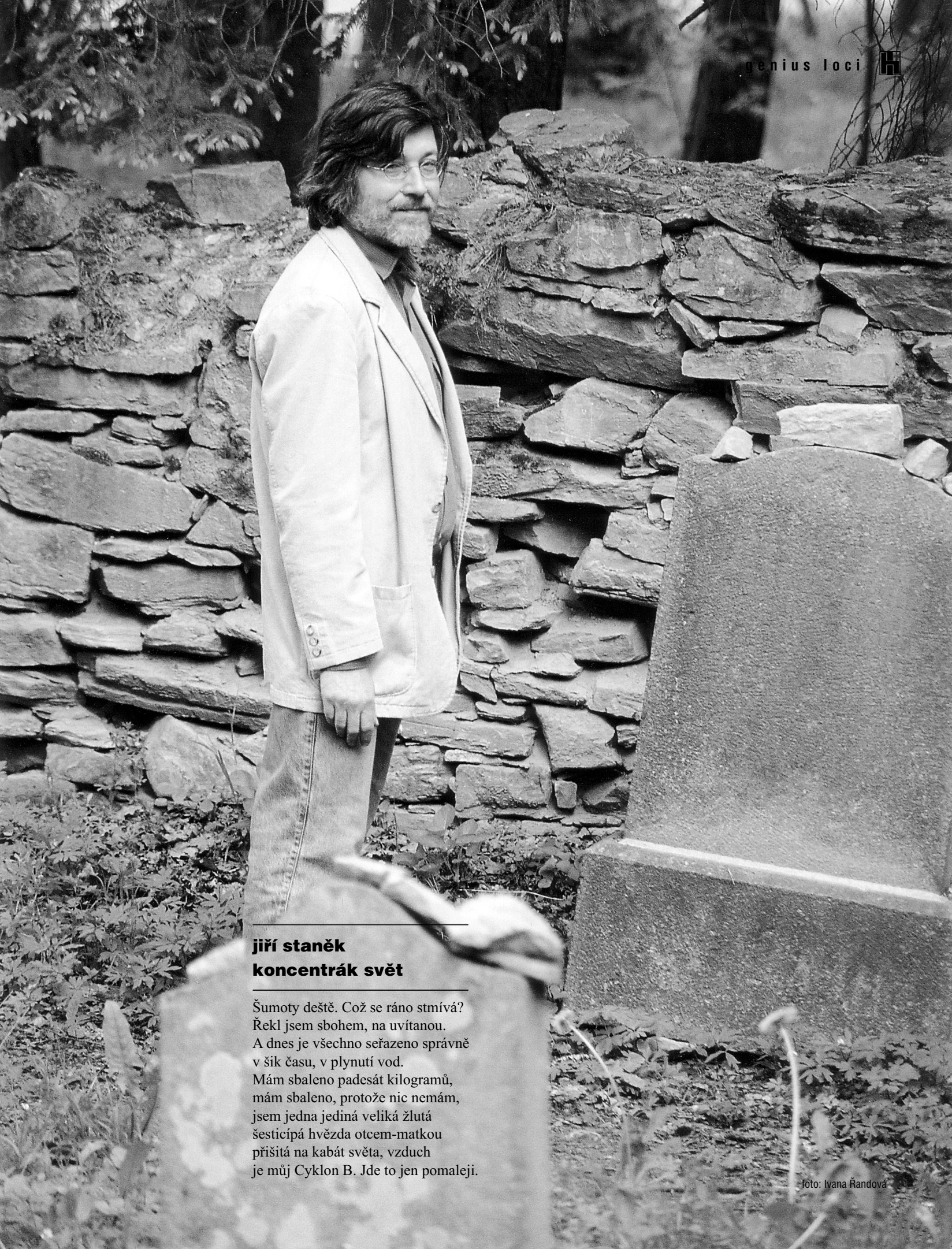


jiří staněk
koncentrák svět

Šumoty deště. Což se ráno stmívá?
Řekl jsem sbohem, na uvítanou.
A dnes je všechno seřazeno správně
v šik času, v plynutí vod.
Mám sbaleno padesát kilogramů,
mám sbaleno, protože nic nemám,
jsem jedna jediná veliká žlutá
šesticípá hvězda otcem-matkou
přišitá na kabát světa, vzduch
je můj Cyklon B. Jde to jen pomaleji.

foto: Ivana Řandová

netečnost a bospor

marek **pokorný**

Asi to nevyřeším, ale mohu se tím trápit. Na rozdíl od obou konkurenčních reality show, které pravidelně sleduje kdekdo a které stejně vytrvale kdekdo komentuje, se pozoruhodné peripetie diskuse o zahájení vstupních rozhovorů Evropské unie s Tureckem vypařily nejen z médií, ale předpokládám též i z našich myslí stejně rychle jako duch Llana Estacada po úspěšném zásahu proti lotrům ve stejnojmenné mayovce. Nemastné neslané komentáře, pár fotografií a Rakousko obsazené do nešťastné a nevděčné role kverulanta. Ani jsem se pořádně nedozvěděl, jaké byly argumenty proti a proč se právě naši jižní sousedé tak vzpírali. A všechno bylo náhle „over". Názor české politické reprezentace nebyl zřejmě příliš důležitý. Ani pro unii, ani pro naše média, a už vůbec ne pro občany. Vlastně standardní partie, už ani není nač si stěžovat.

