravní probuzení uprostřed chaosu byla cestou Dostojevského. Autoři *Milníků* v podstatě vyznávali program pomalého dospívání k nadosobním hodnotám. Nakonec se však po vítězné revoluci uskutečnila čtvrtá možnost: vnějškový respekt před emocionalitou davu a zároveň tvrdá manipulace jeho životem. Byla to cesta Dostojevského *Běsů* a *Velkého inkvizitora*. Zastavíme-li se dnes u poznatků, jež nabyli někdejší účastníci první ruské revoluce, musíme uznat, že regulativní síla nadosobních principů zůstává plodným základem společenského života. Neodhazujme proto sporné, snad příliš chladné, ale povzbudivé dědictví Platónovo.

Vladimír Svatoň

recenze

## periskop

### vladimír boudník v letu

*Letošní výstavní léto přineslo řadu prezentací osobností, které poznamenaly víceméně celou druhou polovinu minulého století a které dodnes považujeme za své současníky. Zároveň se kurátorům v Císařské konírně Pražského hradu v souvislosti s novou monografií podařilo nově postavit i zdánlivě zhodnocený problém osobnosti Vladimíra Boudníka (1924–1968).*

*Boudník byl v osmdesátých letech zařazen mezi průkopníky českého informelu i akčního umění. Zároveň se staly dostatečně známými nejen zkrslující hrabalovské stylizace, ale mezi symboly českého dokumentu o výtvarném umění vstoupily také autentické záznamy Boudníkových akcí. Překvapivě však Vladimír Boudník, který jako jeden z mála umělců vůbec dokázal reflektovat novou situaci „světa po atomové bombě“, nevstoupil mezi reálně přijímané hodnoty českého umění. Buď zmizel ve svých informálních grafikách, anebo se stal parodií sebe sama, „Vladimírkem“, jehož románový i filmový obraz vstoupil mezi falešné české ikony.*

*Lineární galerijní prezentace z roku 1997 v domě U zvonu neprokázala oddělitelnost celého Boudníkovy díla od jeho tvůrčí osobnosti. Toto dílo je soustředěno časově kolem nejpodstatnějších „explozí“ a je nejsilnější tam, kde už nechtělo a ještě nemohlo být součástí širšího kulturního dění. Letošní výstavě dominují obrazové dokumenty. Do konce čtyřicátých let se mladý Boudník vyvíjel jako talent ovlivněný konvenčním školením, propracovávající se ke svému sdělení skrz topornou figurální kresbu, jež nese souvislost s dobovou existenciální malbou. Pravý Boudník vystupuje na konci čtyřicátých let s explozionalismem, z dnešního hlediska performančním „uměním po atomové bombě“, které si explozí vnitřních dojmů vytvoří každý sám v sobě. Díky setkání s Hrabalem a Bondým postavil autor své experimenty na teoretické základy, intuitivně se přiblížil ke gestické abstrakci a překonal pozici „umělce v ateliéru“. Tuto polohu prezentuje výstava v grafikách kolem projekční prostory, v níž se odehrávají známé dokumenty s klasickým Boudníkem, aktivujícím oprýskané zdi uprostřed Prahy. Zvuky z projekce dávají ranému dílu nepoznanou šířku. Autor se s vervou, agresivitou, naivitou i lyričností exponuje v akčním umění, jaké nelze na sebelepších školách nastudovat.*

*Monumentální tečkou jsou fotografie „Boudníka v letu“, výskoku, někde nad zanedbanou trávou pražské periferie z let 1955–1956. Tato vnitřní energie se dokáže transformovat do výtvarné realizace explozionalismu především v letech 1955–1959. Aktivní grafiky jsou záznamy akcí, otisky hmot, energií, která z nich dodnes tryská. Zároveň vznikají gestické monotypy, jaké mají u nás do té doby období v ojedinělých*

*pokusech*

*z třicátých a čtyřicátých let. Datace prokáže jejich poslední vrchol v roce 1963. Zpětným pohledem se ukazuje, že „Boudník v letu“ je závěrem osmileté činnosti akční a začátkem osmileté činnosti aktivně grafické.*

*Práce po roce 1963 ukazují Boudníka nehnatého vlastní energií, nýbrž touhou vyniknout v informelu jakožto umění, které sám výraznou měrou u nás definoval. Všechny ty na pohled překrásné strukturální otisky, nekonvenční formáty a pozdější magnetické grafiky, rorschchachy, nebo dokonce návraty figurace v duchu balcarovském jako kdyby od konce padesátých let vznikaly z potřeby vytvářet artefakty, nikoli šířit poselství, které již bylo vysloveno. Vladimír Boudník, který mladým studentům své umění „z první ruky“ zjevil, s ním ve druhé polovině šedesátých let zůstal skoro sám. Tragický osud jeho i například Antonína Tomalíka měl svou vnitřní logiku, jakkoli v něm roli hrála náhoda.*

**Pavel**

**Ondračka**

**r e c e n z e**

## **blues pokrevního bratra**

*Vinnetou tady nebydlí. Antologie současných povídek severoamerických indiánů, přeložili studenti FF MU Brno, Větrné mlýny, Brno 2003*

Antologie povídek současných severoamerických Indiánů otvírá českému čtenáři dveře do světa dlouho tabuizovaného, který v oblasti literární zůstával na okraji zájmu nakladatelů. Současné trendy však naznačují, že publikování okrajových a menších literatur se stává módní záležitostí.

Název knihy byl jistě zvolen proto, že jméno Vinnetou, symbol takřka pohádkového světa vysněného Karlem Mayem a českými kovboji, je snad navždy vryto do naší mysli a tvoří součást naší kultury. Výbor povídek, první v takovém rozsahu u nás, má za cíl přispět k narušení zažitých stereotypů a pokusit se o hlubší vhléd do světa opravdových původních obyvatel Severní Ameriky. Už jen slovo Indián v nás vyvolává představy rudých divochů s válečnou sekyrou, která se prohánějí nekonečnou prérií a skalpují nebohé přistěhovalce ze staré Anglie, anebo mytických mohykánů bojujících za práva svého lidu, jejichž pár přeživších potomků dnes prodává turistům suvenýry v indiánských rezervacích. Skutečnost, že tito „divoši“ mají bohatou kulturu a literaturu, je dodnes pro mnohé neuvěřitelná. Knižní trh zahlcující dnes naše čtenáře americkou postmodernou kalibru Thomase Pynchona, romány „vyšinutých hrdinů“ dnešní doby Chucka Palahniuka a bezpočet bestsellerů je jistě tímto výběrem významně obohacen, neboť kniha postihuje část jiné, pro nás málo známé americké reality.

Dvaadvacet vybraných povídek nám na jedné straně zvnějšku odhaluje drsnou skutečnost dodnes panující v indiánských rezervacích Spojených států amerických a Kanady, na straně druhé dovoluje vstoupit do myšlenkového světa obyvatel rezervací v době všeobecného úpadku jejich kultury během postupné asimilace. Zároveň ukazuje kulturní rozdíly a různorodost mezi jednotlivými kmeny a národy, které jinak dokážeme postřehnout jen velmi těžko. Severoamerický Indián viděn optikou Evropana dosud splýval v jeden generalizovaný typ, který ustrnul ve vývoji ve srovnání s velkými původními civilizacemi například Aztéků a Inků, z jejichž kultury čerpali především moderní spisovatelé Latinské Ameriky.

Již titul výběru explicitně naznačuje, že pro idealizované vinnetouovské postavy zde není místo. Zato se to zde hemží normálními smrtelníky, kteří často vystupují buď jako ztracené existence, nebo jako ambiciózní jedinci dennodenně narážející na předsudky a rasistické tendence. Nelichotivé sociální postavení jde potom ruku v ruce s problematikou drog, nemoci AIDS, alkoholem nebo prostitucí.

Cílem výběru bylo obsáhnout svět původních obyvatel Ameriky v co největší šíři. Část povídkové tvorby zobrazuje tento svět přímo, realisticky, bez metafor či jakýchkoli elips. Jiné texty pracují s prolínáním rovin mytických a reálných a pokoušejí se postihnout způsob myšlení Indiánů.

Spousta textů připomíná témata obecně platná kdekoli na světě. Někteří autoři se nevyhnou zaběhaným klišé, což na první pohled vypadá, jako by se snažili zaujmout a za každou cenu dojmout bělošské čtenářstvo. Jejich vidění světa se často navenek vůbec neliší od způsobu, jakým jej prezentují například latinskoameričtí nebo afričtí spisovatelé (prolínání mýtu se skutečností). Vyprávění nám jindy může připadat příliš přímočaré, naivní nebo dokonce primitivní. Musíme však brát v potaz vliv zcela jiné kultury převedené do jazyka, který je nám srozumitelný. Zde svou zkušenost a své vidění světa představují sami Indiáni, jejichž text je často překládán již z překladu z původního jazyka do angličtiny. Typickým příkladem je báseň „Vězeň

v anglickém cirkusu“, v níž vypravěč-básník Harry Robinson zpívá-vypráví svůj baladický příběh tradičním lidovým způsobem, prostě, bez metafor či jiných básnických figur. Funkcí veršů je pouze podpořit dramatickosti stupňovanou zrychleným rytmem.

Typickým rysem některých autorů jsou naopak moderní či postmoderní literární postupy, tedy spojování a prolínání různorodých žánrů. V povídce N. Scotta Momadaye „První Američan se dívá na svou zemi“ se esej střídá s fikcí a verši. Prolnutí poezie a prózy najdeme i v „Ukolébavce“ Leslie Marmon Silkové. Zde se zároveň setkáváme s proplétáním několika příběhů najednou. V rovině časové se může zdát, že jeho cyklické pojetí je pouze strukturální hrou. V souvislosti s mytologií, z níž mnohé příběhy přímo vycházejí, jde však o způsob myšlení vlastní indiánské kultuře

a obecně kultuře přírodních národů. Mnozí autoři čerpající inspiraci z této kultury přetavili takové myšlení v literární postupy, které se dříve staly charakteristickým rysem například tzv. magického realismu.

V jiných povídkách mytologie a ztracená vykořeněná kultura zůstávají jen jako nostalgická vzpomínka. Stesk, bezvýchodnost a zároveň vztek ze ztráty cti je typickým rysem většiny povídek. Hrdina, stále anachronicky vychovávaný v tradici starých válečníků, se nemůže přizpůsobit nové situaci, je dezorientován. Zjišťuje, že válka ve Vietnamu není totéž co tradiční boj (viz vynikající introspekce Joy Harjové v povídce „Polární záře“).

Téměř celá antologie vyvolává dojem naprosté bezbrannosti a odevzdanosti. Přesto se tu a tam najdou humorné a odlehčující momenty, třeba v povídce „Ta o kojotovi, jak šel na západ“ od Thomase Kinga.

Na závěr, žel k velké škodě této jistě záslužné práce, nutno upozornit na nedbalou korekturu, nutnou zvláště v případě ne příliš zkušených překladatelů-studentů anglistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, z jejichž dílny překlady vzešly. I přes gramatická nebo stylistická škořbrnutí je však třeba jejich práci ocenit.

*Daniel Nemrava*



## recenze seeker of visions

John FireLame Deer — Richard Erdoes: *Chromý jelen*.  
*Vyprávění siouxského medicinmana*, přeložil Josef Porsch,  
Paseka, Praha — Litomyšl 2004

Devadesátá léta dvacátého století se u nás vyznačovala zvýšenou překladatelskou aktivitou v oblasti literatury, která si vzala za cíl popularizaci dějin a kultury domorodých obyvatel Severní Ameriky, zejména kmene Lakota (např. J. G. Neihardt: *Mluví Černý jelen*, R. M. Utley: *Kopí a štít*), a jak vidno, počátek nového tisíciletí v tomto trendu pokračuje. V roce 2002 byl českému čtenáři zpřístupněn výjimečný soubor lakotské mytologie, který sestavil Jan F. Ullrich pod názvem *Mýty Lakotů aneb Když ještě po zemi chodil Iktómi*, a ve stejném roce vyšel také literární debut Donni Buffalo Dog *Tančili tváří k slunci*. Posledním příspěvkem k tématu je pak překlad dnes už téměř kultovní knihy *Chromý jelen. Vyprávění siouxského medicinmana*, která vyšla letos v nakladatelství Paseka.

Hned z úvodu je potřeba říci, že příběh Chromého jelena má s ostatními tituly mnoho společného; je jejich nutným doplněním a dokonce i zajímavou, ač neplánovanou syntézou. Stejně jako v případě Černého jelena jde o vyprávění lakotského šamana, zachycené „bílým“ novinářem za účelem popsání duchovního i materiálního dědictví původních indiánských kultur a boje severoamerických Indiánů o vlastní identitu.

V šestnácti kapitolách (zřetelný odkaz na numerickou symboliku Lakotů a posvátnost čísla čtyři) Richard Erdoes zaznamenává životní osudy pasáka dobytka, pašeráka kořalky, člena kmenové policie, zloděje aut, písmomalíře, vězně, vojáka, ale hlavně výjimečného muže, který mu umožnil seznámit se

„s životní filozofií národa Siouxů (Lakotů), jejich hlubokým smyslem pro rodinu, tradičními obřady, dokonalou znalostí živé a neživé přírody, hierarchií hodnot i s posvátnou dýmkou, v níž je obsažena veškerá jejich historie“.

Lakotové patří do západní skupiny siouxských kmenů; ty se dále člení na skupinu východní — Dakota, a skupinu severní — Nakota. Za jejich pravlast lze považovat okolí Hořejšího jezera na území dnešního amerického státu Minnesota. Zde se Lakotové střetávali s mocenským vlivem sousedního kmene Odžibva (právě z jazyka Odžibvejů /Čipevejů/ pochází původně hanlivé označení Sioux — zmije) a pod jejich nátlakem se postupně přesouvali směrem na západ, až dosáhli travnatých oblastí severních plání. Tady se jim ve druhé polovině osmnáctého století podařilo domestikovat zdivočelé koně přivezené Španěly, a stali se tak typickými představiteli préríjních Indiánů, než byl o sto let později jejich způsob života násilně přetržen.

Pro srovnání s knihami, ke kterým odkazují, je zajímavé dodat, že Chromý jelen pocházel z lakotského podkmene Minikonžu. Sedící býk, hlavní postava Utleyova *Kopí a štítu*, pocházel z podkmene Hunkpapa a Černý jelen z podkmene Oglalů. Všichni pak zastávali v indiánské společnosti stejnou pozici — funkci medicinmana. Pokud se zvědavý čtenář obeznámí se všemi třemi texty, vystoupí mu obraz historie a kultury Lakotů mnohem plastičtěji. A pokud bude navíc vnímat nabídnuté knihy v chronologickém pořadí, tedy podle toho, jakou konkrétní etapou lakotských dějin se zabývají, dá se předpokládat, že začne chápat také nezbytné souvislosti. Vždyť Ullrichovy *Mýty Lakotů* pojednávají o období před příchodem bělochů, život Sedícího býka pokrývá velkou část devatenáctého století, Černý jelen žil v letech 1863–1950 a jeho „chromý“ jmenovec umírá v roce 1977, tedy sto let poté, co byl zavražděn snad nejslavnější lakotský válečník Splašený kůň.

Doposud ještě nebyla řeč o vztahu příběhu Chromého jelena ke knize *Tančili tváří k slunci*. Přestože lze jen těžko srovnávat knihu, která má být primárně fikcí, s víceméně autentickým záznamem životních osudů jednoho člověka, jisté vnější i vnitřní souvislosti se nabízejí také v tomto případě. Jeden z hrdinů románu Donni Buffalo Dog se nazývá Takča Uště. Pokud přeložíme jméno Chromého jelena do lakotštiny, zjistíme, že jde

s menšími fonetickými rozdíly o stejný výraz. Autorka se nechala inspirovat pradědečkem Chromého jelena z otcovy strany, po němž byl medicinman pojmenován a který byl v roce 1877 zabit v boji s generálem Milesem. Hlavním hrdinou její knihy je však opět šaman — Wakankča, který je stejně jako Chromý jelen pojítkem s mrtvými předky a dávnými praotci. Je prostředníkem mezi reálným světem a záhadou, jejíž pochopení je mnoha lidem odepřeno. Je učitelem, který má schopnost ukázat cestu a nabídnout most. Je tmelem, který udržuje věčný koloběh života. On je skutečným symbolem kruhu, který spojuje obě knihy i po formální stránce.

Jak už bylo zmíněno, kniha *Chromý jelen. Vyprávění siouxského medicinmana* je nejen doplňkem knih na obdobné téma, ale také jejich nezáměrným sloučením. Najdeme v ní odlesk „zlatých bizoních časů“ i záznam aktuální lakotské přítomnosti, příběhy z mytologie i osobního života. Vypravěč prochází životem s pokorou a v posvátném vytržení. V jeho světě není místo pro pyšnou nabubřelost, závist či nenávist. Nenajdeme zde chtivost ani lhostejnost, spíše hodnoty jako altruismus, oddanost, milosrdenství, tolerance, víra. To vše bez umělé idealizace. Chtělo by se mi téměř říct, že tak jako „zlatý věk Lakotů“ skončil masakrem skupiny Minikonžuů u Wounded Knee, mohl by

## recenze

### nezval, nebo matematika?

Martin David: *Venkoncem*, Weles 2003

Téměř každý člověk se alespoň ve svých vzpomínkách rád vrací do doby dětství. Pro Martina Davida je podle mého názoru takovým návratem jeho nová sbírka *Venkoncem*. Když jsem ji poprvé uviděla, měla jsem pocit, že беру do rukou jednu z dávno zapomenutých učebnic matematiky pro základní školy. Na jejich obálkách, které měly svou barevností snad vyvolat v dětech (ne)chuť k učení, bylo vždycky namalováno pár jednoduchých geometrických obrazců, aby bylo všem na první pohled jasné, pro jaký předmět je učebnice určena. Stejně tak je tomu i s novou sbírkou Martina Davida. Na její obálce se totiž skví (sytě) červený obdélník a bílé kolečko na (sytě) modrém pozadí... Co má však tato sbírka společného s matematikou? Na první pohled nic, v básních se naštěstí žádná čísla neobjevují, ani samotná kompozice sbírky není postavena na nějakém záhadném matematickém principu (aspoň se tak domnívám). Podle mého názoru je totiž vztah Davidových básní a matematiky mnohem „prozaičtější“...

Sbírka se skládá z „kratičkových, lapidárních básní z let 1988–2002, uspořádaných do jistého „pásma“, jak uvádí sám autor na začátku knížky. Základním principem „básně-pásma“ je volné řazení zdánlivě nesouvislých celků, které sjednocuje pouze ústřední téma. Tak je tomu skutečně i ve sbírce *Venkoncem*. Jednotlivé básně tvoří miniaturní samostatné celky, jejichž smysl většinou plně vyjadřuje již sám název, tvořený převážně jedním podstatným jménem (např. básně „Nůžky“, „Siréna“, „Kominík“). A všechny básně mají skutečně něco společného — při jejich četbě mám totiž pocit, že nedržím

v rukou básnickou sbírku „vyzrálého“ autora, který má za sebou již dvě vydané básnické sbírky, nýbrž první básnické pokusy „veršotepce-amatéra“. Téměř všechny verše na mě působí dojmem povrchnosti a občas až trapné dětinskosti, jako například tři verše z básně „Dámy“: „Notně nalíčené ženy / (řečené zmalované) / připomínají papoušky.“ Při vyslovení literárního pojmu „pásma“ se nám asi okamžitě vybaví jméno Vítězslava Nezvala. Mnohé Davidovy verše mají s Nezvalovými poetistickými hrátkami skutečně mnoho společného, ať už se jedná o tematickou podobnost, například v básni „Písmena“: „A: / krmelec / napěchovaný slovy. // O: / bezedná studna / témat, / bezedná, / jak v koloběhu voda“; nebo o pokus o grafickou báseň s názvem

„V putyce dřepí samí mužové / o překot hovoří

a pijí / každý se jinak vybarví...“ S Nezvalem ostatně Davida spojuje již samotná povrchnost, strojená radost a až křiklavá jednotvárnost básní, které místy připomínají říkanky ze slabikáře: „Kdysi dávno / (už se neví kdy) / kdesi / (už se neví kde) / jen jednou / dva nože / se usmířily.“

Tematickou samostatností a „jednobarevností“ mohou básně připomínat také jednu dětskou „didaktickou pomůcku“ — kuličkové počítadlo (a jsme zase zpátky u matematiky). Básně jsou jako malé, v sobě naprosto uzavřené kuličky, se kterými nemůžeme dělat nic jiného než je posouvat z jedné strany počítadla na druhou. A stejně tak můžeme i ve sbírce Martina Davida pouze listovat a počítat stránky, protože básně samy nám nic moc neřeknou: jakmile je jednou přečteme, ihned na ně zapomínáme. Sklouzávají po povrchu běžných mezilidských (i mezigeneračních) vztahů — „Uhry na pleti adolescentově. /

Ó sopky, rovněž hroživé sopky / tříbící se krve. // A což teprv, sršatí rodiče, / vy hvězdné stálice, / to zeměřesení“; tu a tam se dotknou nějakého aktuálního společenského či politického problému: „Pod tribunou — na náměstí / nahloučení, slavili jsme, ba s pohnutím oslavovali. // Tu silící větrné porывy s lijákem / jako by nás rozháněly... / V pláštěnkách slavili jsme dál. // A jaké ovoce opět dozrálo / po pár či více letech / (chce za mě někdo pokračovat?...).“ Všechny básně však působí dojmem dětského poňukávání, a tak listování ve sbírce brzy přestane bavit. Většina čtenářů tak udělá s knížkou asi podobný proces jako se starým počítadlem. Vztekla ji hodí do kouta nebo naopak schová mezi ostatní již nepotřebné věci, kde ji možná po letech objeví zašlou a zaprášenou...

Nikdy jsem neměla moc ráda matematiku, ani to jednoduché počítání s kuličkami. Připadalo mi nudné jen tak jimi posouvat, připadalo mi nespravedlivé, že si s nimi vlastně nemůžu vůbec hrát. Tak jsem počítadlo i s veškerou matematikou pověsila na hřebík. A stejně tak jsem učinila i s Nezvalovou poezií, která mi připadala vždycky ještě podbízivější a falešnější než nepravé kuličky, které svou barevností sice lákají ke hře, ale jsou bohužel uvězněny v počítadle. Tak i nová sbírka Martina Davida *Venkoncem*, jejíž básně působí na první pohled veselou hravostí, pod níž se však skrývá prázdnota, visí v koutku na hřebíku, opuštěná a zapomenutá.

Petra Čecháková

### odillo stradický ze strdic — hladit, nebo nehladit?

Odillo Stradický ze Strdic: *Černý revolver týdne*, Petrov, Brno 2004

V souvislosti se sbírkou básní *Černý revolver týdne* Odilla Stradického ze Strdic je v první řadě třeba ocenit autorovu vynalézavost při vytváření slovních hříček, paronomazií, překvapivých složenin, zkomolenin a dalších jazykových figur. Zkrátka a dobře, Odillovi se v této oblasti (říkejme jí třeba „odillovština“) může jen stěží někdo vyrovnat, a je potřeba, aby se to už konečně dostalo do všeobecného povědomí, protože jenom tak snad lze

z Odillových ramenou sejmut těžké břemeno neustálého manifestování vlastních dovedností. Vezmu-li v úvahu, že Odillovi zbývá ani ne dva a půl roku života, nevidím jinou možnost, než že by měl odillovštinu když ne opustit, tak alespoň pořádně naředit, pokud chce, aby se na něho vzpomínalo v dobrém. Každopádně potenciálním čtenářům *Černého revolveru týdne* doporučuji, aby raději vůbec nenahlíželi do obsahu knížky. Nejsamoučelnější hláskové a tvarové zkomoleniny se totiž objevují v titulech

jednotlivých básní a pohled do obsahu by mohl vzbudit dojem, že Odillo je nenapravitelný básnický onanista. Tím však díkybohu (zatím) není.

Za druhé je nutno přiznat, že Odillo Stradický ze Strdic je skutečně básník, a nikoli podvodník, jak se někdy tvrdí. Je však užitečné pěkně si občas posvítit i na nefalšovaného básníka a prověřit si, zda jsou jeho úmysly opravdu čisté. Jeden

z možných způsobů, jak se autorovi titulů jako *uhranol, prostor pro storm, pět měst, acosijace, pobychnosti, toběť* atd. dostat na kobyliku, je důsledná ignorance toho, co je na Odillovi nejodillovštější, tj. odillovština. Nechci tím říct, že by odillovština byla jedinou autorovou zbraní. Naopak, vytvořil si obsáhlý arzenál,

z kterého vybírá ten který prostředek podle aktuální situace, ale odillovština přece jenom zaujímá vůdčí místo: je to projev, který je mu vlastní asi tak, jako je štěkot vlastní psovi a mečení koze. Tedy: když si od Odilla odmyslíme, co mu je nejvlastnější, zjistíme, že zbytek jeho poetiky tvoří prostředky a postupy, které našel, zdědil, levně nakoupil nebo ukradl a různě pospojované a poupravené pod své jméno zařadil. Ano, Odillo mečí, štěká, kdáká, chrochtá, bečí, mňouká

a hudruje, a to často tak přesvědčivě

a s takovou lehkostí, jako by mečel, štěkal, kdákal, chrochtal, bečel, mňoukal

a hudroval od narození. Někdy má člověk pocit, že mečí, štěká, kdáká atd. stejně dobře jako Seifert, Halas, Jirous, Krchovský aj.

A vedle toho jsou momenty, kdy mečí tak zoufale nevěrohodně, až to vzbuzuje pocit, že jenom zkouší, kolik snese trávicí soustava odpovědného redaktora. — Bude třeba odpovědět na otázku, proč to vlastně všechno dělá.

Můj přítel o Odillovi Stradickém ze Strdic tvrdí, že je výtvořem šíleného genetika, kterému se podařilo získat vzorek DNA exhumovaného náboženského mystika z osmnáctého století a přimíchat ho do genetického kódu velkoměstského potkana. Avizovaný odchod ze života

26. prosince 2006 je podle něho pouhá lest: toto monstrum údajně napíše ještě osmadvacet knih a jako jeden z mála živočichů přežije i atomovou válku, jejíž vypuknutí je plánováno na začátek října 2023... To by sice leccos vysvětlovalo, ale zkusme na to jít jinou cestou: Co má společného štěkání s hudrováním? — Takřka nic. V čem se podobá mňoukání chrochtání? — Téměř v ničem. A v podobném duchu bychom mohli pokračovat dál. Je vidět, že Odillo operuje značným množstvím témat, rejstříků, stylizací, aniž by však jakékoli téma zcela vyčerpal, aniž by jakýkoli rejstřík či stylizaci důsledněji využil. Sbírce zcela chybí pevnější zacílení jedním směrem. Vůbec si nemyslím, že důvodem je to, že by Odillo nevěděl, kde má hlavu a kde patu. To, že se jeho poezie nekontrolovaně rozlévá do všech stran, není umělecké fiasko, ale Odillovův ďábelský plán, jak vlastním egem nenápadně kontaminovat celý vesmír. Jak prosté! Odillo nejprve absorbuje všechno možné, pak to různě rozmontovává

a v různých kombinacích zase smontovává, čistí a rekonstruuje, nakonec výsledné produkty namáčí do nádoby s koncentrovanou odillovštinou a rozesílá je do všech stran jako ovce mezi vlky. A tito poslové, jsouce opatrní jako hadi a prostí jako holubice, se nenápadně rozlézají po celém univerzu a napojují se na jeho organismus. Vesmír takto zasažený Odillovým egem počíná skoro nepostřehnutelně vibrovat a mírně se odchyluje od svého obvyklého chodu. Všechno je skoro stejné jako dřív, jen občas se něco uvolní, někde něco zaskřípe, řeka se vylije z břehů, někde v Tramtárii kdosi nečekaně vyhraje volby... Jsou to jenom náhody, nebo znak toho, že to, co donynějška ovládalo svět — lhostejno, zda to byl Bůh, ilumináti, přírodní zákonitosti či cokoli jiného —, pozvolna ztrácí vůdčí úlohu a chod světa začíná ovládat parazitující organismus?