Co mě ale na této euro-turecké kauze zajímá víc a co svědčí především o naší neschopnosti přijímat impulsy, je jiná absence. Tak významná událost, která se v základu, nikoli geografickém, dotýká „našeho" pojmu Evropy a také toho, co bychom asi rádi nazývali diferencovanou evropskou kulturní identitou, se nedočkala ani té nejmenší reflexe v kulturní obci. Doufám, že jenom zatím. Jako by kilometr, který musíme urazit směrem na východ a jihovýchod, měřil dva tisíce metrů. Turecko je pro nás vzdálený, cizí stát, se kterým jsme měli — s výjimkou turecké kávy, která je ovšem coby karikatura naším výmyslem — bezprostřední zkušenost snad nanejvýš do konce první světové války. Z netečnosti k tomu, zda tato velká a komplikovaná země je či bude členem Evropské unie a jak se s tím vyrovnáme, čiší zcela obyčejná a důvěrně šedivá lhostejnost, jejíž první obětí budeme my sami.

Aby bylo jasno: myslím si, že Turecko se jednou prostě má stát členem unie. Fakt, že v jeho tradici nenalezneme křesťanské základy, se do budoucna může ukázat jako hlavní důvod pro význam toho rozhodnutí. Nezbývá ovšem než trvat zcela jednoznačně na tom, aby splnilo všechny podmínky, které si unie klade — tou hlavní je z mého pohledu především naprosto čisté vyřešení otázky kurdské menšiny, sebereflexe ve vztahu ke genocidě Arménů z počátku dvacátého století a samozřejmě politicky korektní postoj ke Kypru jako jednomu z členských států spolku, do něhož chce Turecko patřit. I když si nemyslím, že zrovna Česká republika je v prvních dvou otázkách majitelem a garantem správné odpovědi. Ale který z dědiců národního státu nemá máslo na hlavě? Politická rovina integrace je z geopolitického a historického hlediska hodně zajímavá

a určitě bude mít dalekosáhlé důsledky pro Střední a Blízký východ, ale pro mne je v tuto chvíli daleko podstatnější, co si vůbec v souvislosti se současným Tureckem umíme představit jako intelektuálové a lidé, kteří si — ruku na srdce — zakládají na svém vzdělání a úrovni.

Sáhnu tedy opět demonstrativně do svého osobního kulturního svědomí. Ať se kroutím jak se kroutím, na žádného tureckého architekta si nevzpomenu, i když mi kamarád kdysi nadšeně vyprávěl o svém tamějším pobytu. (Má to jeden háček: přítel sice žije v Česku, ale pochází z Izraele.) Současného tureckého spisovatele si ne a ne vybavit. (Nazim Hikmet je, pokud vím, už nějaký čas po smrti.) Hudební skladatel? Nic. Choreograf? Filmař? Divadelní režisér? Filozof? Sociolog? Herec? Zpěvák? Že by Ofra Haza? Ta už je ale také tuším mrtvá. Před dvaceti lety jsme si v Maďarsku stopli turecký nákladák, jehož řidič nám celou cestu k Devíti křížům přehrával své oblíbené písničky. A tak si turecký pop od té doby umím alespoň představit.

Naštěstí mi ale částečné intelektuální alibi poskytuje má profesionální deformace. Jednak od poloviny devadesátých let sleduji všechno kolem bienále současného umění v Istanbulu, jednak si moje dávná zpráva z Lucemburska, kde se tehdy konal druhý ročník Manifesty, tedy putovního bienále evropského umění, všímala především videa-dokumentu mně do té doby neznámého Kutluga Atamana. Fascinující výpověď zestárlé turecké operní divy a múzy vzpomínající na Atatürka i Hikmeta vykreslila pozoruhodný obraz země, o němž jsem neměl tušení. Surrealismus a revoluce, budování státu i dekadentní marnivost, témata, která tak dobře známe z vlastních luhů a hájů, se náhle objevila ponořená do jiného světla, a přece tak důvěrně srozumitelná.

Takže, ať už to s unií a Tureckem dopadne jakkoli, poslední rok měl být pro nás Středoevropany pobídkou, abychom se konečně začali zajímat o naše potenciální nejbližší partnery ještě jinak než jako o zdroj politických obtíží či turistických požitků. Překládá tu někdo něco z turečtiny, chystá se přehlídka filmů? Kdo mi co poví o každodenním životě na Bosporu, aniž by se uchýlil k nijak oslnivému žertování Oldřicha Kaisera?