Bylo naznačeno, že Odillo Stradický ze Strdic je básník, který se nespokojí s málem: chce být substitučním Bohem. Naděje spočívá v poznání, že je právě básník, třebaže přes všechny vtípky a mystifikace poněkud velikášský. A jako básník, chce-li se stát Bohem, potřebuje čtenářovu krev. Zatím to vypadá, že je stále ještě ve čtenářově kompetenci rozhodnout se, jaké množství krve mu daruje. Řečeno samým Odillem: „napíšu kokainem tvé jméno a pak ho šňupnu / kapky deště na skle zapráhnu ti do kočáru / vyplážnu jazyk — na Marsu přistane první slina / ale jsem slabý jako plyš / když mě nehladíš“.

Jan Hušek

**r e c e n z e**

Jan F. Langhans: Karel Václav Rais, 12. 4. 1926; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**r e c e n z e**

**nezbytí dotyků a souvislostí**

Jiří Kudrnáč (ed.): *Česká literární kritika*

*v dotyku se strukturalismem (1880–1940)*, Host, Brno 2003

Oficiální a elitní (ve všech významech těchto slov) edice nakladatelství Host Strukturalistická knihovna financovaná již léta z grantu Ministerstva kultury ČR a vedená redakční radou ve složení Jiří Trávniček, Miroslav Červenka a Miroslav Baláš se rozšířila o další, velmi potřebný svazek odkazující k širším souvislostem českého strukturalismu. Brněnský literární vědec Jiří Kudrnáč, bohemista a anglista, znalec české moderny

a skvělý editor, se zde ujal úkolu, který podle mého soudu nesnesl odkladu: jedno z českých „rodinných stříber“ — strukturalismus —, které je ve světě známo a uznáváno jen někde, potřebuje pevnější kontextové ukotvení. Věren své zásadě stručnosti a hutnosti spokojil se Kudrnáč s drobným úvodem a jinak nechal mluvit studie samotné, ale také své komentáře. Nicméně právě v oné příslovečné konciznosti pregnančně postihl

rozdíly v českém strukturalismu a jeho vnitřní typologii, stejně jako šíři metodologické souvislosti; upozornil současně na nespravedlivé odsouzení pozitivismu.

Určitým problémem je sám název díla, totiž jeho nejednoznačnost: „dotyk“ je příliš obecným, širokým pojmem k vyjádření vztahu jednotlivých celebrit ke strukturalismu; pojem „literární kritika“ je třeba — jak se zdá — chápat spíše v anglosaském významu „literary criticism“, tj. celá oblast bádání o literatuře; německý či středoevropský význam by byl proto příliš úzký, neboť jde často o stati zřetelně literárněteoretické, někdy dílem i literárněhistorické povahy; slovo „české“ delimituje knihu jazykem a příslušností k národní kultuře: právě zde může být také problém, neboť spojitost české literární vědy meziválečného období nevychází jen z německého formismu devatenáctého století, ale souvisí s německou literární vědou i synchronně, totiž s tou, která se utvářela na německé části pražské univerzity. Bylo by asi třeba do jisté míry uzavřené antologické pojetí více otevřít i jiným, časově souběžným textům německým; tím by se osvětlilo i to, že tu byla nejen závislost, ale i rezistence: to je zřejmě příklad samotného Masarykova odklonu od metafyzické k tzv. empirické estetice anglosaského ražení, jak je v textech ukázáno.

Když Kudrnáč ve zmíněném úvodu píše o zájmu o předpoklady a počátky strukturalního myšlení, uvádí R. Jakobsona, J. Mukařovského a M. Weingarta a ovšem nemohl pominout ani O. Suse a J. Zumra; škoda že si nevzpomněl na Reného Wellka (kterého vzpomíná hned v prvních řádcích, ale jinak), neboť jeho pojetí je takřikajíc „středové“ a najdeme je mimo jiné v rozhovoru s Peterem Demetzem, který vyšel v tehdejší časopise *Cross Currents* a který byl se souhlasem prof. Ladislava Matejky a prof. Petera Demetze uveden v českém překladu v knize, kterou před časem vydala Masarykova univerzita v Brně a kterou napsali Miloš Zelenka (je autorem většiny kapitol) a autor těchto řádků pod názvem *René Wellk a meziválečné Československo. Ke kořenům strukturální estetiky* (Brno 1996): základní tezi knihy je právě diferenciaci strukturalismu, jeho proměny a místo R. Wellka, respektive české kořeny jeho světovosti — kniha, ačkoliv jde — pokud vím — o jedinou monografii o Wellkově českém období a o Wellkovi jako takovém (pomineme-li jedinou knihu publikovanou v USA jeho žákem

M. Bucco v Bostonu roku 1981, jež se týká spíše jeho amerického působení) — nebyla Brňanem a pečlivým bibliografem a editorem J. Kudrnáčem asi z mimoliterárních důvodů zmíněna.

J. Durdík jako český formista a předchůdce strukturalismu je takto uváděn samým Mukařovským; vztah dvou autorů zmiňovaných tu v jednom balíčku — Durdíka a Masaryka — by si ovšem zasloužil samostatného pojednání. Jiří Kudrnáč měl při výběru šťastnou ruku, neboť ho vedla poučenost a hlubinný záběr do dějin literární vědy a její metodologie: kromě „povinného“ uvedení Otakara Hostinského, jehož by si měli znovu přečíst někteří teoretici výtvarného umění, kteří krásnou literaturu za umění někdy ani nepokládají, je tu příznačně Masarykova studie „O studiu děl básnických“ (1884) s jejím zasažením anglosaskou literaturou a myšlením (empirická estetika). Šaldova analýza Máchy je tu příkladem par excellence, zejména závěrečná partie — tehdy novum — o spojitosti umělecké a triviální prózy a poezie. Vodákovovo pojednání o dramatu je skutečnou kritikou obracející se ke konkrétnímu dobovému dílu (Hilbert: *Falkenštejn*) a jeho kritiku spínající s obecnými pojmy: to je snad nejlepší příklad verifikující anglosaské pojetí „literary criticism“ jako generální zkoumání literárního textu.

Kudrnáčovu tezi o nemožnosti izolovat strukturalismus od staršího domácího proudění snad nejlépe dokládá pojednání Arna Nováka o Máchově *Krkonošské pouti*, zejména ve známé brilantní partii o barvách (zde na s. 130–133), stejně jako O. Fischera o překládání poezie; právě zde,

v práci jednoho ze dvou Wellkových učitelů, se ukazuje, jak se přibližováním ke strukturalistickým východiskům a cílům zároveň obohacuje půdorys tohoto uvažování o skutečně materiálově podloženou světovost, komparativní vidění a duchovědné směřování.

Jiným dokladem „dotyku“ je skvělá a příznačná stať Jaroslava Durycha o poetice jako poznávání řeči a básnictví jako obnovování řeči, o autonomii umění a obnově ráje slovesným uměním. Zřetelně se tu ukazuje myšlenkové zřetězení, k němuž dochází: sbližování jednotlivých pohledů, které mají — zdálo by se — tak různé prameny.

Toho, kdo se kdy zabýval českými formisty, nemůže překvapit rozsáhlost prostoru, který je tu věnován Otakarovi Zichovi, i když jeho analýzy unikají ze strukturalně pojímané technologie depsychologizace („Rozbor básnického prožitku“); nepřekvapí pak ani uvedení duchovědce, bohemisty a germanisty Vojtěcha Jiráta objevovaného znovu od šedesátých let minulého století; objevenost jeho hodnotového komentáře k české poezii a hlavně próze je evidentní.

Vskutku záslužná, precizně uspořádaná a s akribií prezentovaná Kudrnáčova antologie může — jako všechno kvalitní — vyvolat řadu dalších otázek směřujících k ní samé, ale také do budoucna. Především se vracíme k R. Wellkovi: myslím, že jeho úloha právě v tématu „dotyku se strukturalismem“ je zcela klíčová, a dokonce bych se přimlouval, aby tu byl textově uveden: jeho postavení — i když nebyl vně kroužku — bylo díky dvěma poněkud metodologicky protikladným učitelům (V. Mathesiovi a O. Fischerovi) unikátní, svébytné, do značné míry de facto nezávislé; znovu tu odkazují k M. Zelenkovi a jeho studiím publikovaným samostatně nebo se mnou u nás i v zahraničí či ve zmíněné knize včetně klíčových partií korespondenčních; v tomto ohledu by si zasloužil pozornost i zmíněný rozhovor

R. Wellka s P. Demetzem, stejně jako konkrétní Wellkova literárněhistorická díla s teoretickým záběrem, mezi nimi jeho habilitace *Kant in England* a pojednání o české a anglické literatuře: z toho vyplývá, že by tu našli místo i strukturalističtí heretici M. Weingart a J. Sedlák.

Určité zření k moravské větvi české literární vědy by snad nemuselo být chápáno jako projev moravského nacionalismu: tu zaujímá klíčové místo muž, na něhož J. Kudrnáč jako docent Masarykovy univerzity opravdu zapomenout neměl — Frank Wollman (1885–1969); ať již máme k jeho dílu vztah kladný, záporný nebo nijaký, nelze ho ignorovat; alespoň Němci a Slovinci to nedělají (odkazují tu k nedávnému německému překladu jeho *Slovesnosti Slovanů*, který jsem spolu s Reinhardem Iblerem editoval pro nakladatelství Peter Lang, kde vyšel roku 2003 v dobrém překladu Kristiny Kallert, a k slovinskému překladu publikace *Slovinské drama* z roku 1925, jenž vyšel péčí Divadelního ústavu v Lublani roku 2004); F. Wollman navíc svým působením (v Brně byl od roku 1928 do roku 1959) a výchovou řady žáků (ti pracovali nebo dosud pracují v Brně či jinde, ze Slováků to byl A. Popovič) spojil Bratislavu (kde *Slovesnost Slovanů* vznikala), Brno a Prahu. Jeho pojetí „eidologie“ a „eidografie“ je se strukturalismem více než v dotyku. Mám však na mysli i diletujičtího literárního historika, překladatele a druhdy rajhradského mnicha, učitele teologie v brněnském církevním semináři na Veveří ulici a ostrovačického faráře Aloise Augustina Vrzala (A. G. Stín) spojujícího od dvacátých let minulého věku formové a etické studium literatury.

Zde se dostáváme k další otázce, a to k myšlence společenského pozadí strukturalismu; k tomu nám ovšem nestačí teoretické studie, tu nutno analyzovat komunikaci jednotlivých koryfejí, exploatovat a explikovat archivní dokumenty, korespondenci, recenzní činnost, abychom tento jev

i jeho „dotyky“ uviděli souhrnněji, řekl bych i pravdivěji — to vše pro lepší poznání jejich přínosu (problém českých tradic, ruské bolševické revoluce, osobnost Romana Jakobsona a jeho meziválečná léta v ČR, vztah k SSSR apod.), sine ira et studio, se sympatií pro vše nosné, zápasivé a hodnototvorné. Je to však jistě úkol blízký hlavně těm, kteří se literárněkriticky politickými a ideovými aspekty české literární vědy tak často a rádi zabývají. S tím je ovšem spojen i vztah strukturalismu, fenomenologie, pozitivismu, duchovnědy a různých formálních škol, ale i komparatistiky a genologie. Toto vše bylo sice u nás vícekrát zmiňováno, psalo se o tom, ale nikoli komplexně, zevrubně.

Vím, že psát o těchto věcech v rámci studie jako přípravného úvodu k souborné antologii literárněvědných textů je obtížné, hlavně možná opovázlivé a také nebezpečné; bez toho však nelze hlouběji, neexpurgovaně, vskutku bez hněvu a zaujatosti pochopit kontexty různých myšlenkových směrů minulosti a současnosti. Jiří Kudrnáč je jistě jedním z těch, kteří jsou nejen povoláni, ale svou dosavadní prací do značné míry i vyvoleni k tomuto úkolu: snad k tomu najde dostatek odhodlání, nezištných podporovatelů a nestranných spolupracovníků; tato antologie je k tomu výborným východiskem.

*Ivo Pospíšil*

**r e c e n z e**

## **průvodce českou modernou**

*Květoslav Chvatík: Od avantgardy k druhé moderně.*

*Cestami filozofie a literatury, Torst, Praha 2004*

Neklidné životní i intelektuální cesty Květoslava Chvatíka (nar. 1930) nejen vykreslují zajímavou osobnost přesahující svým významem hranice českých zemí, ale zároveň ilustrují vývoj a stav typické části české inteligence dvacátého století. Chvatík byl rodinou stimulován k obdivu masarykovského národně a sociálně demokratického politického přesvědčení první republiky. Prožitek protektorátu a silný odpor k hitlerovskému nacismu radikalizoval jeho postup od antifašismu ke komunismu a následně prošel deziluzí způsobenou odkrytím temné tváře stalinismu na sklonku padesátých let. Aktivní působení jakož i publikační činnost mu byly v českém prostoru násilně zastaveny po čistkách roku 1970. V roce 1980 získal politický azyl v SRN a již od roku 1982 pracoval na univerzitě v Kostnici. V současné době žije ve Švýcarsku.

Satisfakcí mohl být návrat do vlasti v devadesátých letech, především skrze publikování některých děl (např. *Strukturální estetika*, jejíž přepracované a rozšířené vydání vyšlo ve Strukturalistické knihovně brněnského nakladatelství Host v roce 2001). Zatím poslední Chvatíkovou publikací je výbor úvah nazvaný *Od avantgardy k druhé moderně s podtitulem Cestami filozofie a literatury*, doplněný rozhovorem shrnujícím dosavadní životní pouť tohoto filozofa a estetika. Reflexe, které zde Chvatík předkládá, je možné nahlédnout jako několik soustředných kruhů, jejichž jádrem je moderna jako stěžejní proud dvacátého století. Ony „kruhy“ lze charakterizovat jako pohledy

z úhlu dějinného, filozofického a estetického a politického,

a zároveň je třeba konstatovat, že jejich základní charakteristikou je vzájemná provázanost a závislost.

Z líčení Chvatíkova životopisu vysvítá, jaké možnosti nabízelo a zároveň jaká nebezpečí skrývalo období mezi lety 1945–1950, doba posledního vzepětí předválečných avantgardních proudů, následně likvidovaných z řad vlastních soudruhů. Autor zpětně popisuje situaci levé avantgardy, která působením V. Nezvala, V. Vančury či E. F. Buriana určovala poválečný názor mladých vzdělavců, fakticky potvrzený podpisy pod komunistickým předvolebním svoláním, tzv. Májovým listem z roku 1946. Marxismus se stal filozofií nejen

K. Chvatíka. Podobným osudem prošli jeho spolupracovníci

z Filozofického ústavu ČSAV, například R. Kalívoda, I. Sviták, K. Kosík. Paradoxní je situace filozofické „svobody“, samozřejmě stimulované omezeným a kontrolovaným „manipulačním“ prostorem. Sám Chvatík potvrzuje, že ke skutečnému zlomu ve vývoji české kultury došlo až roku 1950. Jeho důsledkem byla radikální kritika humanitních věd, moderny i moderního umění, a to v mnohem ostřejším provedení, než jaké bylo známé ze strany nacistické totality.

Do současnosti se tento myslitel zabývá možnostmi definování pojmů modernistické filozofie, jako například svoboda, dějinná nutnost, rozum, umělecká hodnota, pravdivost umění ap.

Chvatík se „přiznává“, že studoval díla Marxe a Engelse. Zároveň diskutuje s dílem Husserlovým, Heideggerovým, Gadamerovým, Wittgensteinovým, a především Popperovým, díky němuž se završil jeho rozchod s marxismem. Oblastí jeho zájmu je především strukturalismus, k němuž váže úvahy fenomenologické, tak jako ve vztahu k moderně uvažuje možnosti a kontrasty postmoderní. Samu postmodernu neuznává jako plnohodnotný směr. Cítí její pofidernost a sklon k vyhledávání snazších cest myšlení bez nutnosti logické argumentace.

Chvatík udržuje kontinuitu českého myšlení coby myšlení evropského a na evropské úrovni. Jestliže v literatuře mluví o F. Kafkovi, M. Kunderovi, pak ve filozofii o J. Patočkově, v estetice o J. Mukařovském a K. Teigovi.

Je propojujícím duchem, který domácí tradice a kvality „vytahuje“ na agoru Evropy, vznáší je coby obohacující argumenty do filozofické diskuse. Mluví o tom, co si na tzv. Západě pozornost vydobylo — literární i teoretická díla českých emigrantů, česká německá literatura. Je dobré si nad Chvatíkovým textem uvědomit, že jeho pohled směřuje odjinud. Zmiňuje mnohé, co je zde ještě „zatíženo“ bolístkami, nepochopením i mlčením.

Vedle filozofie je profesionálním zájmem K. Chvatíka umění, estetika. V českém estetickém prostoru patří k výjimkám. Do oficiální struktury socialistické estetiky nezapadl a ani dnes není tím, kdo by „tvořil“ českou estetiku. Jeho estetické úvahy a názory

ry jsou originální, podložené ryze českým uměním a myšlením. Jeho význam je i zde větší v evropském měřítku. Na domácí půdě na vědeckou — estetickou satisfakci teprve čeká. Nutno podotknout, že v tomto případě je největší dluh na straně pražské katedry estetiky.

Květoslav Chvatík teoreticky prošel modernou, jejím užším výrazem, avantgardou. Prodělal vývoj názorový — od komunismu k demokratismu, intelektuální — od marxismu ke strukturalismu a k fenomenologii. Vyhranil se vůči postmoderně. Jeho evropský formát je nepochybný, stejně jako jeho názory zůstávají aktuální: „Filozofie a estetika musejí již dnes uvažovat o tom, jak navrátit člověka k sobě samému a přírodě, jak uchránit autentické bytí před upadlostí do manipulace pseudorealitou všemocných médií.“

Milena M. Marešová

## recenze

### ekologická krize očima filozofa

Josef Šmajš: *Filosofie psaná kurzívou, Doplněk, Brno 2003*

Josef Šmajš (1938), profesor filozofie na brněnské Masarykově univerzitě, je odborně veřejnosti znám především jako autor konceptu evoluční ontologie. Jeho práce však není určena pouze úzkému okruhu akademických badatelů. Ve svých knihách naopak nepřestává zdůrazňovat potřebu ontologického minima přístupného co nejširší veřejnosti. *Filosofie psaná kurzívou*, obsahující sedmnáct rozhlasových esejů odvysílaných během patnácti let Českým rozhlasem na stanici Vltava, má všechny předpoklady se jím stát.

Východiskem autorových úvah se stává tázání po úloze filozofie tváří v tvář současné ekologické krizi. Zatímco v antice hrál roli ústředního motivu filozofování údiv, ve středověku pokora a v novověku pochybnost, dnes na toto místo nastupuje pocit odpovědnosti a viny. Ukazuje se, že ohniskem veškeré filozofie nemůže nadále zůstat člověk, v mnoha ohledech nestandardní živočich, ale musí se jím opět stát bytí, tentokrát ovšem nepojímané jako substance, nýbrž jako proces.

Filozofickým systémem, který staví na těchto principech a je s to podat přiměřenou reflexi dnešní situace, by mohla být právě evoluční ontologie, jejíž zásady Šmajš již dříve shrnul ve stejnojmenné práci napsané spolu s Josefem Krobem (*Host 7/2003*). V centru jejího zájmu nově stojí pojmy jako aktivita, evoluce, uspořádanost, informace či paměť. Prostřednictvím jejich důkladné analýzy se autor dostává k odpovědi na otázku po příčinách nynější ekologické krize, jež shledává v soupeření dvou opozičních systémů, totiž přírody a kultury.

Zatímco příroda je součástí aktivity celého vesmíru a jako taková je v podstatě nezničitelná, kultura je na přírodě bezprostředně závislá, neboť jejím nositelem není nikdo jiný než člověk jako biologický druh. Šmajš boří jeden za druhým mýty o kultuře coby pokračování přirozené tvořivosti přírody a poukazuje na její destruktivní charakter. Chtě nechtě totiž musí využívat stavební prvky, které se již staly součástí složitých živých struktur, čímž je nevratně ničí a společně s nimi i záznam o jejich neopakovatelné evoluční historii.

Zpětná vazba mezi prostředím a lokálními kulturami, která zprvu bránila jejich prudké expanzi, dnes už bohužel není schopna čelit kultuře globalizované. Stejně jako James Lovelock, tvůrce známé teorie Gaia, varuje i Šmajš před tím, že příroda, která se nemůže kultuře bránit silou, může téhož dosáhnout zdánlivou slabostí — v zájmu znovunastolení ztracené rovnováhy obětuje nejsložitější ze svých struktur, mezi něž patří také člověk. Ve větším ohrožení než příroda se tak v současnosti paradoxně nachází sama kultura.

Cestu z krize nevidí Šmajš v odmítnutí kultury nebo v násilném návratu zpátky, nýbrž v uváženém využití toho, k čemu lidstvo zatím stačilo dospět. Kultura musí zastavit svůj neřízený růst, založený na naší ofenzivní adaptační strategii zděděné po třetíhorních předcích, a konečně dosáhnout klimaxu. Veškeré síly je třeba zaměřit na její vnitřní restrukturalizaci směrem k větší biofilnosti. Toho lze dosáhnout pouze změnou vnitřní konstitutivní informace kultury, obvykle označované jako kultura duchovní.

Vzdělávací systém by měl studentům znovu připomenout jedinečnost Země ve vesmíru, danou nikoliv její polohou v kosmu, nýbrž dosaženou úrovní přirozeného i kulturního vývoje. Politika, dosud směřující pouze protikladně zájmy lidí, se musí začít zabývat také protikladnými zájmy kultury a přírody. Rovněž hospodářství, zaměřené na zvyšování produkce a snižování nákladů, by si mělo připustit konečnost Země a minimalizovat celkovou zátěž biosféry.

Bez široké podpory ze strany veřejnosti však bude prosazení jakýchkoliv změn velmi obtížné. Vždyť ani mnozí odborníci si nejsou vědomi naléhavosti situace, jak ve vztahu k evoluční ontologii dokazuje například negativní postoj Vladimíra Havlíka, českého přívržence extropianismu (*Filosofický časopis 6/2003*). Autor proto mluví o nezbytnosti nových metafor, rčení a interpretačních schémat určených obyčejným lidem, a přestože tuto otázku dále nerozvíjí, nepochybně má na mysli i literaturu.

*Filosofie psaná kurzívou* zdaleka neobsahuje veškeré závěry, k nimž Josef Šmajš během své mnohaleté práce dospěl. Lze ji proto chápat nejen jako úvod do jednoho z možných filozofických pohledů na ekologickou problematiku, ale i jako pozvánku k hlubšímu studiu evoluční ontologie, kterou autor rozvíjí v odborněji zaměřených publikacích. Zda zůstane jeho varování hlasem volajícího na poušti, nebo připraví cestu zásadní změně lidského uvažování, ukáže teprve čas, jehož se začíná zoufale nedostávat.

Jan Pulkrábek

## recenze

### italové svým klasikům rozumějí

Gian Biagio Conte: *Dějiny římské literatury*, přeložil kolektiv autorů, Koniasch Latin Press, Praha 2003

Kdyby Evropská unie přistupujícím členům kromě legislativních norem a ekonomických kritérií stanovovala i minimální standardy jejich kultury, byl by to pro nás v mnoha ohledech vážný problém. Například absence dějin římské literatury v českém jazyce by nás kladla velmi daleko od epicentra (západo)evropské kultury. Naštěstí jsme k vydání Conteho *Dějin římské literatury* v čes-

kém překladu přikročili včas a bez nátlaku.

Dosud měla česká veřejnost k dispozici pouze odeonský *Slovník latinských autorů* (1984), sovětské *Dějiny římské literatury* od Tronského (1956) a neustále dokola vydávané Stiebitzovy *Stručné dějiny římské literatury* (1938), které během progresivního úpadku klasické vzdělanosti v našich zemích povýšily ze středoškolské příručky na vysokoškolskou učebnici. V roce 2001 vydal Koniasch skvělé Canforovy *Dějiny řecké literatury*

a nyní, s překladem Conteho *Dějin*, přichází další historický mezník nejen v oboru klasické filologie, ale i české vzdělanosti vůbec: v roce 2003 jsme se konečně dočkali prvních opravdových dějin římské literatury, publikace, která tu měla být již mnoho desetiletí. Hanba by nás však měla fackovat nejen kvůli skandálnímu zpoždění, ale i kvůli výsledku, ke kterému musíme dojít konfrontací kvalit těchto *Dějin* s běžnou produkcí naší naučné literatury. V tomto případě totiž úsloví „pozdě přicházejícím kosti“ neplatí: čeští editoři nám výběrem tohoto textu připravili velmi lahodnou a opulentní hostinu.

Conteho *Dějiny* sledují vývoj římské literatury od archaických dob až po pád římské říše. Přestože autor musel pokrýt literární dění v časovém horizontu asi osmi století, jeho *Dějiny*, jejichž výkladová část čítá zhruba šest set stran, poskytují značné množství podrobných údajů, navíc pečlivě aktualizovaných, což je pro nás obzvláště vzácné. Výklad je neobyčejně přehledný, jednotlivá témata jsou členěna do biografických medailonů, obsahů děl, srovnávacích tabulek a pasáží shrnujících hlavní témata nebo formální aspekty té které školy nebo toho kterého autora. Contemu se daří výborně kombinovat úzce filologické aspekty se širším kulturně-politickým a interpretačním kontextem. Pokud líčí biografii autora,

s nikdy nepolevujícím kritickým úsilím rozlišuje mezi historií a legendou a udává prameny. Podobně tak činí s literárními díly: zmiňuje hypotézy o dataci, souvislosti

s předchozím literárním vývojem, ohlasy u současníků i římské tradice, osudy díla od středověku po současnost, podává informace

o textové tradici. Tato preciznost dovoluje používat knihu nejen jako literární dějiny, ale i jako manuál (italský titul je ostatně *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*), neboť autor nikdy negeneralizuje a nikdy se neuchyluje k abstraktním formulacím.

Mimořádně přínosný je Conteho široký záběr u každého jednotlivého tématu, neboť pisánský filolog v žádném případě nejde jen ve stopách velkých školních autorů, k jejichž službám jsou literární příručky často kompilovány. Dozvídáme se

i o oblastech často jen povrchně zmiňovaných, jako je například vývoj filologické vědy nebo překlad literárních textů z řečtiny do latiny. Conteho spisovatelé nikdy nezůstávají viset v prázdnu. Každý je přesně zasazen do žánrové a metrické tradice stejně jako do všech synchronních literárních a politických souvislostí a kulturní politiky mecenášů či státu. Autor se snaží rekonstruovat recepci textů u soudobého publika a na základě výše uvedených souvislostí interpretuje samotný text. Pokud jde o šíři záběru, je důležité podotknout, že Conte, zcela ve shodě

s nejnovějšími kritickými pozicemi, rehabilituje autory, kteří dříve nepatřili do školního kánonu, ale moderní literární věda jim přiznává vysoké kvality. Tak například věnuje velkou pozornost Plautovi nebo autorům poklasického období, jak si programově vytyčuje v předmluvě.

Hutnost textu a bohatost informací je s ohledem na čtenářovo pohodlí vyvážena velmi inteligentní a výraznou grafickou diferenciací jednotlivých témat, praktické jsou i stručné upoutávky po vnějších okrajích stránek. Samostatnou zmínku zaslouží skoro sto padesát stran doprovodných textů na konci knihy. Nalezneme zde jmenný rejstřík, slovník základních pojmů z římské literatury a společnosti, chronologické přehledy, analytický seznam sekundární literatury, základní pojmy z řecké literatury a rovněž, záslužný to čin našich domácích editorů, bibliografii překladů římské literatury do češtiny a slovenštiny. Kolektiv autorů z Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, který Conteho *Dějiny* přeložil a redakčně zpracoval, nemalou měrou přispěl svou erudovanou a pečlivou prací ke skvělému dojmu z této publikace.

Setkání s dílem takovéto obsahové i editoriaální kvality nám zřetelně ukazuje, že na poli naučné literatury máme co dohánět. A to se netýká jen klasických či zahraničních literatur, ale i toho, o čem bychom se měli starat především: našeho národního jazyka. Uveďme pro srovnání, že v Itálii každý rok vychází několik výkladových slovníků italského jazyka o rozsahu asi dvou tisíc stran, obsahujících nejnovější lexikum, nemluvě o nejrůznějších nákresech a gramatických pomůckách. Zkusme se rozhlédnout v knihkupectví, jak je na tom uživatel českého jazyka. Absence vážně míněné státní politiky v oblasti vědy a vzdělanosti a leckdy i absurdní hodnocení publikačních výstupů na českých univerzitách napovídají, že knihy typu Conteho *Dějin* u nás ještě dlouho zůstanou v rovině zázraků.

Jiří Špička

## **r e c e n z e**

čtíme pounda

*Jakub Guziur: Mythos Ezra Pounda.*

*Úvod do četby Cantos, Periplum, Olomouc 2004*

*Mythus Ezra Pounda* je kniha ambiciózní. Autor ji hned v úvodu vyděluje ze záplavy poundovské literatury (sestavující podle něj větší-

nou

z „odborných komentářů“ čtených jen odborníky) tvrzením, že se pokouší čtenáře uvést do světa *Cantos*, což zatím učinili jen nemnozí. Tento úvod má mít podobu „otevírání různých interpretačních rovin *Cantos* a zasazení básně do kontextu soudobé kulturní situace a literární tradice. Klíčem je kladení vedle sebe, odhalování paralel, osvětlování a spojování“. A vskutku: spíše než lineárně se rozvíjející výklad tu máme jednotlivé kapitoly kladoucí vedle textu Poundova mýtu

a velké texty minulosti (*Odyssea, Proměny, Aeneis, Božská komedie...*), kapitoly ukazující na vztahy, které mohou být pro četbu *Cantos* podstatné. Jakub Guziur říká, že výstavba jeho práce „vyplývá z fragmentární estetiky básně“. Poundova cesta k celku totiž vede přes skládání i velmi odlehých zlomků literárních a jiných, s jejichž pomocí chtěl napsat epos soustředující a zhušťující ideje nutné pro obrodu světa. Odlehlost zlomků je jen zdánlivá;

v posvátném cyklickém čase, do nějž měl čtenář skladby nahlédnout, je z kteréhokoli bodu k jinému stejně blízko, přítomnost je proniká na minulostí, vzdálené kultury se propojují a vzájemně osvětlují. Guziur ukazuje, jak je struktura *Cantos* ovlivněna iniciačními rituály — skladba sama je pak cestou zasvěcení do nového mýtu pro dvacáté století, jehož chtěl být Pound stvořitelem.

*Mythus Ezry Pounda* působí učeně, autor přenáší na čtenáře svůj *respekt* k básníkovi, ale neoživuje jej; nechápeme, abych doplnil vlastní Poundovu distinkci z *ABC četby*, proč a jak bychom ho měli mít rádi. Jsou přece studie, pro jejichž předmět při čtení zahoříme...

Zajímalo by mne, jak by se Ezra Pound, který doporučoval jen málo knih a co nejméně papíru, asi díval na obudné množství textů o něm napsaných. Jako na usnadnění cesty k podstatnému, anebo balast, jež je třeba odhodit, houštinu, jíž je třeba se vyhnout, abychom neuvízli?

Jan Staněk

## postmoderní fikce a její světy

Lubomír Doležel: *Heterocosmica — Fikce a možné světy*,  
z anglického originálu přeložil autor, Karolinum, Praha 2003

Lubomír Doležel je světově uznávaný literární vědec českého původu žijící dlouhá léta v Kanadě. Ve své práci *Heterocosmica* se zabývá vytyčením nové definice fikce v literárním narativu, které si žádají nová postmoderní literární díla.

V knize jsou položeny dvě zásadní otázky, a sice jaký je ontologický status fikčních světů a jaký je logický statut fikčních zobrazení. Autor se nejprve pouští do osvětlení historie sémantických teorií, které analyzuje na základě Russellovy, Fregeho a Saussurovy teorie, a poukazuje na jejich slabiny. Zabývá se

i nejtradičnější a nejstarší z těchto teorií, teorií mimetickou, která se ukazuje být pro adekvátní popis literárních děl zcela nedostačující. Následně předkládá koncepci vlastní, založenou na sémantice možných světů formulované roku 1963 významným logikem Saulem A. Kripkem. V souladu s postmoderní literární teorií navíc přesouvá důraz z pojetí narativu jako příběhu k narativu jakožto fikci, s čímž je spojen přesun pozornosti na fikční svět jako takový, tzn. k makrostruktuře příběhu. Jedná se tak o radikálně antiesencialistický přístup, který pojímá fikční světy jako nerealizované možnosti. Jejich metafyzického zatížení je Doležel zbavuje tím, že je klasifikuje jako lidský výtvar, kulturní artefakt, do nějž nezahrnuje pouze literární fikci, ale i náboženství či vědecké teorie.

Svou knihu autor strukturuje do dvou velkých kapitol — „Narativní světy“ a „Intensionální funkce“, které jsou rozděleny do několika podkapitol, z nichž některé jsou teoretické, jiné analytické a další přinášejí praktické příklady, na nichž Doležel demonstrovuje své pojetí literární fikce. V úvodu k „Narativním světům“ nastiňuje podstatu své koncepce literárních narativů jakožto fikčních světů. V analytické a praktické části se pak zabývá fikčním světem s jednou osobou a fikčním světem s více osobami, jež rozebírá na příkladech Defoeova *Robinsona Crusoea*, Hemingwayovy *Velké řeky s dvěma srdci* a Huysmansova *Naruby* v prvním případě a Dostojevského *Idiota*, Dickensovy *Malé Dorritky* a Kunderových *Knih smíchu a zapomnění* v případě druhém. Akcentuje zde naprosto odlišné typy a principy fungování fikčních světů navzdory příbuzným výchozím podmínkám. V závěru se pak zaměřuje na axiomatická, epistemická a ontologická omezení fikčních narativů i jejich hrdinů.

V kapitole „Intensionální funkce“ se zabývá především funkcí ověření v literárních dílech, která vykazuje možnosti i meze, jimiž autor upevňuje či zpochybňuje hodnověrnost svého vyprávění a funkci nasycenosti operující s termíny mezery a faktu v popisu příběhu a výstavby fikčního světa. O významu faktu v literárním díle snad netřeba diskutovat a mezera zde figuruje jako nezbytný prvek pro čtenářovu imaginaci i vytvoření subjektivního názoru. V rámci této kapitoly se autor zabývá rovněž fenoménem moderního mýtu, který se od toho tradičního liší především absencí přísné hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným. Za typickou ukázkou moderního mýtu považuje díla Kafkova, především povídku *Proměna* a romány *Zámek* a *Proces*, a dílo ruského autora A. Bělého *Petrohrad*.

V epilogu se věnuje ještě postmoderním přepisům tradičních děl, v nichž odhaluje rozsáhlý kreativní potenciál, který bývá mnohdy podceňován, a brání je proti nařčení ze znehodnocování původní předlohy. Analyzuje i podmínky samotné možnosti podobných „literárních hrátek“, které spočívají v existenci přechodu mezi různými fikčními světy. Řešení problému identifikace jednoho příběhu s druhým a jeho fikčních postav nachází v rigidních označeních, a chybějí-li, pak v silných texturálních a strukturálních znacích.

Lubomír Doležel je velmi proslulým a především zkušeným literárním vědcem i autorem mnoha odborných publikací a tato kniha, jež je plodem jeho mnohaleté práce, je toho důkazem. Máme zde možnost ocenit precizní a sofistikovaný autorův přístup k



celé problematice spojený s překvapivou čtivostí ryze odborného díla. Vše je samozřejmě doprovázeno vyčerpávajícím poznámkovým aparátem, věcným i autorským rejstříkem, výčtem primární i sekundární literatury a nechybí ani slovníček sémantiky fikčních světů, který z knihy činí srozumitelný studijní text pro všechny zájemce o postmoderní literární teorii. Co dodat na závěr? Snad jen tolik, že Doleželovu práci nelze než doporučit všem badatelům na poli literatury.

Eva Batličková

r e c e n z e

# nebe, peklo, argentina

I daniel nemrava

**Je nesmírně těžké, ba takřka nemožné odpovědět na otázku, co je současná argentinská literatura, neboť situace v Argentině se mění téměř každý den jako počasí, je nestálá vzhledem k náhlým krizím a více či méně prchavým módním trendům diktovaným vlivnými periodiky, televizí nebo akademií. Přesto se pokusím některé neměnné rysy a tendence stručně shrnout a zároveň představit několik u nás dosud neznámých autorů. Základní otázka plodí hned několik dalších. Co určuje současnou argentinskou literaturu? Čím se stává legitimní? Existuje literatura nezávislá? Pokud ano, tak na kom, popřípadě na čem?**

Na jednu stranu by se zdálo, že se současná argentinská literatura ještě „zdravě“ nese v duchu příznivců nebo odpůrců odkazu Borgese, který jako by stále organizoval současnou literární strukturu. Jedni se snaží odpoutat od jeho silného vlivu, jiní rezignují a nadále, pochopitelně po svém, rozvíjejí jeho poetiku. Nicméně v posledních patnácti letech se ukazuje, že to zřejmě nebude již Borges, kdo určuje pozici daného autora, ať už jej následuje nebo ne. Tuto roli nyní sehrává trh, s nímž autor buď naváže intimní vztah, anebo si uchová nezávislost a jeho génia pozná hrstka věrných přátel. Přesto každý, i naprosto nezávislý autor, trpí potřebou uspět na knižním trhu. V Argentině nebo ve zbytku obrovského španělsky mluvícího světa, natož v Evropě, vyžaduje tento úkol notnou dávku štěstí, trpělivosti, nebo také nezbytné loajality a peněz: nic nového pod sluncem. Nicméně argentinská realita má svá specifika, která svými rozměry daleko přesahují naše představy.

## Fantastická zoologie

V rámci oněch neuchopitelných argentinských dimenzí se kritici, akademici a autoři prostřednictvím svých periodik vzájemně napadají, nebo zase, často příliš okatě, propagují svůj literární kroužek. Například významný kulturní časopis *Lamujerdemivida* píše, pochopitelně s nadsázkou, že pokud chce někdo publikovat v *Radarlibros*, literární příloze jednoho z největších argentinských deníků *Página/12*, musí se stát homosexuálem nebo snobem. Tradiční je již otevřený konflikt mezi akademiky a zbytkem kulturní obce. Na buenosaireské univerzitě se například nepřednáší o Cortázarovi nebo Sábatovi. Tito Evropou uznávaní velikáni příliš nestojí akademikům za rozbor. Důvodů je spousta, například že se hodně prodávají, tudíž že svou tvorbu příliš obětovali čtenáři, nebo že se v době diktatury naopak dostatečně neobětovali pro národ (v případě Cortázara, který žil v emigraci od roku 1951 až do své smrti). Důvody jsou to spíše ideologické než literární. Ať se to někomu líbí nebo ne, letošní rok je nutně ve znamení Cortázara, neboť se slaví hned dvě výročí: dvacet let od jeho smrti a devadesát od jeho narození, což je vhodná příležitost pro příznivce pokusit se tohoto legendárního autora v určitých kruzích rehabilitovat. Akademie však opomíjí spoustu dalších vynikajících autorů a naopak usilovně propaguje své slavné zasloužilé profesory, jakými jsou například — shodou okolností také úhlavní nepřátelé — spisovatelé a teoretici David Viñas (1929) a Noé Jitrik (1928), anebo mladší oblíbenec generace padesátníků, mezi něž patří Daniel Guebel (1956) nebo Sergio Chejfec (1956).

Všechny drobné osobní pŕtky nebo konkurenční tahanice zastřešuje ideologický boj mezi levicí a pravicí. Tento boj se žel promítá i do hodnocení a posuzování literárních textů jednotlivých autorů. Jako levičák, ať marxista či trockista, přežije buenosaireský intelektuál daleko snáze než tradiční konzervatívec nebo pravicový liberál, který *a priori* budí podezření z loajality k vládě a z korupce,

a nikdo se s ním příliš nebaví, přestože má jeho dílo světový věhlas. Velmi složité postavení v Argentině má tak například Abel Posse (1936), v Evropě uznávaný spisovatel, který pracuje v diplomatických službách již od sedmdesátých let, kam spadá i období nejrepresivnější pravicové diktatury v argentinských dějinách (1976–1983). Jako argentinský velvyslanec působil v devadesátých letech i v Praze a v současnosti řídí ambasádu

v Madridu. Velký ohlas mu v Evropě přinesly parodické romány s historickou tematikou *Daimón* (1978) nebo *Psi z ráje* (Los perros del paraíso, 1983; česky 1993).

## Civilizace a barbarství?

Charakteristickým rysem Argentiny je obrovský kontrast mezi hlavním městem a zbytkem země. Antinomie *civilizace a barbarství*, dávné téma argentinských romantiků, je stále, jak se zdá, v obyvatelích hlavního města hluboce zakořeněna a projevuje se jako nedůvěra oázy „civilizace“ vůči barbarské pampě. S tím souvisí i známý fenomén, jímž je strastiplný boj autorů z provincie o přízeň intelektuálů z hlavního města. Středem všeho argentinského literárního dění je logicky Buenos Aires a existuje málo autorů, kteří získali věhlas ve světě, aniž by museli projít očistcem tohoto města. Typickým příkladem je v současnosti jeden z nejuznávanějších argentinských spisovatelů Juan José Saer (1937), narozený v provincii Santa Fe, který již v roce 1968 emigroval do Francie jako prakticky neznámý marginální autor. V Buenos Aires si jej začali pozorněji všimnout, když v roce 1987 získal španělskou Nadalovu cenu (Premio Nadal) a ve Francii o rok později cenu Nantes. Až v roce 1994 se románem *Vyšetřování* (La pesquisa) poprvé dostal na žebříček nejprodávanějších knih v Argentíně.

Opačným případem je Ricardo Piglia (1941), v současnosti také módní a ceněný autor, který byl zase Evropou, respektive Španělskem, odkud se většinou hispanoamerická literatura šíří dál, objeven téměř dvacet let po vydání svého nejslavnějšího románu *Respiración artificial* (Umělé dýchání, 1980). Jde o intelektuální mnohvrstevnou fikci, jejíž stěžejní část lze charakterizovat jako rozhovor o literatuře, během něhož mezi řádky můžeme hledat odkaz na situaci v době diktatury vojenské junty, situaci tzv. „vnitřního exilu“. Saer ve své tvůrčí kariéře prošel několika vývojovými etapami, z nichž nejdůležitější bylo období ovlivněné postupy a technikami, které používal francouzský *nouveau roman*. Tento vliv je patrný ve slavných románech jako *Citroník královský* (El limonero real, 1974) nebo *Nikdo, nic, nikdy* (Nadie nada nunca, 1980). Slavným románem *Nevlastní syn* (El entenado, 1983) otvírá novou fázi, která se staví proti předchozí a klade důraz spíše na anekdotu a události vymykající se každodennosti. Společnými tématy všech knih jsou otázky problematiky psaní, možnosti reprezentace reality. Typickým rysem Saerových textů je stírání hranic mezi žánry, mezi poezií a prózou, fikcí a esejem.

Jiní takové štěstí jako Saer za svého života neměli. Například Antonio di Benedetto (1922–1986), původem z provincie Mendoza, je díky existenciálnímu románu *Zama* (1956) dnes některými významnými kritiky považován za spisovatele minimálně srovnatelného s největšími hispanoamerickými hvězdami, jako jsou Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa nebo Carlos Fuentes. Takového uznání se ale di Benedetto za svého života bohužel nedočkal. Dalším vynikajícím autorem z „provincie“ je například Héctor Tizón (1929), autor románu *Dům a vítr* (La casa y el viento, 1984), v němž se zabývá velkými argentinskými tématy, jakými jsou identita, diktatura a exil.

## Obyvatelé Planety a ti druzí

Od devadesátých let o osudu literárního díla s daleko větší intenzitou rozhoduje trh a s ním spojené literární ceny dominantních nakladatelství a jejich ediční strategie, vlivná média a bohatí mecenáši (například slavnou událostí bývá nejlépe dotovaná cena nakladatelství Planeta, provázená častými skandály). Prototypem autora, který obratně využívá těchto otevřených či skrytých mechanismů literárního byznysu, je Federico Andahazi (1963), jenž v roce 1996 „strategicky“ poslal svou prvotinu *Anatom* (El anatomista, 1997) právě do dvou literárních soutěží: nakladatelství Planeta a Nadace Fortabat. Mohl poděkovat mecenáše, paní Fortabat, za skandál, který svým rozhořčením nad rozhodnutím komise a odmítnutím knihu publikovat způsobila, neboť autorovi nechtěně zajistila prostřednictvím Planety prodej v milionových nákladech po celém světě. (Docela vydařenou erotickou mystifikační fikci o „objevení klitorisu“ totiž jisté konzervativní kruhy chápaly jako odpornou pornografii.) Následující Andahaziho knihy již tak argentinské publikum neoslavily, snad s výjimkou románu *Vlámské tajemství* (El secreto de los flamencos, 2002). I ty nejvěrnější čtenáře si autor proti sobě popudil románem *Kníže* (El príncipe, 2001), s jehož tématem se pustil na tenký led argentinské politiky. Kritika román bez milosti „odstřelila“. Autor tvrdí, že se v něm pokusil navázat na dnes již klasické romány o diktátorech *Podzim patriarchy* (El otoño del patriarca, 1975; česky 1978) Gabriela Garcíi Márqueze nebo *Pan prezident* (El señor presidente, 1946; česky 1971) Miguela Ángela Asturiase, nicméně kvality těchto velikánů zdaleka nedosáhl. Mimo jiné vsadil na osvědčený „magický realismus“ kombinovaný s citáty z Machiavelliho díla, ale nevhodně aplikovanými moudry klasika a létajícími ministry čtenáře příliš neoslavil. Svůj zatím poslední román *Tulák ve stínu* (Errante en la sombra, 2004) zase charakterizoval jako pokus rehabilitovat tradiční tango, který napsal ve stylu muzikálu, jako by tím knihu již předem nabízel některému z buenosaireských divadel. Ani tímto dílem autor nesplnil očekávání, že je schopen vystoupit ze stínu *Anatoma* a potvrdit spisovatelství kvality. Jako by příliš naslouchal hlasu svého literárního manažera. Objeví-li však čtenář některou z prvních povídek, které Andahazi vydal v nenápadné brožurce pod názvem *Strom pokušení* (El árbol de las tentaciones, 1998), bude zcela jistě mile překvapen její

literární zralostí. Tyto texty jako by neměly nic společného se zbytkem pozdější Andahaziho tvorby. V Borgesově tradici *Obecných dějin hanebnosti* autor zpracovává téma argentinských dějin období občanské války

z poloviny devatenáctého století, které velmi zručně parodizuje.

Protipólem Andahaziho je případ básníka a prozaika Guillerma Lemy (1964), který sice v roce 1995 zazářil povídkou *Antonin* v populárním časopise *V de Vian*, nicméně od té doby se marně pokouší publikovat zcela nezávislou literaturu, kterou je pro složitou strukturovanost, extraliterární přesahy (například do oblasti hudby) velmi těžké vstřebávat, natož zařadit do škatulky literárního žánru. Jeho *ars poetica* tuto tvůrčí nezávislost výmluvně shrnuje: „Jaká je esence mého umění? Snažím se zvnějšnit v nejčistším stavu to, co ve mně pulzuje. Především odlišuji svou práci od takzvaného *automatického psaní* vzhledem ke snaze udržet v aktivitě vědomí literárního toku, který ze mě vyvěrá. Nesnažím se přijímat ani narušovat nějaký kánon. Jeho opomenutí je stav, o který se pokouším. Domnívám se, že žánry jsou značky v paměti, jež kolem díla nebezpečně krouží. Nechat jimi dílo napadnout je aktem zpronevěry.“ Absolutní tvůrčí svoboda se jeví jako naprosto utopický projekt, avšak Guillermo Lema se stále zdá být nekompromisní a vytrvalý. Dnešní doba a její dominantní trendy žel tomuto druhu umělců tzv. „literárního podhoubí“ nepřejí.

Nicméně existují také vynikající autoři, kteří nepatří ani

k jednomu z extrémů, a přesto si nenápadně vybudovali pozici na knižním trhu doma i za hranicemi. Například fenomén César Aira (1949), jehož více než třicet titulů zabírá příliš mnoho místa na pultech argentinských knihkupectví, aby si jej nikdo nevšiml.

„Buenos Aira“, tak své hlavní město nazval spisovatel

a novinář Christian Kupchik (1954), který dokonce tvrdí, že bez tohoto autora si nelze současnou argentinskou literaturu představit. Proč tedy Aira? Zdaleka nejde, jak by se zdálo, o autora, který by psal laciné bestsellery. Aira jako by se spíše pokusil svým literárním projektem navázat na odkaz avantgardního spisovatele Macedonia Fernández, jehož génia svého času objevil Borges, na Fernándezův ideál „věčného románu“, díla, které popírá sebe samo, díla bez uzavřeného děje, jehož podstatou je pouze sled stavů myslí, prostřednictvím něhož nám autor odhaluje metafyzickou vizi skutečnosti. Aira se rozhodl nepřetržitě psát a publikovat, aniž by své „románky“ (novelitas), zvláště

v poslední době, po sobě znovu četl a korigoval. Často se jedná pouze o námět, načrtnutou myšlenku. Charakteristickým rysem jeho děl je parodie, pastiš, intertext nebo pouze ironický přepis. Podstatné je nezastavit se. A aby mohl svůj projekt uskutečnit, musel se dobře zorientovat v nepřehledném prostoru, který postupně obratně ovládl. Začal spolupracovat jak s navzájem si konkurujícími časopisy, tak s akademií, a publikovat v několika nakladatelstvích najednou. Existuje dnes jen málo čtenářů, kteří dokáží sledovat a číst jeho poslední knihy. Většina ocení první romány, ve kterých překvapil originalitou a výjimečným talentem, jako jsou například *Ema zajatkyní* (*Ema la Cautiva*, 1981) a *Jeden čínský román* (*Una novela china*, 1987).

Dalším příkladem podobně úspěšného autora je Guillermo Martínez (1962), loňský vítěz argentinské ceny nakladatelství Planeta za román *Nepozorovatelné zločiny* (*Crímenes imperceptibles*, 2003), který více než půl roku zůstává na vrcholu žebříčku nejprodávanějších knih v Argentíně. Přestože má tato cena nechvalnou pověst, tímto posledním rozhodnutím zřejmě napravila svou reputaci, neboť i literární kritika na knihu a autora pje pouze chválu. Guillermo Martínez, vystudovaný matematik, na sebe upozornil již v roce 1988 povídkovým souborem *Velké Peklo* (*Infierno Grande*), za který získal cenu Fondu umění (Fondo de las Artes). Tyto krátké fikce, které rozvíjí ve střídavém, kompaktním, racionálním stylu, jsou vždy opředeny jakýmsi tajemstvím, které autor čtenáři pouze lehce poodhalí,

a přitom si s ním jakoby hraje, odvádí jeho pozornost ke zdánlivě bezvýznamným detailům. Tímto nedobrovolným vtažením do hry jen zvyšuje jeho neklid. Postavy povídek jsou často bezvýznamní lidé pociťující úzkost v naprosto banálních situacích, které se tak stávají groteskními a absurdními. Působivá je v titulní povídce i aluze na drama „zmizelých“ (*desaparecidos*) během poslední vojenské diktatury.

## Kde jsou ženy?

To, že doposud ve výčtu autorů nezaznělo ženské jméno, se možná jeví jako předsudek nebo trestuhodné opomenutí a velká ne-spravedlnost. Je nicméně nutné konstatovat, že se v poslední době v oblasti argentinské literatury neobjevilo mnoho ženských osobností, které by nějak výrazně budily pozornost kritiky doma nebo v zahraničí. Na první pohled je zřejmé, že pulty knihkupectví po celém světě ovládla chilská stálice Isabel Allende, popřípadě Mexičanka Laura Esquivel, a také se zdá, že Evropa má v současnosti spíše slabost pro exilové Kubánky typu Zoé Valdésové nebo Daíny Chavianové. Je zajímavé, že i argentinská kritika zastoupená ženami se místními mladými spisovatelkami příliš nezabývá. Například uznávaná profesorka literatury na buenosaireské univerzitě Sylvia Saítta se v časopise *Todavía* (září 2002) pokouší mapovat současnou literární scénu, ale v celém jejím textu se paradoxně neobjevuje ani jedno ženské jméno, jako by ženy v Argentíně nepsaly. Opak je samozřejmě pravdou. Některé studie dokonce tvrdí, že argentinská literatura psaná ženami je jednou z nejbohatších a nejpozoruhodnějších v Latinské Americe.

V důsledku konzervativních společenských konvencí se argentinské spisovatelky, snad s výjimkou Sylviny Ocampo a Alfonsiny Storni, začaly výrazněji prosazovat až v padesátých letech. Objevují se jména jako Silvina Bullrich (1915) nebo Beatriz Guido (1925–1988), autorky, které se soustřeďují na kritiku buenosaireské střední třídy a její pokrytecké morálky.

O pár let později se Marta Lynch (1930–1986) již pokouší zabrat společnost v celé šíři a zavítá i mezi dělnickou třídu. Společným

jmenovatelem těchto autorek je klasická problematika emancipované ženy v machistické společnosti. Ze střední generace jmenujme Sylvii Molloy (1938), která se proslavila románem

*V krátkém vězení* (En breve cárcel, 1981), v němž otvírá tematiku homosexuality. Stále populární je také hojně překládaná básnířka a prozaička Luisa Valenzuela (1938). Proslavily ji například romány *Jako ve válce* (Como en la guerra, 1977), *Účinný kocour* (El gato eficaz, 1972) nebo *Černý román s Argentinci* (Novela negra con argentinos, 1991). Charakteristickým rysem jejich textů je sebereflexivní poloha, témata jako moc, násilí, sex, to vše permanentně parodizováno. Z dalších autorek střední generace se prosadila například Ana María Shua (1951) s knihou *Jsem pacient* (Soy paciente, 1980), kde stejně jako Ricardo Piglia metaforicky zpracovává téma „vnitřního exilu“ za poslední diktatury. Dalšími velmi výraznými autorkami jsou Vlady Kociancich (1941), která za knihu povídek *Všechny cesty* (Todos los caminos, 1990) získala ve Španělsku prestižní cenu Torrente Ballester, a Reina Roffé s experimentálním románem *Vlnolam* (La rompiente, 1987).

Pokud jde o nejmladší autorky, jako je například Esther Cross (1961) nebo Andrea P. Rabih (1967), ty se zatím sporadicky objevují v různých argentinských antologiích. Dosud nejmladší spisovatelkou, která oslovila kritiku, je Samanta Schweblin (1978). Debutovala knihou povídek *Jádro neklidu* (El núcleo del disturbio, 2002) napsanou v duchu cortázarovské fantastické poetiky.

## Kde je poezie?

Tradičně je argentinská literatura ve světě slavná silným proudem fantastické prózy, kterým strhli své čtenáře Borges, Bioy Casares a Cortázar. Ostatní žánry a proudy zůstaly v Argentíně jaksi ve stínu, a to platí i pro poezii. I Borgesova avantgardní poezie je nám stále neznámá. Argentinci se nemohou jako Chilané chlubit dvěma Nobelovými cenami za poezii udělenými Gabriele Mistralové a Pablo Nerudovi, ale i zde se najdou básníci a básnířky patřící ke světové špičce.

Odkaz generace první avantgardy básníků a zakladatelů moderní hispanoamerické poezie, kam patřili Vicente Huidobro, César Vallejo nebo Borges, je stále patrný a živý i v současnosti. Takzvaná generace 50 nebo 54, hromadně nazývaná „třetí avantgarda“, na tyto velikány amerického subkontinentu přímo navazuje. Zahrnuje argentinské básníky, jako je například Olga Orozco (1920), Francisco de Madariaga (1927) nebo asi nejznámější Roberto Juarroz (1925–1995). Sociopolitický humanismus Valleja pak přímo zasahuje poezii Juana Gelmana (1930), v současnosti zřejmě nejslavnějšího argentinského básníka. Možná proto jeho tvorba bývá často charakterizována jako „kritický realismus“. I když Gelman na základě tragické osobní zkušenosti reflektuje vnější realitu, uchovává si nezávislost, vyhýbá se dogmatismu a daří se mu neskouzávat do kazatelské roviny. Není mu cizí ironie, například v knize *Gotán* (1962), jejíž název napovídá, že jde o ironickou hříčku na téma tango. V knize *Citace a komentáře* (Citas y comentarios, 1982) se autor zase vrací sám k sobě a nechává se k tomu inspirovat španělskou mystickou poezií. Nicméně sbírkou *Kompozice* (Composiciones, 1986) znovu otvírá traumatické téma, jako je exil, k němuž byl diktaturou donucen a ve kterém nedobrovolně strávil třináct let života. Gelman v loňském roce získal prestižní cenu Lericí Pea.

Další výraznou a zároveň rozporuplnou básnickou osobností je Alejandra Pizarnik (1936–1972), u níž je patrný vliv surrealismu. Její metaforické a sugestivní básně ve verši či v próze obnažují patetické a groteskní rozdvojení osobnosti básnířky, její nekonečný boj s jazykem a hledání ticha skrze jazyk. Únava a frustrace z marnosti tohoto niterného hledání autorku dovedou k sebevraždě. Z jejího díla jmenujme *Práce a noci* (Los trabajos y las noches, 1965), *Výtažek z kamene šílenství* (Extracción de la piedra de locura, 1968) a *Hudební peklo* (El infierno musical, 1971).

U mladších generací je velmi těžké hledat výraznější básnickou osobnost už jen z toho důvodu, že neexistuje významnější nakladatelství, které by se specializovalo na současnou poezii. Pokud se velká nakladatelství rozhodnou vydat básnickou sbírku, jde většinou o největší klasiky nebo autory, kteří se proslavili prozaickou tvorbou (většina výše zmíněných autorů zároveň píše či psala poezii). Kniha, která neprojde oficiální distribucí a redakcemi významných periodik, je většinou odsouzena k prezentaci hrstce přátel u stolu ně které z buenosaireských kaváren.

## Konec hry v nedohlednu

Jistě se v dlouhém výčtu neobjevila spousta významných jmen, neboť argentinská literární studnice je takřka nevyčerpatelná a každá selekce je tak nutně subjektivní. Kéž by se však do budoucna výběr neubíral stále stejným směrem, tedy k fantastické próze, která kdysi v osobě Borgese a Cortázara uhranula celý svět. Není totiž, jak vidíme, sama a jediná. Kromě Borgesovy a Cortázarovy školy můžeme vystopovat následovníky dalších autorů avantgardy a zakladatelů moderní argentinské prózy, jakými byli Roberto Arlt a Macedonio Fernández, nebo realistického proudu „svědectví“ Rodolfa Walshe. Přesto fantastická próza čtenáře stále přitahuje, dominuje prostoru, a tudíž se dobře prodává. Proto někteří současní „bestselleroví“ autoři s námi pomocí starých osvědčených triků nadále hrají poněkud recyklovanou fantastickou a magickou hru na tajemství (nejen vlámské), jejíž kouzlo již přece jen od Borgesových dob trochu vyčpělo.

t é m a

## t é m a

Jan F. Langhans: Jiří Mahen, 22. 1. 1928; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## t é m a

Jan F. Langhans: Alois Jirásek, 17. 5. 1920; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## t é m a

Jan F. Langhans: Viktor Dyk, 18. 2. 1927; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## t é m a

### EDICE POESIE HOST

Vít Slíva: Rodný hrob

Vít Slíva (\*1951) patří k básníkům, kteří se v průběhu devadesátých let stali v dobrém slova smyslu „klasiky“ žánru. Jeho poslední sbírka *Bubnování na sudy* obdržela v roce 2003 Cenu Magnesia Litera za poezii a Cenu Nadace Český literární fond. Sběrka *Rodný hrob* pokračuje a rozvíjí robusní a nezaměnitelnou poetiku předchozí úspěšné knihy. Knihu výtvarně doprovodil Vít Ondráček.

brož., 84 s., 119 Kč

Lubor Kasal: Bláznův dům

Lubor Kasal (nar. 1958 v Praze) patří mezi nejvýraznější literární osobnosti devadesátých let. Jeho básnický rukopis klade důraz na jazykové novotvoření aniž by však rezignoval na tématickou sdělnost. Nová sbírka básní obsahuje XXI skladeb, které spojuje motiv domu a jeho obyvatel. Tento monotematický svorník se stává úchvatnou (byť poněkud neradostnou) metaforou lidského přebývání na světě.

brož., 52 s., 99 Kč

## t é m a

# „odpověď“ nacházím v tangu...“

rozhovor s federikem andahazim

### **Jak vnímáte v souvislosti se svou tvorbou masmédií a seriózní literární kritiku?**

Jde o naprosto odlišné a protikladné entity, neboť literární kritika často trpí předsudky u děl, která mají komerční úspěch. Ještě před tím, než jsem začal publikovat, jsem posílal své povídky, dokonce i *Anatoma*, do různých literárních soutěží. V porotě se objevovala v Argentině uznávaná jména, jako jsou Héctor Tizón, Liliana Heker, Vlady Kociancich, Juan José Manauta. Dnes jsem ale překvapen, že mnozí z těch, kteří mne kdysi jako neznámého autora ocenili, nyní, když se moje knihy dobře prodávají a překládají, píšou útočné kritiky. Mám pocit, že často nejde ani tak o posuzování kvality textu, ale o něco zcela mimo literaturu. Tady v Argentině jde o typický jev. Když nějaké dílo nemá odezvu v masmédiích, když se autor pohybuje striktně v mantinelech určitého úzkého literárního kruhu, je respektován. Pokud ale překročí jeho pomyslnou hranici, je bez milosti napadán. Tak to u nás prostě chodí.

**Zaskočila vás reakce paní Fortabatové, jedné z nejbohatších žen v Argentině a významné mecenášky kulturních aktivit, na váš proslavený román *Anatom* a okamžitá medializace tohoto literárního skandálu, nebo šlo do jisté míry o promyšlenou strategii upoutat na sebe nějakým způsobem pozornost, vyprovokovat jisté kruhy? Názor, že šlo o kalkul, převládá u vašich kritiků, k čemuž samozřejmě přispívá i mediální prezentace vaší osoby.**

Vždycky mne zajímala literatura, která měla provokativní charakter. Mohl bych vyjmenovat dlouhý seznam děl, z nichž alespoň polovina měla problémy s cenzurou. Evidentně odjakživa existuje v literatuře něco, co obtěžuje ty u moci. Tento druh literatury, a věřím, že k ní patří i část mé tvorby, provokuje k polemice. Jde však o polemiku, která nemá nic společného se skandálem, nýbrž se snahou otvírat určité otázky. Polemika, která vznikla kolem *Anatoma*, začala jako diskuse, samozřejmě naprosto nerovná, neboť paní Fortabatová je velmi vlivná osoba, která se pokusila o cenzuru. Později tento skandál, zpočátku se pohybující ve sféře střetu myšlenek a názorů, přerostl do zbytečně spektakulárních rozměrů. Jinak nevidím žádný problém v tom, když má umělec přístup k vlivným médiím. Dobrou nebo špatnou literaturu najdete všude, i v nekomerční sféře.

**Do jaké míry se snažíte být tržní, do jaké míry myslíte na své čtenáře? Cítíte se při psaní svobodný?**

Kdybych myslel tržně, vybral bych si trochu jiné povolání. V Argentině je knižní trh malý, kdo tady chce vydělat peníze, ne-

může se věnovat literatuře. Tady nejsme ve Spojených státech, kde je možno prodat osm milionů výtisků jednoho titulu; tady jsme v Argentině, musíte mít obrovské štěstí, abyste si koupil alespoň vlastní dům. Proto mi přijdou směšná obvinění z komerce, když tu prakticky žádný seriózní trh neexistuje. Kolik z těch přibližně několika stovek argentinských spisovatelů mohlo během naší historie žít z literatury a kolik jich bylo přeloženo do světových jazyků? Nikdo nás tady ve třetím světě nemůže obviňovat z komerce, protože jednoduše nemáme trh.

Pokud jde o svobodu, tu si vždycky hlídám. Například román *Kníže* přímo rozhněval mé skalní příznivce a já předem věděl, že nebudou spokojeni, protože očekávali další příběh v linii předchozích textů s historickou tematikou z prostředí renesanční Evropy, jako tomu je v *Anatomovi*. *Kníže* je román s tematikou blízkou argentinské realitě, řekněme román třetího světa. Snažil jsem se navázat na tradici latinskoamerických románů, jako jsou *Já nejvyšší* Augusta Roa Bastose, *Podzim patriarchy* Gabriela Garcíi Márqueze, *Pan prezident* Miguela Ángela Asturiase a dalších. Jen co kniha vyšla, byl jsem bombardován e-maily, proč jsem se pouštěl do něčeho tak přízemního, jako je argentinská politika. Konfliktu a diskusi se čtenáři se tedy nevyhýbám.

### **Ve všech románech, které vyšly v češtině, pracujete s historickým tématem. Co pro vás znamená historie v literatuře?**

Musím zdůraznit, že se nepovažuji za spisovatele historického románu, který si podle mne klade zásadní podmínku — být věrný historii. V tomto smyslu se mi líbí, jak s historií pracuje Borges, tedy že ji využívá pouze ve fiktivní rovině. Čtete-li Borgese, nikdy si nejste jisti, které postavy skutečně existovaly a které ne, které události jsou skutečné a které smyšlené. Své romány nepovažuji za historické. Mým záměrem je sice vyvolat ve čtenáři iluzi, že to, co čte, má kořeny v historii, zároveň však jde v mnoha případech o fikci. Například ve Španělsku, kde jsem poprvé prezentoval *Anatoma*, v němž vystupuje postava Inés de Torremolinos, mne jistí čtenáři začali chválit za to, že jsem si vzpomněl na tuto velkou básničku, a já nevěděl, jak jim říct, že ta postava je vymyšlená, že nikdy neexistovala. Dokonce mi jistý člověk tvrdil, že má jednu sbírku této autorky doma. Není to úžasné vytvářet iluzi, že jde o skutečné postavy a události, že fikce dokáže zastoupit realitu?

### **Zmínil jste některé autory, kteří jsou reprezentanty takzvaného magického realismu. Spousta současných spisovatelů se však snaží distancovat od této nálepky a hledají vlastní cestu. Zároveň se někteří sdružují do hnutí nebo proudů, z nichž nejznámější jsou McOndo (aluze na mytické Macondo Gabriela Garcíi Márqueze) a Crack. Kam byste se zařadil vy?**

Ve Španělsku jsem měl nešťastnou diskusi na toto téma s jedním ze zakladatelů McOnda Albertem Fuguetem. Na jednom kongresu nastolil téma nutnosti provést literární otcovraždu, aby bylo možno psát. Připadá mi to jako laciné školometství pokoušet se překonat třeba Garcíu Márqueze. Kéž bych měl takový talent, abych to dokázal. Principiální deklarace jako McOndo jsou v podstatě geniální, je to opravdu dobrý vtíp. Ale vtípy netrvají dlouho a literatura na nich nemůže stavět. García Márquez má velice srdečný postoj k nové generaci spisovatelů v Kolumbii, kam patří Santiago Gamboa, Eduardo Mendoza nebo Jorge Franco Ramos. Poskytl jim důležitý impuls, protože to je mu vlastní, je to mistr v pravém slova smyslu. Tady v Argentině se pojem mistr nebo učitel používá jako šlechtický titul. Sábatovi se tak říká, i když nemá žádné žáky a lidem nedoporučuje číst mladé autory, nýbrž pouze klasiky, jako by on sám byl klasikem. Chybějí mu vlastnosti učitele. Garcíu Márqueze jsem měl tu čest osobně poznat na jednom kongresu v Paříži a byl to on, kdo mne povzbudil k napsání *Knížete* a k tomu přidal dobrou radu. Prostě učitel, ale ne typ, který se posadí na trůn a ukáže prstem. Přestože se v Kolumbii objevují tendence proti tradici magického realismu, Márquezova velkorysost je tak velká, že je schopen si získat i ty největší rebely a oponenty.

### **Dalším vaším vzorem je bezpochyby Borges. Které borgesovské téma vás nejvíce přitahuje?**

Mám rád jeho méně známé povídky, například podle mne jednu z nejlepších, která se jmenuje *El idioma analítico de John Wilkins* (Analytický jazyk Johna Wilkinse), v níž zmiňuje domnělou čínskou encyklopedii. Podle ní se zvířata dělí například na ta, která patří císaři, ta, co zdálky připomínají mouchy, na nakreslená tenkým štětcem z velbloudí srsti atd. Tato klasifikace, která čítá deset rádků, stačí Borgesovi ke konfrontaci limitů lidského myšlení. Fragment z této povídky použil Michel Foucault v předmluvě ke své knize *Slova a věci* právě proto, aby poukázal na omezenost našeho prostoru porozumění. Otázky hranice myšlení, vše neuchopitelné inteligencí, pojem nekonečna, tím je Borges posedlý a tím mě fascinuje.

### **Ve vaší předposlední knize *Vlámské tajemství* se objevuje borgesovský motiv Alef...**

To je pocta Borgesovi. Kromě toho se v knize objevuje postava mnicha, který se jmenuje Giorgi Luigi di Borgo, což je evidentní, téměř neomalovaný způsob vzdání pocty. Když jsem ve své knize došel k pasáži o absolutní barvě, zavadil jsem pochopitelně o borgesovský koncept Alefa.

### **Jedním z témat vašich knih je erotismus. Co pro vás znamená a kde vidíte hranici mezi erotismem a pornografií?**

V zásadě jde o hranici zcela subjektivní, záleží na každém individuálně. Pro někoho takzvaně normálního je například bota součástí oblečení, pro fetišistu to může být pornografický předmět. Nevím tedy, kde je hranice mezi pornografií a erotismem. Zdá se

mi, že je někdy termín erotika používán proto, aby byl určitý text politicky korektní. Mnohdy si přečtete text očividně pornografický, ale autor ho obhajuje jako erotický. Tuto pozici zaujímá například proto, aby neurazil dámy, kterým se pornografie líbí, ale nepřipustí, že čtou pornografii. V mém případě je také těžké přesně definovat mé knihy. Některé pasáže jsou spíše pornografické, jiné erotické, ostatní ani jedno, ani druhé. Není to ale něco, o čem při psaní přemýšlím. Myslím, že obecně jde o jisté nedorozumění. Erotismus se většinou hodnotí kladně, pornografie naopak záporně. Existuje obrovské množství velice nízké pornografie, ale vezmete-li si markýze de Sade, máte před sebou brutální, obnažené porno, ale to nejlepší porno, co existuje, a zároveň nádherné dílo. Co je však nejhorší, je špatná erotika. Literatura, která zůstává v půli cesty, snaží se vyhnout určitým slovům, která nahrazuje něčím, co naprosto zbavuje příběh erotického náboje. Dobrá erotika vyžaduje svou dávku pornografie a naopak.

**Původním povoláním jste psychoanalytik. Nicméně ve svých knihách nijak nezkoumáte nitro postav, nerozvíjíte jejich psychickou stránku. Vaše postavy nejsou nijak složité a ambivalentní. Existuje vůbec nějaká vazba mezi psychoanalýzou a vaší literární tvorbou?**  
Musím říct, že k psychoanalýze jsem došel prostřednictvím literatury. Když jsem objevil Freuda, objevil jsem zároveň milovníka literatury. Když čtete Freuda, čtete i Goetha, Shakespeara, řeckou mytologii — Freud neměl k dispozici teoretický korpus, a musel tedy své poznatky opírat o to, co existovalo v literatuře. Freudovi vděčím za literaturu. Později jsem začal pracovat jako psychoanalytik na klinice, ale brzy jsem zjistil, že nejsem dobrý v praxi. Tak jsem se rozhodl opustit toto řemeslo a věnovat se postupně pouze literatuře.

Pokud jde o spojení literatury a psychoanalýzy, v šedesátých letech vzniklo v Argentině literární hnutí, které přímo kombinovalo psychoanalýzu s literaturou, ale podle mě to byl trochu nešťastný experiment. Naštěstí se od něj upustilo. Dnes psychoanalýza v literatuře funguje jinak.

Jestliže ale Freud potřeboval literaturu pro vytvoření psychoanalýzy, myslím, že literatura k přežití psychoanalýzu nepotřebuje. Já nejsem autor píšící psychologickou literaturu, která má za cíl zkoumat nitro postav, jejich vnitřní hlas. Snažím se vytvořit věrohodné postavy, které mají svůj vlastní život, jejichž psychiku si čtenář musí odvodit sám. Nemám rád autory, kteří se příliš utápějí v těchto psychologických rovinách. Například u Kafky je fantastické to, že se nikdy nedívá, nehodnotí, stejně jako nehodnotíte, když sníte, kdy se dějí ty nejneuvěřitelnější věci. Proto mě Kafka tak přitahuje, přestože mé knihy s ním nemají absolutně nic společného.

**Ve své fikci *Vlámské tajemství* pracujete s tématem malířství šestnáctého století. Toto téma zpracováváte velice pečlivě, neřku-li vášnivě. Odkud se u vás bere tak intimní vztah k tomuto druhu umění?**

Můj dědeček z otcovy strany byl velký postimpresionistický, v Maďarsku velmi uznávaný malíř, který sdílel s Picassem ateliér v Paříži. Já jsem vyrůstal v jeho ateliéru, a byl to tedy on, kdo mě k tomuto umění přivedl. Ale byl to také on, kdo mi zároveň k němu uzavřel cestu, neboť jsem neměl talent ani sílu vymanit se z jeho vlivu. Proto jsem si zakázal malovat a začal se věnovat literatuře. Nedávno se ve mně probudila potřeba něco namalovat, nicméně připomněl jsem si ono předsevzetí, které jsem si před lety dal. Začal jsem tedy přemýšlet, jak spojit malování s literaturou, a došel jsem k závěru, že prostě namaluji román. Tak začal vznikat román *Vlámské tajemství*. V něm se pokouším oživit dávnou narativní vlastnost obrazu. Každá kapitola má v názvu nějakou barvu. Snažil jsem se, aby kapitoly působily vizuálně, aby je čtenář vnímal jako obraz, jako by nečetl knihu, nýbrž se procházel po galerii, aby tedy každá kapitola měla hodnotu obrazu.

**V argentinské literatuře téměř u všech autorů najdeme stálá velká témata, jako je imigrace nebo naopak exil. Existuje spousta argentinských autorů, kteří ve svých knihách hledají své, většinou evropské kořeny. Jiní zase zažili „vnitřní“ nebo skutečný exil, spousta z nich se již do vlasti nevrátila. Někteří dokonce začali psát v jiném jazyce, například Héctor Bianciotti, Copi a další. S tím souvisí problém identity argentinského spisovatele a obecně Argentince. Vy sám máte maďarské předky.**

**Přemýšlel jste někdy o zpracování tohoto velkého tématu?**

S tímto problémem souvisí stará akademická polemika: co je argentinská literatura? Argentina je země imigrantů a v tomto smyslu se její literatura podobá jakési smíšené kompozici. Myslím, že argentinská identita jako taková se v oblasti literatury vytratila na konci čtyřicátých let, kdy bylo možno mluvit o literatuře čistě argentinské, jejímž charakteristickým rysem byla poetika tanga. Tato literatura měla konkrétní tematiku, velmi konkrétní postavy, v nichž se dal rozpoznat typ Argentince, nebo přesněji typ tzv. „porteña“, typického obyvatele Buenos Aires. Domnívám se, že literatura s poetikou tanga je poslední národní literární žánr. Původní tango se dnes již neskládá, proto jsem se je pokusil oživit ve svém posledním románu.

Jde o knihu, která se téměř řídí mechanikou muzikálu, kde postavy nemluví, nýbrž zpívají tango. Na jednu stranu to byla úporná práce, na stranu druhou práce velice příjemná. Trochu mě překvapila schopnost psát tango, neboť nepocházím z autentického prostředí tanga. Nicméně narodil jsem se v Buenos Aires, kde vás tango neustále pronásleduje, znám jazyk „lunfardo“, argot tohoto města, tudíž mi nedělalo problém rekonstruovat tento svět, aniž bych byl jeho součástí. Jak jsem řekl, jde o poslední populární poetický žánr, který nás Argentince reprezentoval. To, co v populární argentinské hudbě vznikalo od šedesátých let, bylo různé kvality. Pokud však hodnotíte argentinský pop obecně, najdete vždycky něco, co nefunguje, jako například metrika. Populární hudba se skládá tak, že kadence

a rytmus odpovídají angličtině, a proto je nutné měnit ve španělštině přízvuk, což zní nepřírozeně. Naproti tomu tango naprosto srostlo s argentinskou španělštinou.

Snažím se tímto opráší starou otázku, co znamená být Argentinec, kdo je argentinský autor, a odpověď nacházím v tangu. Pokud jde o vlastní identitu, možná to jednou přehodnotím, ale momentálně mi literatura neslouží k rekonstrukci osobního života a života mých předků. Ještě prostě nedozrála doba.

Ptal se Daniel Nemrava

**Federico Andahazi** (nar. 1963), v současnosti jeden z nejznámějších a nejprodávanějších argentinských spisovatelů, si vysloužil nálepku provokativní a kontroverzní. Rád se nechává vidět v komerčních televizních pořadech ve stylu „dark-gothic“ jako milovník silných motorek. Velkou částí argentinské literární kritiky

a akademickými kruhy bývá kritizován, zatracován nebo jako typický bestsellerový autor dokonce zcela ignorován. Vřelejšího přijetí se mu dostalo a dostává naopak v Evropě, jak u čtenářů, tak u kritiky. Proslavil se především díky skandálu okolo své prvotiny *Anatom* (El anatomista, 1996), za kterou získal prestižní cenu Premio Joven Literatura argentinské nadace Fortabat, přestože tento román vyvolal nezvykle bouřlivé reakce ze strany samotné zakladatelky nadace a konzervativní kritiky, která jej dokonce považovala za čistou pornografii. V českém překladu vyšly ještě romány *Bohobojné ženy* (Las piadosas, 1998) a *Vlámské tajemství* (El secreto de los flamencos, 2002). Dále autor vydal sbírku povídek *Strom pokušení* (El árbol de las tentaciones, 1998), romány *Kníže* (El príncipe, 2001)

a *Tulák ve stínu* (Errante en la sombra, 2004).

t é m a

t é m a

t é m a

# spánek spravedlivých

federico andahazi I

přeložil jan mattuš

Stalo se to téhož roku, kdy konfedační válečníci skalpovali generála Eusebia Pontevedru, z jeho kůže upletli šňůru na růžnec a na ni navlékli zažloutlé korálky z jeho zubů. Téhož roku, kdy vojáci Unie s'ali plukovníka Valladarese a zahráli si ovčinec o trofej jeho zpitvořené hlavy. Toho roku na den svatého Simeona, který ochraňuje obchodní cestující, poručil mi můj velitel, abych odvedl jednu zajatkyň z věznice Quinta del Medio na jistou horu kdesi za hranicemi, tam ji zastřelil a řádně pohřbil.

„Máte ji na starost a odpovídáte za ni,“ řekl mi velitel Severino Sosa a podal mi pušku a rýč, když čtyřčlenná stráž vedla rukojmí k bráně žaláře.

Byla to stará žena drobné postavy, kost a kůže. Jen slabý ruměnek na jejím nose napovídal, že vůbec žije. Nesla se pyšně a zároveň zatrpkle po způsobu Evropanů. Nedávala znát, jak ponižující jsou pro ni zápěstí spoutaná lanem z koňské ohrady. Seděla prostovlasá na pivovarském valachu se svalnatým zadkem, nepatřičně urostlým pro tak drobného jezdce.

Únos Mary Jane Spencerové, Angličanky, jež se provdala za jistého ministra zneprátelené vlády, vymyslel a provedl sám Severino Sosa. Ta operace měla vynutit výměnu našich zajatců a kapitulaci okupačních jednotek. Kromě toho měl můj velitel zálsk na zasloužené povýšení do hodnosti plukovníka a na vděk vrchního velitele našich vojsk, samotného náčelníka Libarda de Anchoreny.

Cosí se ovšem zadržlo. Věděl jsem od známého kaprála, že ona zajatá Mary Jane Spencerová není vlastně Mary Jane Spencerová, ale — jak se časem ukázalo — paní Seaned O'Harová, že to není Angličanka, ale Irka, že to není manželka ministra zneprátelené vlády, ale babička jednoho našeho vysoce postaveného vojenského činitele, a že ji nevytáhli z vily ministra, nýbrž ji Severino Sosa unesl omylem z domu náčelníka Anchoreny, našeho generalissima a shodou všech okolností souseda toho okupačního ministra.

Můj velitel se topil v nesnázích. Nejenže jsme neměli zajatce, o nichž by mohl smlouvat, ani prostředky, jimiž by okupační jednotky přiměl vyvěsit bílý prapor. Prostě a jednoduše unesl matku ctihodné rodiny — a prý bože můj, kdyby byl věřící, modlil by se k svatě Lukrécii, která chrání vojáky před hněvem nadřizených, neboť i za mnohem menší prohřešek nechal náčelník jednoho četaře — Bůh mu buď milostiv — sedřít z kůže, a jako by to nestačilo, ještě zkrátit o hlavu.

Hodiny plynuly, Severino Sosa kouřil pěnovku a chodil jako tygr v kleci sem a tam — a že proč do volské řiti člověk něco pracně vymýšlí, když ti hlupáci vlezou do prvního baráku, který uvidí, a zacpou hubu první ženské, kterou potkají, řval na nás a šermoval dřevěnou holí, a že co teď do psího lejna uděláme



s tou bábou, vyl jako hyena ten můj nebohý velitel, nevěda teď, jak se zbavit břemene svých vin a především jednoho velmi naléhavého problému: náčelník Libardo de Anchorena — jenž přísahal, že podlé únosce milostivé dámy zaživa stáhne z kůže — měl nazítří přijet na inspekci vojsk a osobně si prohlédnout věznicí.

Až k ránu, aniž by zamhouřil oka, zavolal si mě velitel Severino Sosa:

„Odved’te tu cizačku,“ nařídil mi bez dalších podrobností.

„A kam, pane?“ stačil jsem se zeptat, než sjel rukou k pochvě a rudý jako vepř mě čepelí šavle vyhnal z místnosti.

„Zabte ji! Odved’te ji někam daleko a zabte ji!“ poručil mi a práskl dveřmi.

Vyrazili jsme před svítáním. Jeli jsme mlčky. Cizinka se ani neodvažovala na mě pohlédnout. Bolelo mě u srdce, když jsem ji tak viděl, spoutanou jako ovci. Než jsme přijeli k hranicím, seskočil jsem z koně a rozvázal jí ruce. Ta žena však jen stále hleděla k jakémusi bodu daleko za obzorem.

„Chcete se napít?“ zeptal jsem se a nabídl jí měch s ještě chladnou vodou. Avšak nestál jsem jí ani za pohled. Jen Bůh ví, jak mě bolela taková netečnost.

V pravé poledne jsme zastavili u břehů laguny. Nejevila známky únavy ani hladu, žízně ani zloby, ani strachu z blízké smrti. Hlavu nesla vzhůru, zato já jsem stydlivě klopil oči. Napadlo mě, že návrší nad lagunou bude vhodným místem pro splnění úkolu. Zdvihl jsem ji do náručí, snesl z koně a položil do načernalého písku. Nevzpírala se. Chtěl jsem nabít pušku, ale pomyslel jsem si, že střilet na tak křehké tělo je zbytečně surové. Vytáhl jsem dýku, odvrátil se a v duchu odhadoval potřebnou sílu pro ránu do srdce. Kdyby mi aspoň nadávala, kdyby mi dala sebemenší důvod, záminku... A ona nic, ta žena byla bezbranná jako beránek, a přitom tak pyšná!

Nedokázal jsem to. Otočil jsem se k postroji koně a dodal si odvahy několika doušky vína, které jsem vezl v druhém měchu. Vtom jsem si všiml, že ta žena nesmírně roztouženými očima pozoruje červený pramének vytékající z hubičky měchu a rozevívá chřípí, jako by cítila tu nejkrásnější vůni na světě. Podal jsem jí měch s pocitem dobrodince, který plní poslední vůli. Stará žena se natáhla a prudce, jako když medvěd máchne tlapou, a hbitě, jako když kmitne jazyk ropuchy, měch uchvátila. Viděl jsem, jak její šlahounovité a zdánlivě vetché prsty obtácejí kůži, podobny hroznýši, který svírá kořist. Než jsem se vzpamatoval, vyprázdnila měch do poslední kapky. Potom si řihla jako středověký hodovník, natáhla se a poprvé na mě pohlédla. A ulpěla na mně nejsladšíma a nejvděčnějšíma očima na světě.

Byla úplně opilá. Když jsem ji tak viděl, usoudil jsem, že takto zmámená mi naznačuje vlašnost svého vztahu k pozemským věcem. pomyslel jsem si, že duch Irů je utkán z předíva ulezelých výparů, jež obklopují sudy kořalky. Když jsem ji tak viděl, uvědomil jsem si definitivně, že ji nedokážu zabít. Ta Evropanka se posadila na svém popravišti a zanotovala nejsladší píseň, jakou kdy kdo slyšel, a zpívala tak libozvučným a vzdáleným jazykem, že snad nebyl z tohoto světa. Potom přivřela oči, s utichajícími rty mi nabídla místo mezi řadry a křížkem na svém náhrdelníku. A takto, pod teplým křídlem její paže na své tváři, jsem usnul — spánkem spravedlivých. Spal jsem velmi dlouho a spal jsem, jako by spánek byl pro mě čímsi novým a nepoznaným.

Procitli jsme jako zběhové. Než zapadlo slunce za návrší, obešli jsme lagunu k bahnitému pomezí, které dělí Quinta del Medio a Paso de los Monjes. Irka vedla koně za uzdu a bylo s podivem, jak se ta hora masa krotce podřizuje vůli drobné, nahrbené ženy, zatímco já musím bojovat s herkou, která se vzpírá tím prudčeji, čím rychleji se vzdaluje oblíbenému pastvišti.

Byla již temná noc, když jsme překročili hranici. Teprve tehdy jsme si uvědomili, že nemáme kam jít. I kdybychom sebevíce šetřili, nevydržela by nám ani den ta trocha sušeného masa, pár sucharů a poslední kapka vína. Šli jsme, kdoví proč, na sever. Nepoháněl mě strach ani vzpomínka na zesnulého desátníka Paredese, zběha, kterého můj velitel pro výstrahu pověsil hlavou dolů — což se jen tak říká, neboť předtím ho nechal setnout —, aby bylo jasné, jak se nakládá s dezertéry. Nepoháněla mě bázeň, ale sladký šepot té cizinky, která zpívala a dlaněmi hladila šíji slepě poslušného, oddaného koně. Nepudila mě zbabělost, ale jistota, že se už nikdy s touto ženou nerozejdu, protože vím, že mezi křížkem a její hrudí, pod teplým křídlem její paže mi pozemský svět nemůže připravit nic zlého. Kdybych měl dům, odvedl bych si ji domů, ale nebydlel jsem nikdy jinde než v polním ležení a nezal jsem jinou rodinu než své druhy ve zbrani a nebyla mi vlastní Federace, Unie ani jiný stát, ale jen koňské sedlo.

Dlouho před rozbrěskem jsme sušené maso i suchary dojedli a víno dopili. Museli jsme přes osadu, kde moje uniforma bude stejně nápadná jako věžeňský mundúr. Od chatrčí se linula vůně pečené ovce. Viděl jsem, jak se cizince třpytí oči, když pozorovala muže pozvedajícího láhev pálenky nad zlátnoucím zvířetem, ukřížovaným na rožni. Musel jsem ji chytit za ruku. Čest mi nedovolovala žebrot a nedostatek odvahy mi bránil krást. Avšak sliny se nám sbíhaly. Svlékl jsem blůzu, ovinovačky a opasek, odložil šavli, dýku a pistoli a řekl jsem jí, aby na mě počkala — počkejte, řekl jsem, já se vrátím —, pokřížoval jsem se a vykročil polonahý a rozechvělý z houští. S těmi lidmi

nebyly jistě žádné žerty.

„Sám a po svých, příteli?“ oslovil mě muž u rožně, aniž zdvihl pohled od střenky, jíž výhrůžně klouzal tam a zpět po ocílce.

„Inu sám,“ řekl jsem a podstrčil mu tornu.

„Křesťanu se krmě neodpírá,“ řekl druhý, který vyšel z chalupy. „Ale proč mladý pán nezůstane a nepojí s námi? Nebo nás má za malomocné?“

„Možná není sám,“ ozval se tloušťík, jenž vykročil zpoza druhého a šťáral se dýkou v zubech.

„Kdoví...“ povzdechl si ten s ocílkou.

„Kdoví...“ přitakal třetí.

Poznal jsem podle různých značek na tělech kobyly, které shýbaly krky v ohradě, že ti chlapi jsou zloději koní. Budili dojem, že cosi vědí a utahují si ze mě. Viděl jsem, jak si ti dva vzadu něco povídají, dlaní na čele si cloní zrak a vzhlížejí k úbočí. A pak jsem pochopil, že vědí úplně všechno a hledají tu ženu, neboť má nyní již vysokou cenu. Otočil jsem se a honem pryč, ale paži mi projel žár. Dostali mě. Když jsem se s nimi chtěl smířit, hned byli na mně — a že kde je ta bába, zkurvysynu, křičeli a kroužili mi čepelí po hrdle, a že zacvič mu s jazykem, ať se rozmluví, děvkař, a tahali mě za vlasy na zátylku, a že kde je ta bába, kurevníku? Když jsem už necítil další rány, myslel jsem, že mě zabili. Ale když jsem otevřel oči, uviděl jsem, jak všichni tři s ústy dokořán hledí na jednu stranu. Opřená o ohradu, ohnutá jako proutek, sevrklá jako rozinka, mírná jako beránek, tak tam stála. Pustili mě, jako psi zahazují ohlodanou kost. Chtěl jsem se rozběhnout, ale uviděl jsem, jak Irka schovává ruce za zády — a než k ní vykročili, zdvíhá pistoli, kterou mi sebrala ze sumky, a trefuje tloušťíka do čela. Kurva stará... kleje druhý, ale větu dokončit nemůže, neboť už má srdce vedví. Irka míří jako granátník, třetí bere nohy na ramena. Pofoukala tedy ústí hlavně a spustila ruku, přistoupila ke stolu a na jeden doušek dopila láhev pálenky. Utrhla cár košile tloušťíkovi, který ležel v krvavé louži, ovázala mi paži, uložila si mě mezi křížek a hrud' a políbila mě na čelo.

Pojedli jsme.

Večer jsme opouštěli Paso de los Monjes jako zběhové a jako zloději, neboť jsme s sebou hnali cizí dobytek. Pokračovali jsme k severu, kdoví proč, snad puzení onou věčnou touhou, která ovládá střelky všech kompasů. Irka mlčela. S každým krokem a s každou milí, kterou jsme urazili, jako by házela za hlavu kus starodávného a tajemného zármutku, jakéhosi staletého soužení, nekonečného jako oceán dělící ji od keltské vlasti.

V Trinidad de los Arroyos jsme za slušný peníz dobytek prodali. V Caletě jsme vybilili krám. V Corcovadu jsme utekli četníkům, kteří nás pronásledovali. V Casadu jsme se střetli s tlupou loupežníků — a necht' nám Bůh odpustí, spravedlnosti jsme dostáli za Něj. A jen tak pro nic za nic, jako uličníci a vlastně nazdařbůh, jsme v Belén de las Palmas vyloupili záložnu. Irka zacílila — a že běda kdo se pohne, pánové, protože ta žena střílí jako granátník, a že laskavě mi naplňte ten pytel, protože třeme bídu, hoši, a že mince tam přijdou taky, moji milí, a hlavně pozor, nebo se dáma rozzlobí.

Do Los Maderos jsme dorazili za úsvitu jako boháči. Nehodlali jsme dělat nic jiného než pokračovat pořád dál, jen pryč, pořád vzhůru, stále na sever. A tak jsme za ranního vánku dorazili do další osady — a že všechno dejte do pytle a nedělejte na nás rame-na, mládenci, protože panička by se mohla dopálit — a pak jsme jeli až do večera a to mi zase nabídla místo mezi křížkem a hrudí, a tak — za sladkého šepotu jejích úst a pod teplým křídlem její paže — jsem znovu usínal. A nic jiného jsem od pozemského života nezádal.

Stalo se to v den svatého Ramóna, který oroduje za prvorodičky, aby měly dobré mléko a vydatně kojily. Toho rána se jako každý den Irka zastavila, aby rozluštila věštbu v žilách kmene platanu. Jako obvykle nepromluvila, jen na mě pohlédla a pokusila se o úsměv. Avšak cosi neblahého viselo ve vzduchu. Neslyšně poprchávalo.

Irka nespouštěla zrak z obzoru. V poledne jsme uslyšeli kopyta mnoha koní. Uchýlili jsme se ke skalnímu úbočí, dorazili na hranu rokle a spatřili na protější straně útvar nejméně dvaceti vojáků. Byli to mí druhové. Uviděl jsem Pereyru a svého přítele Lauga, Indiána Almadu a Ciria Riveru. Mířili na nás. Oba jsme pobodli koně a dali se cvalem na úprk. Ale nedojeli jsme ani k borovému lesu, který nám vpředu nabízel útočiště, a v ústrety nám vyšlo dalších dvacet koní. V čele stál můj velitel a ve vzduchu mával šavlí.

Bylo to čtyřicet ran, ale zazněly jako jediný výstřel. Zdálo se, že zpod nohou pivovarského koně, znehybnělá a prohnutá jako proutek, mě Irka pohledem vybízí.

A tak jsem sesedl a šel se položit ke sladkému spánku spravedlivých mezi křížek a její ňadra, pod ještě teplé křídlo její paže, kde mi nemůže nic ublížit, ani smrt — která mě dnes čeká.

**t é m a**

**t é m a**

**Federico Andahazi** se narodil v Buenos Aires v roce 1963. Vystudoval psychologii na buenosaireské univerzitě. V roce 1996 získal prestižní cenu literární soutěže Concurso de Cuento Buenos Artes Joven II za povídku *La trilliza* (Trojče). Po úspěchu prvotiny *El anatomista* (Anatom, 1996) se plně věnuje literatuře. Je také autorem čtyř románů, *Las piadosas* (Bohabojné ženy, 1998), *El príncipe* (Kníže, 2001), *El secreto de los flamencos* (Vlámské tajemství, 2002) a *Errante en la tierra* (Tulák ve stínu, 2004) a sbírky povídek *El árbol de las tentaciones* (Strom pokušení, 1998). Největším autorovým koníčkem jsou historické motorčky.

t é m a

# rozdělené slovo

## I guillermo lema

přeložil daniel nemrava

Před několika dny, přesně si již nepamatuji, tu byl vězeň, který svým hlasem vstupoval až do mé cely, přes chodbu, překonávaje během té jedinečné noci své vězení. Nemohu popsat místo, které mi dominuje, které mne právě definuje. Zoufale protipíši. Domnívám se, že jsem ve starém opuštěném řeznictví, že plechový zvuk, který jsem slyšel, když mne přivedli, způsobila rozvrzaná garážová vrata, že ozvěna kroků trvala po dobu přechodu přes prázdnou halu, že se kroky ztišily vstupem na měkký terén, že součástí zadního traktu jsou kobky, které jsem naivně považoval za mrazicí boxy. To staré řeznictví přestalo fungovat před pěti lety. Měli jsme ho tenkrát obsadit. Je však možné, že se nenacházím v místě, o kterém se zmiňuji. Nic zde nevidím, což bude zřejmě tím, že mám zavázané oči, nebo že nevycházím z cely. Uvnitř šedé krychle není k vidění nic než právě vnitřní nerovnosti této šedé krychle: postel, jež je nerovností zdi, umývadlo, jež je nerovností podlahy. Možná tato skutečnost způsobuje, že oči, pravda a obvazy bez otvorů vylučují možnost, že se ve mně zrodí to, co si o mně myslí. Proto mě vytvářejí temnoty, zatímco zachycují slova jiných, které sem také strčili; a zvuky, jež jsou méně než slova, ale které se nepochybně oddělují od úst nebo od těch nejzazších končin těla, jež je mohou nahradit svou vlastní pravdou. Naučil jsem se rozšiřovat rozsah vnímání zvuku až na hranici slyšitelnosti. Proto jsem v sobě nechal rozvinout schopnost analyzovat smysl monémů a víru v pravdu odhalovanou zvuky.

Za několika zdmi někdo každou noc mluvil a vstupoval do skutečnosti mých snů. Svým hlasem určoval vzdálenosti, dálky. Projev toho muže byl přerušovaný, nicméně se zdálo, že jeho smysl se rodí u počátečních kakofonií, u štkání a kašlání. I tak byl z mé cely obsah projevu zachytitelný. Přicházel jako nepřerušovaný souhrn zvuků, což však nevylučovalo pauzy. V této počáteční fázi jsem se trápil s totožností osoby, které hlas náležel, neboť bylo jisté, že mezi těmi nesourodými zvuky vězela odpověď na jednu z otázek: Kdo je to? Po několika minutách bylo možno rozlišit pár ucelených slov. Po první hodině, nebo pro mne možná po hodině a půl, onen vězeň pronášel následující věty: „Již vím, že armáda nebude sekundovat kontrarevoluci v pravém slova smyslu, vím, že nezmění ústavu záměrně; avšak dvůr nemá zapotřebí uchýlovat se k těmto extrémům, aby udusil svobodu.“ Jindy popisoval národ, který svou charakteristikou nebyl mým národem. Nepřestával řečnit, nebo já jsem nepřestával jeho projev poslouchat. Ať je to tak či onak, říkal si pro sebe: „Je třeba se vymanit ze stavu, v němž se nacházíme. Ano, existují dva prostředky, jak se vymanit ze stavu nemoci: přirozená a zdravá krize, nebo smrt.“ Když jsem konečně mohl přemýšlet osvobozen od jeho všudypřítomného proslovu, vzpomněl jsem si, že mám ve své knihovně svazek, který by mohl obsahovat slova podobná vězňovým. Jde o velmi starou knihu. Bylo ovšem také možné, že proslov zazněl na některé ze schůzí výboru, kterých jsem se bez valného přesvědčení účastnil.

Jednoho dne za svítání jsem ho slyšel, jako obvykle, vyslovovat během dlouhých minut nedešifrovatelná slova, která postupně spojoval, až dospěl k následující větě: „...v den, kdy padnu do nečistých a zrádných rukou, bude svoboda ztracena; její jméno bude výmluvou a záminkou kontrarevoluce. Její energií bude jed násilí.“ Ten den vstoupili do jeho cely dozorcí. S jeho hlasem se smísily hlasy další. Pokoušeli se ho umlčet, ale neúspěšně. Z chodby se ozývaly rány. Vždycky je vedou někam daleko. Dovedu si představit místo, kde oddělili hlavu od těla. Na to místo neděleného času mohl viník dojít z dalekých zemí nebo z dávné minulosti, zadržovaný mezi kruhy, nebo zásluhou spikleneckých časů zaslepených očí. Místo popravky spojuje toto vězení se všemi vězeními na světě. Slovo, rozdělené při popravě, daleko od porozumění, uchovává svůj okamžik. Je-li slovo rozdělené, statečnost je živena jeho hudbou a trvá, tady poletuje nad vlhkým betonem cely.

Stále nevím, co mne spojovalo s oním odsouzcencem a zda mne zadrželi kvůli němu. Muselo to být kvůli němu, jiné vysvětlení nemám. Ale v tom případě nechápu, proč ho nedokážu identifikovat. Dnes ráno ho odvedli na popravu. Už ho popravili a stále je velmi časně. Je to druhý úsvit věčných jiter. Trochu světla vstupuje kukátkem dveří. Vstanu. Zakopnu o kbelík a vyliji moč. Pokračuji ke dveřím. Dostanu nápad je otevřít, zaskočí mne, že je to možné, že nejsou zamknuté. Vyjdu z cely na chodbu. Ta končí v místě, kde začíná světlo, jež mne zaslepi. Jdu slepě za ním. Zastavím se. Počkám, až si oči uvyknou. Znovu

pokračuji. Je to pořád totéž místo, vždycky je to totéž místo. Celek s náznaky dělicích čar. Ani na chvíli to místo nepřestane být starým řeznictvím, nicméně jakmile dojdou na konec chodby, octnu se zničehonic na balkoně. Výška, v níž se nacházím, odpovídá přibližně dvacátému až pětadvacátému patru. Pode mnou je třída Osloboditele, naproti řeka, nedaleko vlevo třída Generála Paze. Neměnná řeka mne uklidňuje. Zadívám se směrem na jih k centru přes parky čtvrti Palermo. Kriminální hlava, to je jisté, buržoazní revoluce. Buenos Aires z perspektivy šedesáti metrů se podobá monolitu. Množství aut se přelévá ze severu na jih. Navzdory této proměně nemohu přestat myslet na muže, který byl právě popraven. Najednou si vzpomenu, že mám ve své knihovně svazek Emmanuela Aegertera, který jsem nikdy nečetl. *La vie de Saint-Just*, Gallimard, Paris 1929. Jinými skleněnými dveřmi balkonu vejdu do bytu. Octnu se v prostorné místnosti s knihovnou. Vezmu si schůdky, neboť svazek, který hledám, se nachází na jedné z nejvyšších polic. S *La vie de Saint-Just* si sednu do jednoho z křesel, abych vyhledal některou z frází, kterou pronesl onen vězeň ze sousední cely. Nacházím podobnosti, ale žádnou identickou větu potvrzující jeho totožnost. Zanechám knihu na čtecím stolku a přemýšlím. Den zbůhdarma běží. V noci se vracím do své cely. Zde vládne ticho. Když se vězni nevrátí, za několik dní přivedou další. V cele neuklízejí ani krev, ani zvratky odsouzence. Nevěřím, že by tento detail odpovídal nějakému záměru. Prostě je to tak.

První noc, kterou trávím bez proslavů zmizelého, mi vyvstávají některé vzpomínky z dětství s jasností takřka filmovou. Jsou to sekvence, které se odehrávaly v domě mého dědečka. Vzpomínám si, že jednoho dne zazvonil telefon a já jsem zvedl sluchátko a někdo se ptal na Josého. Odpověděl jsem, že v domě žádný José nebydlí. Ten člověk se omluvil a zavěsil. V jeho srdečném tónu se odrážela má nevinnost, ale já jsem to vnímal pouze jako zvláštní druh laskavosti. Vzdálil jsem se od telefonu. Za několik minut začal zvonit znovu. Tentokrát zvedl sluchátko můj dědeček a zapřel vážný rozhovor. Poslouchal jsem za dveřmi. Dědeček svá slova rozdělával, přerušoval. Vyslovil první polovinu a pak nastalo ticho. Dokončoval je někdo? Nevím, vyslechl jsem pouze část hovoru. Poslouchal jsem ve vedlejší místnosti, a když jsem se ve dveřích vyklonil, dědeček se na mě usmál. Nepřipadal mi neklidný. Taky to, co jsem slyšel, nevypadalo jako autentický rozhovor. Abych pravdu řekl, a o tom uvažuji nyní, každý z účastníků hovoru musel vlastnit stejnou ucelenou myšlenku, ale každý zcela jinou její část, polovinu zvuků a ticha společného myšlení, jež tato komunikace spojovala

v celek. Já jsem stál ve dveřích místnosti, aniž bych tušil, zda se mé místo nachází nad úrovní pravdy nebo pod ní, ale bylo to něco, co jsem chtěl poslouchat dál a dál. To, co jsem slyšel, mne vyškolilo bez pouček, neboť jsem k tomu postrádal vysvětlení. Je to zvláštní, cítím, že jsem něco z hovoru vsřebal a uchoval,

s pravdou, která mi zůstala skryta. Sotva dědeček zavěsil, rozběhl jsem se do zahrady. Od tohoto okamžiku se projekce vzpomínky zatemňuje a čas se zastavuje u dvou obrazů, které se neustále opakují: má postava běží po zahradě, jako by klouzala po povrchu pravdy, má postava prochází domem, jako by se procházela pod stropem pravdy. Toto zastavení mě nutí vrátit se na začátek celé vzpomínky. Zazvoní telefon a já ho zvednu. Nějaký hlas chce mluvit s Josém a já odpovím, že tady žádný José nebydlí. Po několikrát opakování scény se tato historka rozplyne a vyvstává další.

Děj se odehrává ve stejné místnosti, kde je telefon. Bylo to v druhé ložnici, v první spali dědeček s babičkou. Nyní se jasněji zobrazuje kus nábytku, na kterém telefon stál, zároveň se zřetelněji rýsují skříň a postel, zpod níž bylo možno vytáhnout postel další. Scéna, na kterou vzpomínám, se odehrála jednoho sobotního rána. Spalí jsme s mou sestrou a matkou v pokoji, který jsem právě popsal. Byl to tichý pokoj. Za svítání přišla babička se snídaní pro mámu: sušenkami a maté. Tiše si povídaly, aby nevzbudily mne a moji sestru. Babička pronášela první polovinu slov, máma druhou. Tento rozhovor mi v paměti zní jako ta nejlahodnější hudba, kterou jsem kdy slyšel. Nerozuměl jsem tomu, co říkaly, pro mne to znamenalo jen takové něžné pohlázení. Oknem vcházelo světlo a rozprostíralo se po pokoji. Pod příkrývkou jsem přivíral oči, světlo prosakovalo až k nim. Máma pila maté na vedlejší posteli. Opírala se o zeď, jež jí sloužila jako čelo postele, a příkrývku měla omotanou až k pasu. Babička tiše připravovala maté na své proutěné židli a na vedlejší lavici nechávala konvici a talíř se sušenkami. Venkovní světlo padalo přímo na mámu, babička ve svých bílých šatech zářila. Po chvilkách máma pronášela první část slov a babička druhou, někdy si vyměnily pořadí. Poslouchal jsem vše pozorně, aniž bych porozuměl tajemství, aniž bych vůbec chápal, zda nějaké tajemství nebo pravda existují. Pak vešel dědeček a všiml si, že jsme již se sestrou vzhůru. Dvě vrtící se tílka pod příkrývkou.

A tak nás odkryl a začali jsme dovádět.

V cele se vzpomínky nepřerušovaly. Docházelo pouze k prchavým interferencím zapříčiněným skutečností šedé krychle. Vzpomínka však znovudobývala svůj prostor, aby mne vrátila do sobotního rána, několik hodin poté v onom čase. Chlad pročišťoval vzduch modravé oblohy a zvýrazňoval užitečnost svetrů a pohybu. Šel jsem do garáže pro kolo a pak jsem spatřil dědu s lopatou. Zatímco jsem hustil kola, děda začal kopat v zahradě. Odjel jsem za kamarády ze čtvrti. Když jsem se vrátil, zhruba kolem poledne, všiml jsem si, že v zahradě zůstal obdélník vykopané hlíny bez trávy. Vešel jsem do domu a spatřil dědu, jak čistí kufr celý od hlíny. Pak jej otevřel a vytáhl několik knih zabalených do igelitových pytlů. Udělal místo na stole a začal vedle sebe řadit jednotlivé svazky, které z pytlů vytahoval. Bylo jich asi třicet nebo víc. Přistrčil jsem ke stolu židli, vylezl na ni, abych shora lépe viděl na obálky. Některé knihy tvořily jednu řadu. Na těch bylo napsáno „Sebrané spisy“, jméno autora bylo pro mne neznámé. Další tři svazky byly modré, tři knihy jedné řady a dva svazky samostatné, na nich převládala barva červená. Děda z nich nevytvořil knihovnu, ani je nenechal někde na očích. Odnal je do pokoje, kde jsme spávali, a uložil do horní části šatníku. Nebylo těžké se k nim dostat, pouze je nebylo

vidět. Jeden svazek ležel na dosah ruky: *Původ člověka* od Charlese Darwina.

V cele skoro svítá. Přestože jsem celou tuto klidnou noc nemohl zamhouřit oko, necítím se unaven. Jako by paměť nahradila spánek a její prostor se stal pohodlným místem ke spočinutí. Nyní se do mé mysli vkrádá další vzpomínka. Zdá se, že jsem nucen dokončit sekvenci, učinit možná poslední záběr. Znovu si představuji tentýž pokoj téhož domu, ale o mnoho let později, kdy v něm nikdo nebydlel. Vstoupil jsem do domu přes zahradu a již mi nepřišlo, že kráčím někde nad úrovní pravdy. Nicméně uvnitř domu přetrvávalo jakési pnutí, jež mne nutilo pohybovat se pod její úrovní. Zbývalo prozkoumat prostor nahore, v podkroví, mezi stropem a střešními taškami. Stoupl jsem si na lavici a zvedl poklop, který mi umožnil přístup nahoru. Nejdříve jsem tam položil baterku a poté začal šplhat. Nahore jsem se kolem sebe rozhlédl. Prostor se zdál být prázdný. Poněvadž byla střecha zkosená na obou stranách, úzký úhel u krajů znemožňoval přístup. Když jsem baterkou zamířil směrem ke krovu druhé ložnice, spatřil jsem v rohu dvě krabice. Skrčený jsem se natahoval, až kam to bylo možné. Sedl jsem si na zem a s nohama nataženými jako pinzeta jsem obě krabice uchopil. Obavy mne přinutily krabice otevřít už nahore. V jedné jsem našel text proti militarismu, výstražné signály, nějaké provolání. Vše napsáno na listech rozdělených v polovině, rozstřížených a s kódem na okraji. Ve druhé krabici ležely seznamy, jež byly rozděleny zase jiným způsobem: půl jména a kód, půl příjmení a kód, písmeno a několik čísel. Snesl jsem krabice a všechny papíry, nasbíral po zahradě suché větve a zapálil oheň. Zatímco v plamenech mizely první listy, pročítal jsem ostatní. Rozdělená jména na seznamech ve mně nic nevyvolávala. Žádná polovina jména ani polovina příjmení neevokovala někoho, koho bych znal. Nicméně na posledním listě stálo jméno a kód, které mou pozornost přece jen přitáhly. Zůstal jsem zaražený u tohoto místa, zatímco oheň postupně uhasínal. Poražen, zmačkal jsem papír do kuličky a vhodil do popela, v tu chvíli již vychládlého. Tak skončila ona vzpomínka.

Znovu se nacházím ve své cele, vyprávím o vězení v přítomném čase. Další ráno na vlhkém kameni. Lituji, že jsem se neztratil v momentě, kdy jsem byl v pokoji s mámou, sestrou a babičkou. Vzpomínám na odsouzeného z předchozího dne, jak říká: „...a ctnost, je jí méně zapotřebí k vytvoření republiky než k jejímu spravování v době míru?“ Vstanu, hladový, zavadím o mísu, spadnu a narazím hlavou o zeď. Jen malá ranka. Při chůzi myslím na odsouzeného a jeho popravu, na seznam s rozdělenými jmény a poslední list poslední vzpomínky. Je pravda, že mi abecední kódy nebyly srozumitelné, ale jeden z nich, na posledním listu, mi sugeroval něco, co nabývalo dešifrovatelné formy. Bylo tam napsáno Robes.2861794. Myslím na kód a vycházím z cely na balkon dvacátého patra, nyní jsem si jist, kdo byl ten muž v sousední cele. Pozoruji řeku tak dlouho, až se uklidním. Buenos Aires skrývá příliš mnoho tajemství. Vejdu do pokoje s knihovnou a hledám

*La vie de Saint-Just*, ale zdá se, že si někdo knihu odnesl. Procházím další knihy, v nichž marně hledám početní výraz představující číselnou řadu 2861794. V žádné z nich nemohu ověřit tuto cifru, která je pro mne tak čitelná. A je jasné, že pokud ji neověřím v knihách, mému izolovanému myšlení se sníží hodnota a svou vzpomínku pak nebudu moci považovat za výsledek paměti, nýbrž za zmatení představivosti. Tento okamžik se stává osudným ve zmatku způsobeném jeho prázdnotou. Nepřítomný vánek mne činí záhadným a zanechává na mé straně pouze legitimnost tohoto vyprávění.

Zničený se rozhodnu do cely již nevracet. Sednu si do křesla v pokoji a snažím se představit si, jak asi vypadaly poslední okamžiky odsouzení: dozorci jej vlečou chodbou. Dojde k šarvátky a je slyšet výstřel. Kulka zasáhne vězňův obličej. Odvedou ho na vězeňskou ošetřovnu, kde mu hlavu zafačují a na ránu přiloží obklad. Strčí ho do vozu. Jedou ulicemi a obezřetně se vyhýbají velkým třídám. Jízda trvá asi hodinu a půl nebo dvě. Vytáhnou ho z vozu. Proti očekávání se nenacházejí někde v polích, nýbrž přímo ve městě. Prodírají se nepřátelským davem. Procházejí úzkou pasáží, kde se odrážejí všechny nadávky. Přicházejí na volné prostranství. Je to náměstí. Zde se hlasy rozměňují a ztrácejí v šumu, který postupně utichá. Za chvíli se téměř rovná tichu. Přicházejí k popravišti. Položí odsouzencův krk na kulatý špalek. Jeho tělo zůstává ležet na břichu nad protáhlým a zinkem zpevněným košem. Pod hlavou je kbelík. Kat mu silou strhne obvaz a výkřik raněného rozvíří vzduch na ztichlém náměstí. Ocelový stínací nůž začíná padat. Zbývá méně než vteřina a pouze naslouchání trvá. Slyší šum davu, vrzající dřevěné spoje, kovový vítr.

t é m a

t é m a

**Guillermo Lema** se narodil v Buenos Aires v roce 1964. Vystudoval ekonomii na buenosaireské univerzitě. První knihu básní a krátkých prozaických textů publikoval v roce 1995 pod názvem *La voz de la sombra* (Hlas stínu). Argentinskou kritiku zaujal roku 1997 povídkou *Antonin*, s níž vyhrál cenu prestižního časopisu *V de Vian*. V současnosti spolupracuje na významných divadelních a hudebních projektech. Spolupracuje se známým argentinským hudebním skladatelem Gabrielem Valverdem, s nímž se autorsky podílel na knize *La música utópica* (Utopická hudba), která se nyní překládá do dánštiny. Guillermo Lema je dále autorem nevydané experimentální knihy veršů a básní v próze (*El Protector*).

t é m a

tisícovka

guillermo martínez I

Už se blíží. Polední vlak. Možná je to naposledy, co jím pojede, naposledy trasou Wilde–Berazategui–Ezpeleta. Ale co. Žádná nostalgie, žádná úleva. Jen zpomalující vlak, horký víchr, skřípot starého železa, okna se zploštělými obličejí, ta známá malátnost očí.

Lidi na peróně zdvíhají ze země kufry a kabely s jídlem a cpou se ke dveřím, ještě zavřeným. Snažil se nemyslet na to, co je za den, snažil se zapomenout, že je šestého, šestého prosince. Pozdě. Nikdy neměl rád data a výročí. Narodil jsem se v šestnáctém, otec umřel ve dvaatřicátém, takže dělat jsem začal ve třiatřicátém, a dneska jdu do penze. Protože data jsou hrany propastí, ze kterých jde závrať, protože člověk tam doprostřed může spadnout a uprostřed bejvá prázdno. Proto je lepší zapomenout, že je šestýho, že ho přinutili mluvit, třeba jen pár slov, tak se postavil, že něco řekne, co nemohlo skončit jinak, než že mu budou děkovat, jenže oni čekali víc. Však dobře viděl jejich lačné tváře, jejich chamtivé pohledy. Supi. Aby brečel, to chtěli, slzy řinoucí se po krabatých lících, vzlyky věrného zaměstnance, který jde do penze, aby pak mohli vykládat, jak pan Pascual změkl, chudák starej, a my mladí jedeme dál.

Dveře se otevřely, rozeznělo se bubnování vystupujících podpatků a on sehnul hřbet a vnikl dovnitř proti proudu, první ze všech, bokem napřed, s vystrčeným loktem, protlačil se a padl na volné sedadlo. A vzápětí nastal příliv, divoká horda, ruce vzepjaté k madlům, zpcené obličje, vzduch v tu ránu zhoustlý a teplý jako polívka.

Vedle se usadil klučík z obecné školy v záplatovaném plášti. Naproti byl voják, natahoval si nohy a sklápěl štítek čepice do očí. Z jedné strany se chodbičkou valila tlustá ženská, z druhé stařík, a závodili, kdo bude dřív u neobsazeného místa vedle vojáka. Nekoukali po sobě, ale oba věděli, kde je ten druhý, a v duchu počítali kroky, které jim zbývají, a tašky, které musejí obeat. Stařík dorazil první, ze sedadla střelil po ženské triumfálním pohledem a vytáhl z kapsy kapesník, aby si otřel lesklou pleš.

Pascual odvrátil zrak, představení skončilo. A vtom uviděl ty peníze. Bankovku, panebože, tisícovku. Vypadla tomu dědkovi, no jasně, když si vytahoval kapesník. Rozhlédl se na obě strany: jen netečné tváře, nikdo si ničeho nevšiml, tak postačí trochu víc natáhnout nohu, ták, natočit botu, ták, tvářit se, že nic, ták, a šlápnout na tu tisícovku. Tak. Opatrně zdvihl oči, támhle byl dědkův pohled. Jestlipak viděl botu na penězích? Ale ne, jak by mohl, všechno proběhlo hodně rychle. Odvrátil zrak, aby se vyhnul jeho nehybným očím, a skoro se usmál. Vlak se rozjel, jen je potřeba počkat, až dědek usne, tak už spí, dědku, usínej, můj milej, ať můžu ty prachy zvednout, jsem prostě Pascual, starej pardál pelichá, ale neztrácí ksicht, takže žádný cavyky s tím, prostě jsem šlápl na prachy. Učili ho dávno, to byl ještě kluk, že si nemá klást otázky. Jeho otec říkal, že svědomí je přepych bohatých. Takže nemyslet na to, že těch tisíc pesos je dědkův důchod, nevšímat si ruky, jak se obrací v prázdné kapse, nevidět to žalostné a marné gesto.

Berazategui, první zastávka. Kéž by tak dědek vystoupil, takovej starouš je to, v Berazategui mají spoustu náměstí plných holubů. Ale on ne. A voják taky ne, ani klučík. Zase ten lomoz, ale vagón se trochu vyprázdnil, už se aspoň dalo dýchat. Lidi mizeli venku na peróně, zase v oknech ty telegrafní sloupy. Přivřel víčka v úzkou škvíru, aby přestal přitahovat ten upřený pohled. Dědek si toho všiml, určitě. Ale ne, neztrácej klid, Pascuale, prohledal by si kapsy, něco by řekl. Uslyšel nepatrné zašustění bankovky pod podrážkou a víc přišlápl. Byla jeho, už mu ji nikdo nesebere. Spíš se zdálo, že se ho dědek snaží poznat, takový dlouhý pohled to byl, jako že dumá, vzpomíná, srovnává a zjišťuje, jestli je to on, nebo to není on.

Do toho zaslechl povědomý zvuk, skoro zapomenutý, šustot pytlíku. Školák pojídal karamelky. Jakási hádka ho přiměla pohlednout jinam. Taky se cestou ze školy krmíval karamelkami. Stačilo říct paní učitelce, kdo se ulejšvá, a sezame, otevři se. Viděl se na špičkách, jak strká poníženou ruku do pytlíku a vybírá si ty modré, ananasové. Uličkou postupoval průvodčí. Kam jsem jen strčil ten posranej lístek, tady je, lístek do Ezpelety. Kdyby tak kontroloval lístky všem, po dědkovi by ho mohl chtít, zabavit dědka, třeba jen na chvílku, stačila by trocha nepozornosti a lapnu ty prachy. Ale ne, průvodčí odchází, kolíbá se, vrávorá mezi dvěma řadami sedadel.

Ezpeleta, jeho stanice. Vlak zastavil a oknem se dovnitř nezadržitelně vevalilo horko časného odpoledne. Měl nohu zdřevěnělou, úporně ji tlačil k zemi, aby nevykukoval roh tisícovky. Čekal jako na smilování, až dědek vystoupí. Cítil jeho upřený pohled, nehybný jako stojatá voda. Možná by mu měl něco říct, ale měl strach, dětinskou hrůzu, jako když v čekárně člověk sedí naproti pomatenci.

Vagón zůstal skoro prázdný. A on nevystoupí a nevystoupí. Pojedu s tebou až do Gerli, dědku plesnivej, a třeba do řiti světa, když to bude nutný, a ještě si povíme, jestli vystoupíš, nebo nevystoupíš. Cítil mravenčení, které mu postupovalo nohou, šla mu do nohy křeč. Ani školák nevystoupil. Ani voják, který pospával. Poprvé se na něj zadíval. Jeho obličej mu přišel čímsi povědomý. Vojáci vypadají pod štítkem čepice všichni stejně. Vojna... Ortiz, velitel roty, vlevo v bok, vpravo v bok, vlevo v bok. RG, R jako ruční, G jako granát, a co žid, to komunista. Naučil se být vždycky něco mezi, nevyčínat z davu, nedělat ze sebe ani moc blbýho, protože to z tebe mají srandu, ani moc aktivního, protože to tě pak nechají velet. Ani moc zadírat, protože pak makáš až do civilu, ani se moc zašívát, protože pak není žold. A naučil se neodmlouvat. Bylo to jednoduché. Ano, pane veliteli, ano, pane četaři, provedu.

Vlak zpomalil. Už tam budou. Teď mu slunce svítlo do očí, jako by mu někdo na tvář přiložil horečnatou dlaň. Schoval hlavu

do opěradla a ucítil, jak se mu vlhká košile lepí na záda. Tohle horko vyvolává v člověku zvláštní slabost, krotí ho a bere mu hlas. Nohu už necítil, měl v ní křeč, jen křeč. Vtom řezavý skřípot brzd a pohledy spiklenců, kteří se vrhají do útoku. Cosi se v jeho nitru zhroutilo. Věděli to. Od samého začátku to věděli: školák, který už nejedl karamelky, ale drze pozoroval jeho rozechvělou nohu, paní učitelko, paní učitelko, prosím, Pascual má peníze, které mu nepatří, voják, který ho sledoval nezúčastněnými, ale energickými očima, však on jenom plní rozkazy,

a dědek, hlavně dědek. Ale kdepak, to je blbost, to mám z toho horka. Myslet na něco jiného, to je ono, třeba počítat telegrafní sloupy, jeden sloup, druhý sloup, nebo se dívat na ten mrak, proč se nekoukat na ten mráček, ne, radši dál počítat sloupy, čtyři sloupy, pět sloupů.

Vlak zastavuje, dveře se otevírají. Tady je konečná. Musel jen počkat, až oni vystoupí, tak vystupte, musel čekat, než odejdou, tak už táhněte, už jenom chvíli a shrábne ty peníze

a vrátí se do Ezpelety a bude důchodcem. Jenže nikdo nevystupoval. Všechna ostatní sedadla už byla prázdná, jen ti čtyři tam seděli dál. Do toho se ozval přidušený zvuk zavíraných dveří. Krutá jistota mu prostoupila tělo: tenhle vlak se nevrací. Cesta teprve začala. Před nimi je další zastávka a za ní další a další a oni už nikdy nevystoupí.

Z posledních sil přitlačil nohu na bankovku. Vlak se rozjel.

**t é m a**

Jan F. Langhans: Jan Opolský, 26. 4. 1930; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**Guillermo Martínez** se narodil ve městě Bahía Blanca v roce 1962. Vystudoval matematiku na Universidad del Sur a od roku 1984 žije v Buenos Aires, kde pokračoval v doktorském studiu, specializace logika. V roce 1988 získal prestižní cenu Fondo de las Artes za knihu *Infierno Grande* (Velké Peklo, 1988). V roce 1993 vydal svůj první román *Acerca de Roderer* (Poblíž Roderera), který kritika označila za nejlepší knihu desetiletí. Dalším románem je *La mujer del maestro* (Mistrova žena, 1998). V roce 2003 získal cenu nakladatelství Planeta za román *Crímenes imperceptibles* (Nepozorovatelné zločiny, 2003).

**t é m a**

# vrah

juan José saer I

přeložil Jan Matušík

Zavřel dveře, zůstal o ně zády opřený, rukou ještě svíral kliku. Přišel z ulice a chvíli na mě zíral, potom se s náznakem úlevy usmál a pomalu a zhluboka vydechl, jako by přišel jen a právě kvůli tomu. Rey byl vysoký a přitloustlý, ale oblek z lehké tmavé látky mu poněkud visel z úzkých ramenou. Byl rozrušený

a zaražený, z jeho gest bylo cítit prožitý úlek, a zarytě mlčel, jako by utrpěl zásah do svého intelektuálního srdce. Vždycky býval vyrovnaný, klidný, skoro plachý. Bylo mu třicet, možná ani ne,

a napsal román, který nikdy nevyšel. V poslední době nedělal nic, jen se toulal po městě (blaženém to městě svinstva, jak říkal), občas se opíjel v hospodách kolem přístavu a nadával na dnešní literaturu. Někdy bývala součástí jeho bezcílných obchůzek návštěva u mě. Uchopil židli a přisunul si ji ke stolu, u kterého jsem cosi dělal.

„Řekla mi tvoje žena, ať se stavím,“ řekl, když usedal. „Dej mi cigáro.“

Dal jsem mu cigaretu, zapálil si, setřásl plamínek sirky a zamířil pohledem do knihovny.

„Jsem zděšený,“ řekl. Znovu koukl do knihovny, vyfoukl kouř, uhnul zrakem ke stropu a pak se mi zahleděl do očí.

„Právě jsem někoho zabil,“ řekl.

Uvnitř to se mnou zatřásl. Znovu začal bloudit pohledem po místnosti.

„Nemáš trochu ginu?“ zeptal se.

„Mám, jistě,“ odpověděl jsem a usmál se. „Koho jsi zabil?“

Upřeně se na mě podíval a velmi podrobně, jakoby s odborným zájmem, si prohlédl cosi za mnou. Věděl jsem — myslel jsem si, že vím —, že si nedělá legraci.

„Jednu holku, Marcosí,“ řekl. „Nevím, jak se jmenovala. Kolik je hodin?“

„Půl dvanácté.“

„Bylo to kolem desáté. Uviděl jsem ji v autobusu. Řekl jsem jí, ať se mnou vystoupí, a ona šla. Zavedl jsem ji dolů do parku. Chvilí jsem ji líbal a pak jsem ji uškrtil a nechal ji tam. Zula se jí bota. Bylo skoro tma. Nestačila říct ani slovo. Nemáš něco k jídlu? Ještě jsem nevečeřel.“

Sklopil oči a uviděl, jak se mi třese cigareta, ale nekomentoval to. Cigaretu jsem zhasil a vstal jsem od stolu.

„Reyi,“ řekl jsem mu. „Jednou jsi za mnou přišel a povídal jsi, že jsi byl v krámě, a když se hokynář nekoukal, otevřel jsi pokladnu a sebral všechno, co tam měl. Já jsem ti odpověděl, že mě to nezajímá.“

„A co je mně po tom, co tebe zajímá?“ pronesl odtažitě, jako by myslel na něco úplně jiného.

„A myslíš to vážně?“

„Naprosto.“

Vtom přišla moje žena. Rey se jí líbil. Chovala se k němu jako k mladšímu bráchovi, jako k synovi, viděla v něm talent, třebaže někdy ke skandálům. Plnila mu všechna přání a všechno, co dělal, se jí velice líbilo.

„Klárinko,“ zaprosil Rey s tak zvláštním výrazem, že si žena pomyslela, že jsme se pohádali. „Nepřinesla bys mi trochu sýra a skleničku studené sodovky?“

Občas mi Rey předhazoval můj způsob života. Že prý si moc zakládám na svém židovství. Říkal, že abych se mohl chovat tak přirozeně, jako bych židem nebyl, musím mít pořád na paměti, že jím jsem. Klárinka opět přišla z knihovny, celá z Reye nadšená. Ten se obrátil se svým zaraženým pohledem ke mně.

„Jako Raskolnikov,“ pravil. „Jako Erdosain. Jako Christmas.“

Zablýsklo mu v očích.

„Udáš mě?“ zeptal se s trochou zvědavosti.

Poposedl jsem si. Zapochyboval jsem. Potřeboval jsem vysvětlení.

„Ne,“ odpověděl jsem. „Udělal jsi to, aby sis zahrál šachy s policajtama?“

„Udělal jsem to, abych si vytvořil adekvátní měřítko, které propůjčí rozměr mé lhostejnosti,“ řekl zachmuřile.

„Co je tohle za tyjátr?“ zeptal jsem se vztekle. Chvilími jsem si myslel, že říká pravdu, a chvilími, že si ze mě utahuje. Tvářil se nadále netečně, nesoustředěně, nepřítomně a zádumčivě.

„Napíšu román,“ řekl do prázdna.

V posledních dvou letech o psaní vůbec nemluvil.

„Byl jsem zadřený jak starý motor. Zmáčkli jsem jí prsty krk a ucítil ve svém nitru zárodek pohybu. Když jsem prsty povolil, bylo to zas jiné, rozhodl jsem se psát, jako by ta doba, po kterou trval můj zlo...“ trhl sebou, když uslyšel dveře. Klára vstoupila s tácem, na kterém nesla láhev bílého, šunku, pečivo, játrovou paštiku. Víno bylo na led vychlazené.

„Caesarovi, co je Caesarovo,“ pravila Klára s úsměvem. Rey se jmenoval César.

„Ve svém jménu mám až moc síly,“ řekl Rey. „Až moc.“

Klára se zasmála.

„Kláro,“ řekl jsem. „Bylo by lepší, kdybys nás teď nechala. Promiň. My s Reyem...“

„Proč?“ skočil mi do řeči. „Marcos nechce, abys věděla, že jsem před chvílí uškrtil jednu ženskou.“

Klára otevřela doširoka oči i pusou, potom se rozesmála a přitlačila si dlaň na hrud'

„To je dobrý! To je dobrý!“ řekla. „Takže Rey...? To je dobrý!“

„Kláro...“

Přestala se smát.

„On to fakt udělal! Vážně!“ řekl jsem.

Vytryskly jí slzy. Zůstala stát s otevřenými ústy.

„Co?“

„Zabil jsem ji,“ řekl Rey zprudka a podíval se na ruce. „Těmahle rukama. Jako Raskolnikov. Ale já nejsem tak hloupej jako on. Nebudu se tím chvástat po salonech. Kromě vás se to nikdo nedozví. Nevím, jestli jsem to udělal proto, abych vám měl co vyprávět. Opírala se tam o zídku a dívala se na mě trochu vyzývavě a já jsem k ní šel blíž a ona mi něco navrhla za určitý peníze a tak...“

Přestal jsem ho poslouchat. Dělal si legraci. Byl to blázen. Proč si proboha vymýšlí tyhle povídačky? Klára trpěla a vzlykala a on se do své historky zamotal tak, že začal rekonstruovat události, které nesouhlasily s tím, co říkal mně.

„Nebor ho vážně,“ řekl jsem. „Dělá si z tebe srandu.“

„Och,“ vydala ze sebe Klára trochu dotčeně.

„Je to tak,“ řekl spokojeně Rey. „Tahal jsem vás za nos.“

„Je to tulák a má představitost,“ řekla Klára.

Rey si povzdechl.

„To mám, každopádně. Ale ne zas tolik,“ řekl. „Ta holka ve skutečnosti existuje. Viděl jsem ji z kavárny, jak svádí jednoho študáka. Pak jsem si všiml, jak spolu odcházejí. Napadlo mě, že je budu sledovat a zabiju je. Trochu mě to roztřepalo, to přísahám. Pak mi to přišlo spíš směšné, mimo moje možnosti. Nalij mi víno. Ale usilovně jsem na to myslel: Jít za nimi a zabít je.“

Je to snad zločin?“



## t é m a

Jan F. Langhans: Emanuel z Lešehradu, 15. 2. 1935;

copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**Juan José Saer** se narodil v roce 1937 v městečku Serdonino (provincie Santa Fe). Působil na univerzitě Universidad Nacional de Litoral jako profesor filmové vědy. Od roku 1968 žije v Paříži. Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje čtyři povídkové sbírky, deset románů a několik esejistických knih. Z povídkové tvorby jmenujme *En la zona* (V zóně, 1960) nebo *Unidad de lugar* (Jednota místa, 1967), z románů *El limonero real* (Citroník královský, 1974), *Nadie nada nunca* (Nikdo, nic, nikdy, 1980) nebo *El entonado* (Nevlastní syn, 1983). Z esejistické tvorby bývá často uváděna kniha *El concepto de ficción* (Pojem fikce, 1997). V roce 1987 Saer získal španělskou Nadalovu cenu (Premio Nadal) a ve Francii o rok později cenu Nantes.

## t é m a

# ještě dnes je včera

tři argentinskí básníci

přeložila mariana housková

### ■ Juan Gelman

#### Tyto básně...

za tyto básně za tuhle sbírku papírů tenhle  
houf kousků které se snaží ještě dýchat  
ta jemná drsná slova mnou pospojovaná  
zaplatím svou spásou

občas jsou horší než činy spíše určitější  
čas který plyne je nezjemňuje a nepřikrášluje  
odkrývá v nich trhliny jejich odřené zdi  
střecha se hroutí a prší

pravda je že v nich nenaleznu úkryt ani námitku  
ve skutečnosti od nich prchám jako od dávných prokletých měst  
jež zpusťšily nemoci katastrofy  
cizí a skvělí králové  
horší než bolest jsou tyhle  
trosky jež jsem vztyčil a žil a nechal žít  
hrál na dvě strany  
mezi tímto světem a jeho krásou

a nestěžuji si vždyť  
ani zlato ani slávu jsem nechtěl když jsem je psal  
ani štěstí ani neštěstí  
ani dům ani odpuštění

#### Málo se ví

Nevěděl jsem že  
nemít tě může být sladké jako  
volat tě jménem abys přišla i když  
nepřijdeš a není tu nic než  
tvá nepřítomnost tak  
tvrdá jako rána kterou  
jsem si dal když jsem na tebe myslel

(*Cólera buey*, 1971)

## Déšť

Dnes prší moc a moc  
a zdálo by se, že umývají svět.  
můj soused odvedle kouká na déšť  
a přemýšlí, že napíše milostný dopis/  
dopis ženě, která s ním žije  
a vaří mu a pere prádlo a miluje se s ním  
a podobá se jeho stínu/  
můj soused té ženě nikdy neříká milostná slůvka/  
vchází domů oknem a ne dveřmi/  
dveřmi se vchází do mnoha míst/  
do práce, do kasáren, do vězení,  
do všech budov světa/  
ne však do světa/  
ani do ženy/ani do duše/  
tedy/do oné truhly či lodi či deště, který tak nazýváme/  
jako dnes/kdy moc prší/  
a dá mi práci napsat slovo láska/  
protože láska je jedna věc a slovo láska je jiná věc/  
a jen duše ví, kde se ty dvě setkávají/  
a kdy/a jak/  
ale co může duše vysvětlit/  
proto má můj soused v ústech bouři/  
slova, která troskotají/  
slova, jež nevědí, že je slunce, protože se rodí a umírají

a nechávají v mysli dopisy, jež nikdy nenapíše/  
jako to ticho, které je mezi dvěma růžemi/  
nebo jako já/jenž píšu slova, abych se vrátil  
ke svému sousedovi, jenž kouká na déšť/  
na déšť/  
na mé vyhoštěné srdce/

té stejné noci, kdy miloval/

(*Interrupciones 2*, 1988)

**Juan Gelman** se narodil v roce 1930 v Buenos Aires. Kritiku zaujal hned první básnickou sbírkou *Violín y otras cuestiones* (Housle a jiné otázky, 1956). V roce 1976 byl nucen odejít do exilu, kde žije dodnes. Autor působí rovněž jako novinář, je dopisovatelem argentinského deníku *Página/12*. K nejvýznamnějším knihám patří *Si dulcemente* (Tak sladce, 1980), *Citas y comentarios* (Citace a komentáře, 1982), *Bajo la lluvia ajena* (V cizím dešti) zahrnutá do sbírky *Exilio* (Exil, 1984), jejíž spoluautorem je **Oswaldo Bayer**, *Gotán (1956/1962)*, *Carta a mi madre* (Dopis mé matce, 1989) a *Composiciones* (Kom/pozice, 1986). V roce 1997 získal národní cenu za poezii (Premio Nacional de Poesía) a v loňském roce v Itálii prestižní cenu Lericci Pea.

■ *Alejandra Pizarnik*

## Vysvětlit slovy...

Vysvětlit slovy tohoto světa  
že ze mě vyplula loď a odvezla mě

(*Árbol de Diana*, 1962)

### **Za minutu krátkého života**

Za minutu krátkého života  
jedinou s otevřenýma očima  
za minutu kdy vidíš  
v mozku malé květiny  
jako tančí jako slova v ústech světa

(*Árbol de Diana*, 1962)

### **Rozloučení**

Zabíjí svou zář opuštěný oheň.  
Rozezní svůj zpěv zamilovaný pták.  
Tolik dychtivých stvoření v mém tichu  
a ten drobný déšť, jenž mě doprovází.

(*Los trabajos y las noches*, 1965)

### **Říct tvé jméno**

Ne báseň o tom, že tu nejsi,  
jen obrázek, prasklina ve zdi,  
cosí ve větru, hořká chuť.

(*Los trabajos y las noches*, 1965)

### **Dětství**

Hodina v níž tráva roste  
v paměti koně.  
Vítr pronáší bezelstné projevy  
na počest šeríků  
a kdosi vchází do smrti  
s otevřenýma očima  
jako Alenka do říše již spatřené.

(*Los trabajos y las noches*, 1965)

**Alejandra Pizarnik** se narodila v roce 1936 v Buenos Aires. Vystudovala literaturu a filozofii na buenosaireské univerzitě a později malbu u Juana Batlle Planase. V letech 1960–1964 žila v Paříži, kde se věnovala novinářské a překladatelské práci. Na Sorbonně studovala dějiny náboženství a francouzskou literaturu. Po návratu do Buenos Aires publikovala své tři hlavní knihy: *Los trabajos y las noches* (Práce a noci, 1965), *Extracción de la piedra de locura* (Výtažek z kamene šílenství, 1968) a *El infierno musical* (Hudební peklo, 1971). V roce 1972 básnířka spáchala sebevraždu.

■ *Christian Kupchik*

### **Nostalghia**

Staří profesoři už nechali  
kabáty v čistírně  
a odešli do luk.  
Sny o změnách  
bloumají jako zombie po perských kobercích  
v tom předměstském pokoji, kde jsi bydlel.  
Na pláži,  
melancholie opuštěných gramofonů

na písku  
utápí v svém nestvůrném rytmu  
křik oceánu.  
Je včera.  
Ještě dnes je včera.

*(En Mesopotamia. Cartas al Vacío, 1988)*

### **Děšť, listopad**

žiju tady a mám se dobře.  
chodím ven, když listopadový déšť zakrývá ráno,  
abych poslal dopis vzdálenému příteli.  
má slova popírají sněh.

žiju tady a mám se dobře, maličci.

držím se ztracených kousků klidu,  
jež rostou nevyhnutelně pomalu  
od pondělí do pátku; o víkendech  
vzpomínám na dlaždice, na něž jsem nikdy nestoupl.  
jiný život,                      jiný čas,  
se někde třpytí.  
skvrny štěstí  
jako smutné dopisy, vlažné dopisy vzdálenému příteli

v listopadovém dešti.

*(En Mesopotamia. Cartas al Vacío, 1988)*

### **Smysl života**

*Tomu Waitsovi*

Když se obuji, jsem stříbrná bota. Tehdy se s největší rychlostí uskuteční proměna, i když v opačném směru, než jak ji známe z přírody: motýl se promění v housenku. Tahle proměna je nepochopitelná, tedy nemá smysl, který by ji vysvětlil.

Co si myslíte o člověku, který řekne svému domu „mám tě rád“?

Je bezpochyby nemocný a ten dům je blázinec. Možná jste si všimli, že v deštivých dnech, jako je tehle, nezbyvá než luštit křížovky. Svisle: bota. Vodorovně: dům, Buenos Aires, Bukowski.

Když se snažím přemýšlet o utřídění priorit, vždycky začínám tím nejzákladnějším. Zvířata chodí bosá, ale lidé potřebují boty.

Dospěl jsem k závěru, že naším životním cílem je sehnat pěkný pár bot. Smrt už nás klidně přijme bez nich. I když je to absurdní, téměř zbytečné, žít jenom z potřeby mít b.

(*Lumière*, 1991)

**Christian Kupchik** se narodil v roce 1954 v Buenos Aires. Studoval psychologii na buenosaireské univerzitě. Více než patnáct let žil v Evropě, v Paříži, Barceloně a především ve Stockholmu. Během této doby publikoval básnické sbírky *Jonás y los sueños diurnos* (Jonáš a denní sny, 1983), *Kamikaze* (1985), *Lumière* (1990) a *Transatlantik* (1992, švédsky). Autor již dlouho působí jako novinář a překladatel. V letech 1995–2000 žil v Montevideu, kde pracoval jako vysokoškolský profesor. Tam publikoval sbírku povídek *Fuera del lugar* (Daleko od místa, 1995). V nejbližší době chystá vydání knihy *La arquitectura del cielo* (Architektura nebe), studii o díle švédského filozofa Emanuela Swedenborga.

07 2004

t é m a

07 2004

t é m a

Jan F. Langhans: František Langer, 3. 12. 1929; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

### Poznámky k Tématu

F. Andahazi: překlad je z antologie *La selección argentina* (Argentinský výběr) vydané nakladatelstvím Tusquets Editores, Buenos Aires 2000

G. Lema: překlad je z knihy *Utopická hudba* (*La música utópica*), v tisku

G. Martínez: překlad je ze sbírky povídek *Velké Peklo* (*Infierno Grande*) vydané nakladatelstvím Legasa, Buenos Aires 1989

J. José Saer: překlad je ze sbírky povídek *V zóně* (*En la zona*) vydané nakladatelstvím Seix Barral, Buenos Aires 2003

### Další prameny použité ke studii

Cymerman, Claude; Fell, Claude: *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde 1940 hasta la actualidad*, Edicial, Buenos Aires 2001

Kolektiv autorů pod vedením Eduarda Hodouška: *Slovník spisovatelů latinské Ameriky*, Libri, Praha 1996

Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, Emecé Editores, Buenos Aires 2000

07 2004

p o h l e d y

# mezi děřibasovskou a pátou avenue

## Iyveta shanfeldová

Ze života ruských literátů ve Filadelfii

*Pendluji mezi Děřibasovskou a Pátou avenue,  
i v Moskvě jsem se zastavila mezitím,  
celý život žiji tak rozevlátě,  
že těžko říct, zda vůbec žiji, nebo sním.*

(Inna Bogachinskaya, z básně  
„Mezi Děřibasovskou a Pátou avenue“)

Neokázalý filadelfský byt ruského básníka a prozaika Igora Michailoviče Kaplana, plný knih a zajímavých obrazů, slouží čas od času jako „salon“, pravidelně, nepravidelně, neplánovaně, narychlo, nebo po pečlivé přípravě. Docházka se různí — jednou přijde dvacet, jindy až neuvěřitelných sto dvacet diváků, aby si vyslechli autorská čtení nebo literární, vědecké i nevědecké přednášky.

Kaplan mi vyprávěl tuhle anekdotu: Jednoho dne k němu přišel na návštěvu jeho známý, také ruský emigrant, ale bohatý podnikatel. Seděl u Kaplana hodinu, dvě, tři. Asi po čtyřech hodinách se už Kaplan neudržel a zeptal se ho: „Co to, že nikam nespěcháš? Nemusíš do práce? Vždyť u mne trávíš tolik času!“ Obchodník na to odpověděl s dojetím v hlase: „Když u tebe je taková atmosféra! V takovém světě, jaký je tady, jsem vyrostl — obklopen obrazy a knížkami. Co to proboha dělám se svým životem? Co se to tu se mnou stalo?“ Napětí mezi starostmi

o praktickou stránku věcí a tradičním zaměřením na umění a literaturu, mezi okouzlením z nového a nostalgií pro staré, mezi poznáním, rozčarováním a smířením je pro filadelfskou ruskou komunitu typické.

Jedním z jejich výrazných rysů je úctyhodný počet tiskovin, které produkuje — knih, almanachů, časopisů a novin. Pravda, mnohá periodika jsou čistě komerční, plná zpráv, anoncí a inzerátů, jako třeba *Reklama i žizň* nebo *Jevrejskaja žizň*. Několik takových publikací je dílem výtvarníka, básníka, vydavatele a podnikatele Vasilije Rachmana, úspěšného natolik, že mu redakce o několika místnostech začíná být těsná. Ze stěn jejího dlouhého koridoru i jednotlivých místností shlížejí Rachmanovy surrealistické obrazy, některé inspirované obdobím, které kdysi strávil v internačním táboře na Sibíři. Výtěžek z novin je tak vysoký, že Rachman je schopen pomáhat i literárním časopisům a nakladatelstvím — například s Rachmanovou podporou Kaplan řídí knižní nakladatelství The Coast pro ruskou i překladovou literaturu. Služba, kterou Kaplan poskytuje literátům i čtenářské obci, je nesmírná. Vedle vlastní literární práce lektoruje texty a dělá korektury. Mezi desítky vydaných titulů patří například *Čínské svitky* filozofky Taťany Ajstové, které vyšly rusky, čínsky a anglicky s Kaplanovou předmlouvou. *Cottonwood Smoke* je sbírka anglických, francouzských a ruských básní Alexandra Stessina. Stessin vystudoval románské jazyky, němčinu a gaelštinu, do angličtiny přeložil Kaplanovu sbírku *Reflected Days*. Kaplan, syn učitele hebrejštiny, píše rusky a ukrajinsky.

## Malé Rusko uprostřed knih

Většina filadelfských Rusů žije v severovýchodní části města. Mnozí přišli do Ameriky v sedmdesátých a osmdesátých letech jako sovětští Židé, masově odcházející z vlasti na zvláštní povolení. Jejich oficiálním cílem byl Izrael, ale hodně z nich zakotvilo v Kanadě, Austrálii, Novém Zélandu — a v Americe. Tak je možné pochopit, proč ve Filadelfii hromadně zabydlovali tradičně židovskou čtvrť, Severovýchodní Filadelfii, „Northeast Philadelphia“, a tím pádem pozměnili její ráz. Ruská literární čtení se pořádají i ve veřejné knihovně.

S Igorem Kaplanem jsme si dali sraz v srdci této městské části, přede dveřmi krásně vybaveného ruského knihkupectví, které nese jméno Knižnik po svém majiteli Juriji Knižnikovi. Knižnik stojí na rušné ulici uprostřed obchodů s ruskými pochoutkami a upomínkovými předměty. Venku je živo, před obchody se postává, pobíhá, povídá a telefonuje. Malé Rusko. Vstupujeme do obchodu a zdravíme starou paní, prodavačku. Ta v Rusku kdysi vyučovala literaturu a nyní zde prodává a rozdává, do náručí mi jako dar tiskne knihy básní. S Igorem Kaplanem si sedáme na křesílka poblíž dlouhých poliček s cedéčky.

Přestože zdejší komunita ruských přistěhovalců čítá podle různých odhadů na osmdesát až sto tisíc duší, Kaplan si stýská, že je jich tu málo. Říká: „Exilový literát bude samozřejmě jiný než spisovatelé doma, musí být hrozně silný. Všechno má ztížené, protože se potýká s novou zemí, novou řečí, novým prostředím. Zatímco doma nás spisovatelů bylo na tisíce, tady je nás hrstka.“ Kaplan nabírá tu hrstku do dlaní a podle vlastních slov jí „poskytuje domov“. Tím je každoroční almanach *Poberežje*, vycházející v papírové i internetové podobě ([www.coastmagazine.org](http://www.coastmagazine.org)). Kaplan *Poberežje* založil a vydává a spravuje je už třináct let. Kromě Rachmana mu nezištně pomáhají různí známí — redaktoři, básníci, sousedé. Ačkoli *Poberežje* samozřejmě slouží jako fórum pro americké ruské autory, neomezuje se jen na ně. Kaplan říká: „Jsou zde práce mnoha intelektuálů, spisovatelů, básníků, kritiků a překladatelů z celého světa — Japonska, Finska, Německa i jiných zemí. Rodilí mluvčí i univerzitní studenti z Kanady, Spojených států a Evropy. *Poberežje* odebírá mnoho knihoven a univerzit.“

Jedním z autorů zatím posledního vydání, *Poberežje 2003*, je i česká spisovatelka a překladatelka Monika Zgustová, jejíž práce se zde objevují v převodu Olgy Lukové, petrohradské bohemistky a zkušené překladatelky z češtiny, momentálně žijící ve Frankfurtu nad Mohanem. Kvalitní překladatelská tvorba vůbec zaujímá významné místo po boku původních textů. Zatímco ročník *Poberežje 2000* obsahuje verše Valerije Perelešina, vynikajícího básníka, který zemřel v roce 1992, *Poberežje 2003* přináší Perelešinovy ruské překlady španělské a portugalské poezie, od renesance po dvacáté století. Své místo zde mají překlady Reginy Derjevové z angličtiny a Jevgenije Vitkovského z afrikaštiny. Mladá ruská básnička Marina Garberová, editorka vlastního básnického almanachu, se specializuje na italskou, anglickou a ruskou literaturu a překlady. Kaplan sám je autorem řady knih, na jeho sbírce *Akord* (1996) se podílely i filadelfské ruské básničky Valentina Sinkevichová a Nora Faynbergová.

*Pro všechny — vyvolenkyně. Pro všechny — černokněžnice.  
I žena, již bezúhonnost nesla!  
Mezi Moskvou a Oděsou, v kraji bez ryb a bez hranic,  
k New Yorku připnutá jako veslo.*

(Inna Bogachinskaya, z básně  
„Mezi Děribasovskou a Pátou avenue“)

Básničkou, která se v almanachu *Poberežje* také několikrát objevila, je Vera Zubarjevová. Ta založila a vede časopis *Gostinaja* ([www.ulita.net/gostinaya.html](http://www.ulita.net/gostinaya.html)). *Gostinaja* se od *Poberežje* liší především užším okruhem pozvaných příspěvovatelů a sevřenější tematikou. Podtitul *Besedy ve verších a v próze* naznačuje, že *Gostinaja* skutečně vznikla z filozofických debat, ve kterých si Zubarjevová libuje natolik, že pronikají do jejích literárněkritických prací, esejů, pohádek, povídek a básní, obsahově i doslova. I sbírka *O andělich, o bohu, o poezii*, kterou publikovala pod pseudonymem V. Ulea v nakladatelství Livingston Press při University of Alabama, končí „dialogem, který se konal kdesi“. Je to dvacetistránková rozmluva mezi Zubarjevovou, přednášející na Uni-

versity of Pennsylvania, a jejím kolegou z téže univerzity, profesorem Aronem Katsenelinboigenem, o Písmu svatém, andělích, archandělech, o tvoření a tvůrčí práci. Katsenelinboigen, další ruský exulant, je autorem titulů jako *Pojetí indeterminismu a jeho aplikace: ekonomie, společenské systémy, etika, umělá inteligence a estetika* (Praeger Publisher 1997) nebo *Sovětské ekonomické myšlení a politická moc v SSSR* (Pergamon Press 1980). Diskuse se časem rozvinuly, rozvětvlily, a dodnes pokračují v časopise *Gostinaja*, který se zrodil v roce 1995 a celých pět let čekal na druhé číslo. Od roku 2000 vychází každoročně. Zubarjevová si ke Katsenelinboigenovi zve další básníky a filozofy a publikace je sama vždy volnou variací na vlastní téma, které z loňského tématu vyrůstá přirozenou cestou. Regulérní příspěvatelkou je zde Inna Bogachinskaya, podle Zubarjevové jedna z nejvýznamnějších ruských filadelfských básníků, autorka několika sbírek, například *Verše a já* a *Podtexty*. Do nejnovějšího čísla píše i Boris Kokotov, který se po boku Zubarjevové, Bogachinské a Antonie Belové zúčastnil autorských čtení na 28. každoroční středoatlantické konferenci slovanských studií při University of Columbia v New Yorku, a Boris Kushner, autor dvou básnických sbírek a profesor matematiky na University of Pittsburgh. Uměleckým tmelem časopisu *Gostinaja* jsou kresby a olejomalby Irene Frenkelové, absolventky Moskevského uměleckého institutu. Frenkelová žije ve Filadelfii a pravidelně vystavuje ve Spojených státech i v Evropě.

Kromě básnické, vydavatelské a literárněvědné činnosti je Zubarjevová i scenáristka, režisérka a producentka. Jejím nejnovějším i nejstarším dílem je film *Four Funny Families* — nejstarším proto, že se jím zabývá již léta, a nejnovějším, protože se rozhodla začít od začátku (po pětadvacáté), přepsat scénář a přetočit již hotový film. Zubarjevová pracuje na filmové produkci se svým mužem Vadimem, hudebním skladatelem, a se synem Michalem Zubarjevem, který ve Filadelfii vystudoval film. *Four Funny Families* (Čtyři podivné rodinky) jsou vlastně čtyři historicky odvozené z Čechovových nejdůležitějších čtyř her: *Strýček Váňa*, *Tři sestry*, *Višňový sad* a *Racek*. Velkou rolí v nich hraje to, že se odehrávají ve čtyřech domech. Kde našla Zubarjevová vhodné prostory? Na procházce filadelfskou bohémskou čtvrtí Manyunk spatřila z ulice čtyřpatrový obchod s nábytkem. Velkými okny bylo vidět každé patro, zařízené v naprosto odlišném stylu. „Jako by to tam vyrostlo jen proto, že jsem si to tak představovala,“ říká Vera. Majitel obchodu jí vyšel vstříc a velkoryse nabídl svůj podnik k filmování. Televizní společnost PBS, americká obdoba veřejnoprávní televize, koupila z dílny Zubarjevových krátkometrážní hraný film na motiv osamocení.

### „Poj, lastočka, poj, serce uspokoj“

Jak jsme tak s Kaplanem v Knižniku seděli a povídali si, přidal se k nám starší muž. Ukázalo se, že pochází z Bukoviny, z Černovice, dávno zničené židovské enklávy v dnešním Rumunsku. Nyní je sbormistrem v městečku Hollywood na Floridě. Vyprávěl, že floridský Hollywood má kolem osmnácti tisíc obyvatel, z toho dvanáct tisíc židovského původu. Pro ně chystá *Hello, Molly*, parodii na muzikál *Hello, Dolly*. Do filadelfského Knižniku se přišel podívat po céděčku s ruskou písní *Poj, lastočka, poj*. Rád by ji do představení zařadil, jen si ne a ne vybavit všechna slova. Kaplan, který se roku 1943 narodil v Turkmenistánu, vyrostl ve Lvově, působil v Kyjevě a nyní žije v ruské komunitě v Americe, kousek písničky znal. Na křesílku v Knižniku zpíval „*Poj, lastočka, poj, serce uspokoj*“.

### *Potopa a kombinační myšlení*

Vera Zubarjevová

„Potopa“ — to bylo typicky kombinační rozhodnutí.

Bůh se zrovna ne a ne zamotat

Do otázky absolutní

Hodnoty života.

Před Potopou přemýšlel a kalkuloval

O všem, co lidé nebo ptáci chtěli.

Jednoho dne program zkolaboval,

ač globální a skvělý.

Po Potopě se Bůh doznává a upouští od

hrozných trestů; hrát si s člověkem mu nepřísluší.

Umírní se, a s hledačem hlubokých vod,

Lvem Tolstým, bloudí lidskou duší.

## pohlady

Setkání ruských literátů v bytě Igora Kaplana; foto: archiv autorky

## pohlady

Jan F. Langhans: Karel Matěj Čapek-Chod, 31. 5. 1926;

copyright Nadace Langhans Galerie Praha

## ohlasy

# ohlasy a názory

## Protest

Mrzí mě, že v Hostu č. 6/2004 byl pod mým jménem publikován text bez hlavy a paty: profil ostravského výtvarníka Jiřího Šiguta (*Nechat papír — Záznamy Jiřího Šiguta*, s. 39). Nenapsal jsem ho. Štítím se, a to nepřeháním, fyzicky se štítím oné rychloběžné novinářské machy, s jakou jsou v prvním odstavci životopisné informace o autorovi nalepeny na jeho konkrétní výrok a další navazující úvahy. Nemůžu takové věci ani číst, natož napsat. Už jen ta představa, že se to dá takhle fušersky spíchnout, mi nahání husí kůže!

Autor by se měl přihlásit. Bojím se, že to bude někdo, komu jsem důvěřoval. Onen „kdosi“, kdo v poslední fázi sazby potřeboval ušetřit místo a začal svévolně přesunovat různé části textu, a to přesto, že jsme se shodli na definitivní korektuře jiného znění.

Čtenáři literárního časopisu to přece nemůže vadit. S vnímavostí k jemným stylistickým odstínům na tom nejspíš bude stejně jako čtenář denního tisku: žádá si jenom svoje informace, lhostejno jak mu budou podány. Nebo ne? To, co jsem z důvodů neprávě zanedbatelných ve svém původním textu umístil do první věty, hned do čela, aby se to prostě nedalo přeskočit, teď jakoby „přirozeně a logicky“ navazuje na něco, co mělo zůstat dole pod čarou. Vždyť je to totéž...

Ale co čert nechtěl, obvykle neviditelný zákrok, kterého si čtenář nepovšimne (nemůže) a zoufale řvoucí autor to nakonec přežije (musí), byl tentokrát jakýmsi vyšším řízením znásoben a zviditelněn — zdaleka nezůstalo u jednoho přehmatu.

Ve výtvarné části Hostu č. 6/2004 je totiž špatně vlastně všechno!

U všech popisek, kde mělo stát „Jiří Šigut“, je napsáno „Vladimír Šigut“, a to přesto, že průvodní text pojednává o Jiřím Šigutovi a i autorské zápisky jsou podepsány jménem Jiří Šigut. To je samozřejmě chyba, která svou závažností daleko překoná jeden zmrzačený text. Redakce autorovi dluží omluvu. A jeho synovi také: Vladimír Šigut je autorem pouze jedné z publikovaných fotografií, a to portrétu svého otce. U ní pro změnu není jeho jméno uvedeno vůbec.

Kromě toho jsou podle mého přesvědčení téměř všechny datace Šigutových snímků neúplné: Šigut totiž obvykle uvádí přesné datum, kdy jeho dílo vzniklo (tedy například: 4.–9. 3. 1999). Je to vlastně základ jeho výtvarného gesta, protože jeho snímky jsou především záznamem času, který „přes ně“ proběhl. Bez této datace se těžkému čtenáři — a nenamlouvejme si, že čtenáři Hostu věnují výtvarné příloze nějak zvláštní pozornost — snadno stane, že několikadenní práci světla zamění s chvilkovým výkonem fotografa s digitálem v ruce. Tím spíš, že v Šigutově případě víc než kdy jindy platí, že reprodukce v literárních časopisech stírají velkou část kvalit originálu. Ale s tím se výtvarníci, kteří přistoupili na spolupráci, většinou předem smířili.

Stojí za to víc si všimnout toho paradoxu, že Host jakožto literární časopis u Šiguta poškodil právě text, slovní „promluvu obrazu“. Neměla by to být naopak ta cesta, kterou by se měl k obrazům přibližovat? Šigutova tvorba k tomu zrovna vybízí: „Nejpodstatnější, protože nezbytnou složkou jeho děl je textový komentář, který zaujal místo názvu a je de facto stručnou deskripcí každé jednotlivé situace. Pro Šiguta není důležité to, co zobrazuje, podstatné je, že něco zobrazuje.“ (Jiří Valoch, 1993)

Ono totiž nejde jen o tuhle jednu konkrétní causu. Stejně jako u dalších literárních časopisů mám i u Hostu obavu, že jeho „výtvarná část“ (už několik let se opravdu nedá napsat příloha) jde spíš cestou doplňkové dekorace, neurážejících předělových ploch určených hlavně k tomu, aby si oko odpočinulo. Což je ztracená šance ke komunikaci — texty a obrazy spolu nakonec nemluví. Přesto jsem až do této chvíle pro Host rád připravoval obrazové soubory různých autorů a tiše jsem doufal, že se to nějak prolomí.

Teď mám ale jiné pocity: marnost a vztek. Už jsem si dávno zvykl, že v této zemi, když chce člověk dělat něco, co ho opravdu zajímá, dělá to na svoje útraty, ukrádá si pro to čas, kde může, moří se, aby to za něco stálo, sám zařizuje všechno, co je kolem toho potřeba, a nakonec je mu odměnou jen nevšímavost a hluché ticho. Dobře. Ale má cenu to takhle dělat, když ti tvoji práci ještě ke všemu každou chvíli někdo svévolně zprasí?

A nejhorsí je, že pak už se žádným protestem na věci stejně nic nemění.

Jaromír F. Typlt

(23. 6. 2004)

Jako odpovědný redaktor se omlouvám autorovi fotografií Jiřímu Šigutovi i Jaromíru F. Typltovi, který blok připravil a napsal doprovodný text.



Výše popsané (a naplno uznávám, že krajně nemilé) skutečnosti se však staly mým zcela neúmyslným selháním. Mohu oba autory — a samozřejmě i čtenáře — ujistit, že si velmi přejeme, aby se takové omyly stávaly co možná nejméně.

Martin Stöhr

Omluva redakce:

**o h l a s y**

## Mladí rebelanti, staří hofráti

V dobách, kdy býval Petr Král ještě můj guru, jsem věřil, že ví všechno. Teď již dávno mým guru není a já vím, že všechno neví, třeba to, že v současné Paříži existuje surrealistická skupina v čele s Marií-Dominique Massoni, jejímiž členy jsou kupříkladu Guy Girard, Bruno Montpied, Bertrand Schmitt... a radostné překvapení pro Petra Krále: ti dávno nejvěrnější surrealismus neopustili, protože členem tohoto uskupení je Michal ZIMBACCA, kdysi člen BRETONOVY skupiny, ba i další členové. Vydávají revui *S.U.R.R.* a pracují velmi pilně. Kromě toho existují surrealistické skupiny ve Švédsku, Anglii, Španělsku, v USA (Chicago — Franklin Rosemont) atd. atd.

Je jasné, odkud vítr vane, proč tolik zášti v Králově recenzi antologie *Letenka do noci* v Hostu č. 6, když si přečteme jeho řádky: „Druhého výběr je zkrátka patřičně promyšlený, prozíravě z něj byla vypuštěna i tvorba současných autorů, kteří se k surrealismu hlásili — a ještě jen napůl — jen v mládí; jsou sice zmíněni (dokonce citováni v předmluvě), jejich přínos je však hned nenápadně, ale důvtipně zpochybněn.“

Samozřejmě že Král myslí sebe, a to, že se hlásil k surrealismu v mládí napůl, čteme dnes v životě poprvé: Petr Král patřil k nejfanatičtějším surrealistickým inkvizitorům! (Viz třeba jeho slogan: NESNESITELNÉ HUDROVÁNÍ VLADIMÍRA HOLANA /Analogon 1, 1969/.) Proto také Králův vztekly šleh vůči mé krátké předmluvě ke druhé části antologie, kde konstatuji, že se Petr Král za svou radikální minulost stydí. Jeho emotivní, se vztekem psaná recenze dokazuje, že *hvězda* literárních festivalů a hofrát poezie Petr Král nesnese, aby se o něm kriticky psalo jako v antologii *Letenka do noci*, a proto se ve své kritice chová jako slon v porcelánu, případně jako teroristické komando:

prostě nenechá kámen na kameni.

Mladí rebelanti, staří hofráti...

Pavel Řezníček

# za profesorem dušanem jeřábkem

## 18. června 2004 v Brně zesnul význačný literární historik

Není to tak dávno, co jsme se v Mahenově památníku sešli

u příležitosti oslavy osmdesátých narozenin univerzitního profesora PhDr. Dušana Jeřábka, DrSc. (narozen 14. 3. 1922 v Brně), syna spisovatele Čestmíra Jeřábka (1893 Litomyšl – 1981 Brno) a vnuka spisovatele Viktora Kamila Jeřábka (1859 Litomyšl – 1946 tamtéž). Dnes však již není D. Jeřábek mezi námi — zesnul v Brně 18. 6. 2004. Vladimír Justl, Jeřábkův přítel, dlouhodobě s ním spolupracující coby s osvědčeným editorem v pražském nakladatelství Odeon, napsal ve vzpomínkové stati do sborníku vydaného v řadě prací brněnské Filozofické fakulty u příležitosti zmíněných osmdesátin, že „všechny Jeřábkovy přednosti jsou determinovány jeho noblesou“. Dodejme, že šlo o povahové vlastnosti, které si osvojoval od dětství v rodině a za brněnských studií středoškolských a vysokoškolských na tamní Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, na niž od roku 1945 souběžně studoval obory češtinu a filozofii a jeho učiteli byli kromě jiných Frank Wollman a Antonín Grund. Nešlo ovšem u D. Jeřábka o noblesu synka z měšťácké rodiny, jak tomu bylo u jiných, byť třeba jejich předkové nevzešli z intelektuálního prostředí, na něž jsme poukázali. Na druhé straně se stalo skutečností, že

D. Jeřábek, třebaže za studií blízký mnoha kolegům nikoli levicového přesvědčení a třeba také pozdějšímu emigrantovi a komunisty nenáviděnému redaktoru Svobodné Evropy doc. PhDr. Antonínu Kratochvilovi, stal se na prokádované fakultě od roku 1950 asistentem, později vědeckým aspirantem a profesorem, v letech 1966–1969 děkanem a působil zde pedagogicky i po svém penzionování (1987) jako profesor konzultant až do nedávné doby. Na začátku devadesátých let, po „sametové revoluci“, přednášel zde coby externista vedle A. Kratochvila, v dalším údobí zase spolu s univ. prof. PhDr. Zdeňkem Kožmínem, DrSc., který v normalizačtím dvacetiletí musel dojíždět mimo Brno coby středoškolský gymnaziální profesor. A tak bychom mohli ve výčtu pokračovat třeba potud, že v současné době je vedoucím Ústavu bohemistiky Jeřábkův bývalý žák doc. PhDr. Jirí Kudrnáč, CSc. Ostatně do Jeřábkova mládí a vůbec jeho vztahu k Brnu a četným osobnostem i dějům města může čtenář nahlédnout v autorově vzpomínkové próze *Brněnská romance* (1997), díle zákonitě narušujícím — v dobrém — striktně vědecký, leckdy dokonce suchý vědátorický ráz jeho prací.

Leč to předchozí, to je invektiva doc. PhDr. Olega Suse, CSc., s nímž sdílel D. Jeřábek pracoviště na konci padesátých a během celých šedesátých let, a on, Jeřábek sám, ji považoval nikoli jen za zlomyslnou. Ostatně jako editor se v roce 1992 podí-

lel na vydání jedné ze Susových knih, jež byly na konci šedesátých let připraveny k sazbě, ale po zastavení *Hosta do domu* a Susově nuceném odchodu z fakulty již vyjít nemohly (*Geneze sémantiky hudby básnictví v moderní české estetice*). To se ovšem dostáváme k oblasti, která v Jeřábkově tvůrčí činnosti hrála velmi důležitou roli. A ve které, jestliže jsme připomenuli jeho nástupce J. Kudrnáče, nutno vyzvednout působení dalšího kolegy, doc. PhDr. Vlastimila Válka, CSc., po řadu let Jeřábkova editorického spolupracovníka (například při vydávání *Paměti* Miloslava Hýska, jež oba stačili editovat rovněž v mezní situaci našeho politického vývoje i dění v oblasti literární historie — roku 1970). Dalším kolegou, který jako editor a vědecký pracovník i pedagog vyrůstal pod Jeřábkovým vlivem, byl doc. PhDr. Karel Palas, CSc. A bylo by možno jmenovat i jiné osobnosti. Důležitou část svých odborných prací publikoval D. Jeřábek ve *Sborníku prací FF brněnské univerzity, řada literárněvědná*, jehož byl ve druhé polovině šedesátých let vedoucím redaktorem; a v téže době redigoval rovněž *Spisy FF brněnské univerzity*.

V souvislosti s literárním historikem M. Hýskem, Moravanem, rodákem z Němčic u Sloupu, leč profesorem a vedoucím Katedry české literatury Filozofické fakulty pražské Karlovy univerzity, by bylo možno rozepsat se o Jeřábkově podílu na významných publikacích připravovaných nikoli jen pro pražský Odeon, ale i pro nakladatelské domy jiné. Za všechny publikace tohoto typu připomeňme aspoň jednu ze základních a dosud užívaných příruček nesoucí název *Průvodce po dějinách české literatury* (1976; přepracováno 1978, s Josefem Hrabákem

a Zdeňkou Tichou). Na druhé straně je skutečností, že většinu vlastních publikací anebo knih jiných autorů vydal D. Jeřábek v Brně. Původně v brněnském nakladatelství Blok byla již koncem šedesátých let připravena k tisku jeho edice klíčových studií Arna Nováka, na rozdíl od M. Hýska zase Čecha na moravské univerzitní půdě, od roku 1920 vedoucího Katedry české literatury brněnské Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, nadto ve svém dětství i pozdějšími pobyty spjatého rovněž s Litomyšlím. Obsáhlý svazek s titulem *Arne Novák. Česká literatura a národní tradice* mohl však vyjít — ještě v nakladatelství Blok, které později své působení ukončilo — až v roce 1995. Završením Jeřábkova badatelského zájmu o osobnost předního literárního historika a kritika stala se poté kniha s titulem *Arne Novák* z knižnice Edice Osobnosti Nadace Masarykovy univerzity (Brno 1997). Nikoli jen do oblasti knih z paměti spisovatelského rodu, nýbrž širě do dějin české literatury a vůbec kultury v Brně spadají dvě Jeřábkovy edice z posledních let — jde o spisovatelské deníky jeho otce Čestmíra Jeřábka *Bohové opouštějí zemi* (1998) a *V zajetí stalinismu* (2000).

Pohlédneme-li na působení D. Jeřábka coby literárního historika globálně, lze konstatovat, že hlavním předmětem jeho zájmu bylo v první řadě české literární dění devatenáctého století. Tady máme na mysli studie vydané jednotlivě anebo zařazené do různých souborů a zasvěcené například představitelům generace májovců (Vítězslavu Hálkovi, ale také Karolině Světlé a Janu Nerudovi); trvalý byl také jeho zájem o představitele české literární kritiky od Karla Havlíčka až po již připomenutého A. Nováka i jeho předchůdce pozitivistu Josefa Durdíka a jednoho z Šaldových vzorů H. G. Schauera. Reprezentačním vzorkem hlubšího Jeřábkova zájmu je tu sborník *Tradice a osobnosti. K problematice české literatury 19. století*. V mnohém by stále bylo možno navázat na to, čím D. Jeřábek bezpochyby krácel ve stopách Hýskových: totiž zájmem o spisovatelské a kritické osobnosti tím anebo oním způsobem spjaté s Moravou. A spíš z Jeřábkových mladých let nutno připomenout jeho hlubší zájem o divadlo; včetně toho, že sám divadelními kritikami přispíval jak do deníků, tak do specializovaných periodik.

Ladislav Soldán

**z a d . j e ř á b k e m**

Jan F. Langhans: Konstantin Biebl, 5. 4. 1935; copyright Nadace Langhans Galerie Praha

**h o s t i n e c**

# hostinec

**Jiří Korbek**

*Litoměřice*

**polední zvony**

polední zvony dnes

zpívají zpožděny

za tmy

a bez obecenstva

čekají až nějaký zbloudilec

rozsype zrní v své tužby

a zatleská...

pak

polední zvony dnes  
možná  
že čekajíce na východ slunce  
přece jdou napřed

v září člověk nikdy neví...

### **občas**

někdy  
když jdu dál  
hledám cestu průrazy větru  
v noci musím být opatrnější

skáču  
až když opodál  
vyzve mne vítr:  
skoč jsem dobrý trenér

cestující na hlaváku

večer se zmuchlá  
odhodí do koše  
který nechce nikdo vynášet  
a bude se na vás dívat  
pohledem srny  
metr před světlem aut

obraz poslední

dívám se ti do očí  
a nevidím v nich sebe  
jenom stromy  
holé stromy...

\* \* \*

ještě jsem nikomu neřekl tolik...  
co jsem neřekl tobě

ani nevím  
je-li to super akce

doufám že to není výprodej

**Jan Vilímek**  
*Zlín*

Zazděn v rozkoši,  
v těch zdech hltavých,  
které k sobě se blíží.  
Ven se tak podívat,

ale tam přebytek  
v pouhé nepřítomnosti  
slasti nic nevidí  
a okny táhne.

**Mirka Drbohlavová**  
*Jablonec nad Nisou*

### **Držím**

Ten okamžik.  
V komnatě.

Ke klíčový dírce  
se příkradu  
napjatě.

Tam  
v paprscích světla  
uzamčen prostorem  
prach lítá nehnutě.

**Jindřiška Nováková**  
*Mladá Boleslav*

### **Stočíme se**

sami v sobě  
v křečích  
navzájem

To samota v nás klečí  
(vždyť jen ona tu zbyla)  
a beze slova spílá  
že jestli prohrajem  
bude mi zase  
před usnutím

ličo

### **Listujem si**

navzájem ve svých gestech  
Uhýbání pohledem Okousaný nehet  
Znervóznělý jakzevzdoru smích  
Snažím se pochopit  
proč se naše řeč  
o střetávání  
tak nesmyslně  
míjí

Snad je to proto  
že všude kolem tma  
a slovům na cestu  
už nebylo čím  
svítit

**Stanislav Černý**  
*Šternberk*

### **Malý tanečník**

brkla tramvaj skrz oči mi  
pasíruje dál zjemnělou trest'  
cvrkotu z ulice jako blbý trest  
na rohu jsou studenti určitě ještě  
nějakou spoustu let to budu slýchat  
nesmělé cinkání  
opotřebovaných trolejí hudbu  
zprohýbaného města na zobácích prvků  
jako blbý trest jsem pěst na oko městu  
jsem rozdrápaný teřich měst je mi ctí  
je mi ctí uprazdňovat se  
do městských cest zahalen do svých gest  
malého tanečníka

**Tomáš Toula**  
*Praha*

\* \* \*

Ptal jsem se větru  
proč vane  
Zeptej se stromů  
ty o tom vědí víc než já, řekl mi  
a vál si nenuceně dál

Ptal jsem se stromů  
ale mlčely  
a jen se kývaly  
ze strany  
na stranu  
ze strany  
na stranu

### **h o s t i n e c**

Milí přátelé, dnes opět padl los na mne, Waltera, nedá se svítit. Pan baron nic psát nechce, tvrdí, že je nehrajícím kapitánem našeho týmu sklepníků, a beztak umí jen švabachem, což vy, jak vás znám, stejně nepřečtete. A paní učitelka, kterou jsme také chtěli do psaní zapojit, se vel mi ulekla a nakonec vymyslela, že si musí jít přerovnat penál a naostřit červenou pastelku, protože se blíží začátek školy. Nebudem se s tím teda ani v nejmenším párat, přátelé. Jenom bych chtěl hned na začátku říct, že aby bylo mezi náma jednou provždy jasno: Texty pod vlivem alkoholu či jiných omamných prostředků na rozdíl od Franze a Joachima netisknu, protože mne popouzejí. Rozumějte, ne že bych nechlastal, ale zneužívat opilosti k psaní veršů mi připadá hnusné. Já nevím, proč se mezi lidem myslí, že básník je mocen napsat verše v zásadě jen ožralý nebo něčím sjetý. Možná tenhle blud šíří lidé, kterým jednou za život padne do ruky báseň

— spletou se třeba, když hledají seznam věcí pro děti na tábor. S děsem básně prostudují, a protože si nedovedou představit, že by něčeho takového byl schopen člověk, který není kompletně ožralý, vzniká mýtus a šíří se jako požár. Je nebezpečný i pro opilce, kteří se v deliriu setkávají s přebarevnými obrazy, silnými pocity a závrtnými vhledy. To, že se prostým přenosem na papír toto vše změní v žalostné suché listí a šity — právě tak jako drahokamy od čerta —, už mnozí ani nezpochybují. Kdepak, holoubkové, pijte, chlastejte, cokoliv kuřte a šlehejte, píchejte, polykejte a jiné nezbednosti tropte, jestli vás to baví, ale nemyslete si proboha, že tím vzniká poezie. Poezie je nejen inspirace (a je koneckonců jedno, kde se vezme, zda v samošce, v lese či v tom vašem milovaném deliriu), ale také krutá a rafinovaná dřina, lov vyžadující bystré oko a železný spár, britkost poroty a přesnost operátora. Podmáčený mozek si na něco takového může troufnout leda z nedostatku soudnosti. Takže znova: je čas k dílu a čas k jídlu, a koukejte to rozlišovat, nebo to ode mne schytáte!

**Jiří Korbel** poslal spousty žánrově, tematicky i kvalitou rozdílných textů, skoro jsem se divil, jak rozmanitý může jeden autor být. Ty pozdější a úspornější básně se mi zdály velmi pěkné, bez zbytečného předvádění, uvěřil jsem jim a vybírám z nich k potěše i vám — pravda, výběr bohužel bourá autorovu kompozici útlé svépomocné sbírky, která vůbec není marná, jenže celou ji otisknout nemůžu.

**Mirka Drbohlavová** poslala tři stránky toho, co sama ironicky nazývá veršovánkami. Já bych tak zlý nebyl. Jednu vybírám — líbí se mi představa, že někdo šmíruje prach. Na ostatních mi vadí poněkud neohrabané používání nespisovných koncovek a to, že jednotlivé kusy působí, jako by byly etudami na témata zadaná naší paní učitelkou. Takhle píší dospělí lidé pro děti, podívejte se do Sluníčka nebo Mateřídoušky. Líbí se to dětem? Čert ví. Mirka má také sklon k určitému šaškovství v rýmech — což se může obrátit v klad i zápor, záleží na tom, jak citlivě s tím bude napříště zacházet.

**Adéle Plačkové** děkujeme za drobné prózy, z nichž jsem nevybral. Nějak to ještě není ono, ale času dost.

**Jindřiška Nováková** je dámou vzdělanou, sčtetlou, to jo. Souhlasím s vámi, Jindřiško, že s náma chlapama je potíž, správčová to taky říká, i paní učitelka, když zrovna nerovná penál nebo není omdlelá. Ale přesto nějak nevím. Je to kultivované, nejsou tam žádné začátečnické nehoráznosti, avšak — je to nějakým způsobem málo mastné, málo slané — aspoň pro mě, Waltera. Ptal jsem se také Franze

a Joachima, a pro ně taky. Pan baron opět začal tu svou: že poezie musí mít koule atd. atd. Franz se pak jízlivě zeptal, zda i v případě, že ji píše ženská, a baron na to, že jo, jestli teda nechce skončit jako pisatelka poezie bez koulí. Pak se rozvinula veliká pře, zda existuje ženská poezie, nebo jestli je to jenom umělá kategorie, jakási paralympiáda, a pak vylezla správčová z větráku, který čistila, a prý jestli existuje mužská poezie, případně poezie bez čmýry — oj, nechutné to bylo, moji milí, radši jsem zavřel jako posledně, ano, tak já řeším krizové situace. Jenže pak začala lomcovat paní učitelka mříží, jako že už má srovnáno a ořezáno, a ať ji koukáme pustit dovnitř, nebo že bez ní bude literatura ochuzena, tak jsem zas otevřel, panebože, to jsem ale chudák...

Aspoň zdravím pana **Jiřího Brandejse**, jehož básně neotisknu — jsou o něco zaumnější, než po tom všem zmatku snesu, navíc jsou evidentně skládané. A když někdo básně skládá, to pan baron děsně rádí, viz Hostinec č. 3 nebo 4, a to by mi dneska ještě tak chybělo.

**Janu Vilímkovi** jsem vybral jednu básně, zvlášť první tři řádky mi připadají zdařilé. Ostatní zaslané opusy si podle mne příliš zadávají s lyrickým sviňstem (to je literárněvědný pojem, kterým se podrobně zabývá pan baron v Hostinci 3, 4, 5 nebo 6), a tento dojem tu a tam umocňuje všelijak postarodávnu zpřevracený slovosled.

**Jan Brabec** bude mnou dnes rovněž zklamán, prostě nemohu otisknout jeho básně. Jsou jaksi příliš uvolněné, obrazy a asociace plynou a mrskají se tak divoce, až je z té přemíry barevnosti a změn jednotlivé šedé plácání, kterému já, sklep mistr Walter, prostě nevěřím nos mezi očima.

S podobnou šlamastykou jako Jan Vilímek, ovšem podobnou i té šlamastyce, kterou popisují u Jana Brabce, si zahrává **Stanislav Černý**, ale za odměnu, že udrží téma v rámci básně, tisknu mu Malého tanečnicka.

**Tomáš Toula** mě potěšil svým „ze strany na stranu“, ale další jeho větrné básně mě o své nezbytnosti nepřesvědčily.

Nerozhodl jsem se ani pro otištění básni **Romana Němce**, dalších textů **Pavla Ludvíka**, **Štěpánky Kubíčkové**, děkuji také **Lukáši Obrovi** za pěkný dopis o svém hledání vztahu k sonetům a **Janu Řihovi** za Ptáky sídliště — nejde to prostě, my sklep mistři jsme, jak už víte, velmi krutí a komisní, a ani **Miroslav Václav** neprojde, stejně jako **Jan Laňka**, **Martin Veselý**, **Miroslav Kozák**, **Monika Lazarová**, **Jan Šimek** a **Ludvík Havel**. Nehněvejte se, moji milí, že podrobně nerozepisují proč, ale ono těch důvodů není nekonečný počet; když si přečtete předchozí Hostince, jistě si ten pravý baronův šleh, který na vás platí a který vás třeba někam posune nebo aspoň rozzuří, najdete. A v neposlední řadě není nekonečný ani plac v Hostinci a policejní hodina dávno udeřila a já musím dneska podruhé a naposled zavřít, jinak mám na krku paragrafy.

*Libá vás váš sklep mistr Walter a také správčová Božena by zdravila,  
kdyby ovšem už dávno nespala v regále na hrozivě zasviněném Tvaru.*

07 2004

m ě s í c a u t o r s k é h o č t e n í

m ě s í c a u t o r s k é h o č t e n í

i n z e r c e

12. Mezinárodní festival

DIVADLO PLZEŇ

15.–23. září 2004

„ D v a n á c t á P l z e Ň – d i v a d l o , k t e r é n a d c h n e i p o p u d í “

15. září

11:00 – náměstí Republiky – Kopeckého sady \*

Přišli na kus hádky IRRWISCH (A)

13:00 – náměstí Republiky \*

Mechanica Sacra CIRKUS SACRA (CZ)

15:00 – Smetanova ulice \*

Oni přicházejí BÍLÉ DIVADLO OSTRAVA (CZ)

16:00 - Komorní divadlo \*\*\*

Sedět v Hamburku (Tři sestry) (režie: Ch. Pohle) LABORLAVACHE (D)

## Slavnostní zahájení / Gala Opening

19:00 – Velké divadlo  
Molière: Lakomec (režie: Michal Dočeka)  
NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA (CZ)\*\*\*  
20:00 – náměstí Republiky \*  
Mechanica Sacra CIRKUS SACRA (CZ)  
21:45 – náměstí Republiky \*  
Zapalujeme IRRWISCH (A)

### 16. září

10:00 - Divadlo Alfa  
Š. Olivětín: Kocourkov sobě (režie: Marek Zákostelecký)  
DIVADLO ALFA (CZ)  
11:00 – náměstí Republiky – Kopeckého sady \*  
Nu Jork Denzing Kwiin IRRWISCH (A)  
12:00 – Smetanova ulice \*  
Oni přicházejí BÍLÉ DIVADLO OSTRAVA (CZ)  
13:30 - Komorní divadlo  
F.M. Dostojevskij: Kniže Myškin je idiot (režie: Vladimír Morávek) DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU (CZ)\*\*\*  
14:00 – náměstí Republiky – Kopeckého sady \*  
Pobudové IRRWISCH (A)  
16:00 – náměstí Republiky – Kopeckého sady \*  
Draceana CIRKUS SACRA (CZ)  
16:00 – nádraží Plzeň Jižní předměstí  
Divadelní hra aneb Pekarolla JEŽEK A ČÍŽEK (CZ) \*\*  
17:30 – nádvoří Plzeňského Prazdroje  
Nachové plachty (režie: Petr Forman a Igor) DIVADLO BRATŘÍ FORMANŮ a CABARET THÉATRE DROMESCO (CZ + F) \*\*\*  
19:00 – Stan u Ježiška (u Mostu mlénia)  
Grimm (režie: Gulko) Compagnie Cahin - Caha (F) \*\*\* 19:30 – Hemžící se zastávka – nádraží Plzeň Jižní předměstí  
Antigona: Odjezd! TYAN (CZ)  
19:30 – náměstí Republiky – Kopeckého sady \*  
Draceana CIRKUS SACRA (CZ)  
20:30 – Velké divadlo / Big Theatre  
N.V. Gogol: Revizor (režie: Valerij Fokin) AKADÉMICKESKIJ TĚATR DRAMY A.S.PUŠKINA (ALEXANDRINSKIJ), Petrohrad (RU)

### 17. září

11:00 – Velké divadlo  
R. Wagner: Bludný Holanďan (režie: Jiří Heřman)  
DIVADLO J.K.TYLA (CZ) \*\*\*  
11:00 – náměstí Republiky – Kopeckého sady \*  
Draceana CIRKUS SACRA (CZ)  
12:00 – Smetanova ulice \*  
Oni přicházejí BÍLÉ DIVADLO OSTRAVA (CZ)  
13:00 – náměstí Republiky \*  
Draceana CIRKUS SACRA (CZ)  
15:30 – Stan u Ježiška (u Mostu mlénia)  
Grimm (režie: Gulko) Compagnie Cahin - Caha (F) \*\*\*  
18:30 – Komorní divadlo - klub  
Rocky IX (režie: Radek Beran) BUCHTY A LOUTKY (CZ)  
18:30 - Komorní divadlo  
G.Preissová: Gazdina roba (režie: Jiří Pokorný)  
DIVADLO NA ZÁBRADLÍ (CZ)\*\*\*  
21:30 – Hemžící se zastávka – nádraží Plzeň Jižní předměstí  
Ostří chaosu R.FUKUHARA + ALCHEMIC SIS (JAP + USA + CZ)  
21:30 – Divadlo Dialog  
Rozkoš bez rizika TÝM ROZKOŠE BEZ RIZIKA (CZ) \*\*  
22:00 – Komorní divadlo - klub/ Chamber Theatre Club  
Rocky IX (režie / directed by: Radek Beran) BUCHTY A LOUTKY (CZ)

### 18. září

10:00 – Komorní divadlo  
K. Kwahulé: Nestyda (režie: E. Salzmannová, M Horanský)  
DAMU PRAHA (CZ)  
13:00 – Klub Komorního divadla  
Prezentace Visegrádského divadla v Evropě (beseda / discussion)\*\*\*  
16:00 - Komorní divadlo  
B.Pintér-B. Darvas: Rolnická opera (režie: B. Pintér) BÉLA PINTÉR AND COMP. (HU)\*\*\*  
18:00 – Velké divadlo  
W. Shakespeare: Othello (režie: Eimuntas Nekrošius) MENO FORTAS (LIT)\*\*\*  
18:00 – Hemžící se zastávka – nádraží Plzeň Jižní předměstí  
FÓR for ty TEArTR RAJDO (CZ)  
20:00 – Divadlo Dialog  
W. Saroyan: Tracyho tygr (režie: Apolena Vynohradnyková)  
DIVADLO NABLÍZKO (CZ)\*\*

### 19. září

10:00 – nádraží Plzeň Jižní předměstí  
H. Ibsen: Nora (režie: J.A. Pitinský) DIVADLO V 7,5 (CZ) \*\*\*  
11:00 - Komorní divadlo  
Kroniky - lamentace (režie: Grzegorz Bral) TEATR PIESN KOZLA (PL) \*\*\*  
13:00 – Divadlo Dialog  
W. Shakespeare: Romeo a Julie (režie: Bela Schenková) ANPU PRAHA (CZ)  
13:00 - Divadlo Alfa  
Věra, Marie tančí (režie: Vendula Kodetová) BOHNICKÁ DIVADELNÍ SPOLEČNOST Praha (CZ)\*\*  
16:00 – Divadlo Dialog  
W. Shakespeare: Romeo a Julie (režie: Bela Schenková) ANPU PRAHA (CZ)  
17:30 – nádraží Plzeň Jižní předměstí  
H. Ibsen: Nora (režie: J.A. Pitinský) DIVADLO V 7,5 (CZ)\*\*\*

18:30 - Komorní divadlo

Kroniky - lamentace (režie / directed by: Grzegorz Bral) TEATR PIESN KOZLA (PL) \*\*\*

20:00 – Velké divadlo / Big Theatre

**Slavnostní zakončení / Ceremonial Closing**

R. Schimmelpfennig: Arabská noc (režie: Martin Čičvák)

SLOVENSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO (SK)\*\*\*

20:30 – Hemžící se zastávka – nádraží Plzeň Jižní předměstí

MEZZO Secondhand Women (CZ+DK+IS)

#### **20. září**

19:00 – Velké divadlo / Big Theatre

R. Schimmelpfennig: Arabská noc (režie: Martin Čičvák) SLOVENSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO (SK)\*\*\*

#### **21. září**

19:00 – Komorní divadlo/ The Chamber Theatre

N. Koljada: Murlin Murlo (režie / directed by: Pavel Šimák) DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU (CZ)\*\*

#### **22. září**

19:00 – Komorní divadlo

T. Williams: Tramvaj do stanice touha (režie: Janusz Klimsza) DEJVICKÉ DIVADLO (CZ)\*\*

#### **23. září**

19:00 – Velké divadlo

W. Inge: Návrat do pekla (režie: Petr Kracik) DIVADLO POD PALMOVKOU (CZ)\*\*

\* pouliční představení / street performance

\*\* projekt sociálního divadla „Sami mezi námi“ / Project of the social theatre „Alone Among Us“

\*\*\* projekt: „Visegrádské divadlo na prahu Evropské unie“ / „The Visegrad Theatre at the Threshold of the EU“ \*\* site specific“

07 2004

07 2004