Že bych ale nakonec začal (jak jinak) u sebe a napsal Kutlugu Atamanovi či Eyse Erkmenové, zda by nechtěli přece jen vedle New Yorku, Paříže, Londýna, Berlína a L.A. vystavovat i v Brně?

marek pokorný (*1963)
výtvarný kritik a kurátor, ředitel Moravské galerie v Brně

Pavel Kosatík **Sulek maluje**

Známý autor životopisů Pavel Kosatík si za objekt své nové knihy vybral osobu svérázného malíře Svatopluka Sulka. Narozený v roce 1921, studoval po druhé světové válce na prestižní Akademii Montmartre v Paříži, v ateliéru Fernanda Légera. Doma směl poprvé vystavovat až v roce 1958, na přímluvu profesora Václava Černého. „Malování podřizoval všechno. Když začínal práci, nekalkuloval s výsledkem. Nemyslel dopředu, žil jen okamžikem, ve kterém se právě nacházel," říká Kosatík. Tématem této knihy, s bohatým obrazovým doprovodem, není jen malíř a jeho dílo, ale i lidská svoboda.

V listopadu vydává Host (256 s., váz., 399 Kč)

SVĚTOVÁ LITERATURA

kritika | 10

- Sylvie Richterová: Opona: Kunderův román o románu
  Milan Kundera, Le rideau — Opona | 10
- Petr Lyčka: Životní bilance hloubavé feny aneb Bojana vypráví
  Edgar Dutka: Slečno, ras přichází | 13
- Marie Langerová: „Špitální" deník Bohumily Grögerové
  Bohumila Grögerová: Čas mezi tehdy a teď | 15

v předstihu | 40

- Eliška F. Juříková: Dvě a jedna je dvacet jedna aneb Reklama na Santiniho aneb Těžko nositelné boty
  Miloš Urban: Santiniho jazyk. Román světla

recenze | 44

- Igor Kedzierski: Příručka happy endů pro pokročilé
  Daniela Fischerová: Happy end | 44
- Petra Havelková: Antihrdinové po letech
  Vlastimil Třešňák: Melouch | 45
- Milena M. Marešová: „Kde je ten zatuchlý svět?"
  Hana Pachtová, Bůh je pes | 45
- Květoslav Chvatík: Navždy v okovech
  Arnošt Kolman: Zaslepená generace. Paměti starého bolševika | 46
- Ota Filip: Dopis nakladatelství Host /místo recenze/ | 49
- Kryštof Špidla: Méně známé Slovensko
  Kornel Földvári (ed.): 14 ostrých. Slovenská čítanka | 49
- František Ryčl: Jako z poslední cigarety hubený kouř...
  Judith Hermannová: Nic než přízraky | 51
- Václava Bakešová: Přervaný život
  Přervaný život. Deníky Etty Hillesum 1941–1943 | 51
- Vojtěch Čepelák: Sin City — umění extrému
  Frank Miller: Sin City. Drsný sbohem | 52
- Tereza Stodolová: Průvodce manželským soužitím
  Paulo Coelho: Záhir | 54
- Jaroslav Balvín ml.: Nepozorný čtenář panen z antikvariátu
  Ivan Wernisch: Píseň o nosu | 54
- Jan Suk: Variace na romantickou pouť
  Radek Malý: Větrní | 56
- Jan Suk: Pardubický pythagorejský sborník
  Antologie 7edm | 57
- Michal Sýkora: Bilance velmi truchlivá
  Miroslav Zahrádka: Ruská literatura XIX. století v kontextu evropských literatur. Osobnosti a dialog kultur | 58
- Tomáš Borovský: Slova, obrazy, představy
  Martin Nodl, Petr Sommer (eds.): Verba in imaginibus. Františku Šmahelovi k 70. narozeninám | 59
- Pavel Ondračka: Otakar Nejedlý
  Olaf Hanel: Otakar Nejedlý | 60

periskop | 47

- Pavel Ondračka: The Pope Smoked Dope
  Rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60. let, Dům U Zlatého prstenu, Praha

červotoč | 50

- Petr Štědroň: Inscenovaná reality show
  Alvis Hermanis: Dlouhý život Nové divadlo Riga (hostem na festivalu Divadlo v Plzni)

zoom | 56

- Dora Viceníková: Sázka na neštěstí
  Bohdan Sláma: Štěstí

téma: maxim biller | 62

- „Jsem někdy německý a někdy židovský autor..."
  (rozhovor s Maximem Billerem) | 62
- Maxim Biller: Když přijde kocour | 64

beletrie | 69

- Sabine Eschgfällerová: Řečeno do kouta | 69
- Drago Jančar: Svůdce | 72

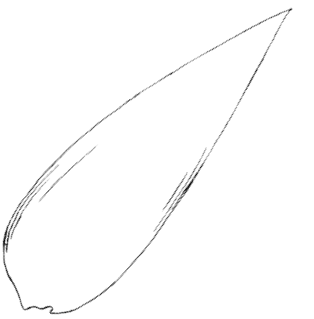
pohledy | 75

- Zuzana Burianová: Prostota bytí a průzračnost slov
  (in memoriam Eugénio de Andrade)

zasláno | 77

- Ondřej Klimeš: „Lyrické nebe věčnosti" neboli K recenzi „O mluvícím hovnu a zlatém kapradí"
- Karel Hvížďala: Ad Pavel Ondračka: „Vrstvy Adrieny Šimotové", Host 8/2005
- Jubileum Heleny Lisické

hostinec | 78



kresba jana steklíka

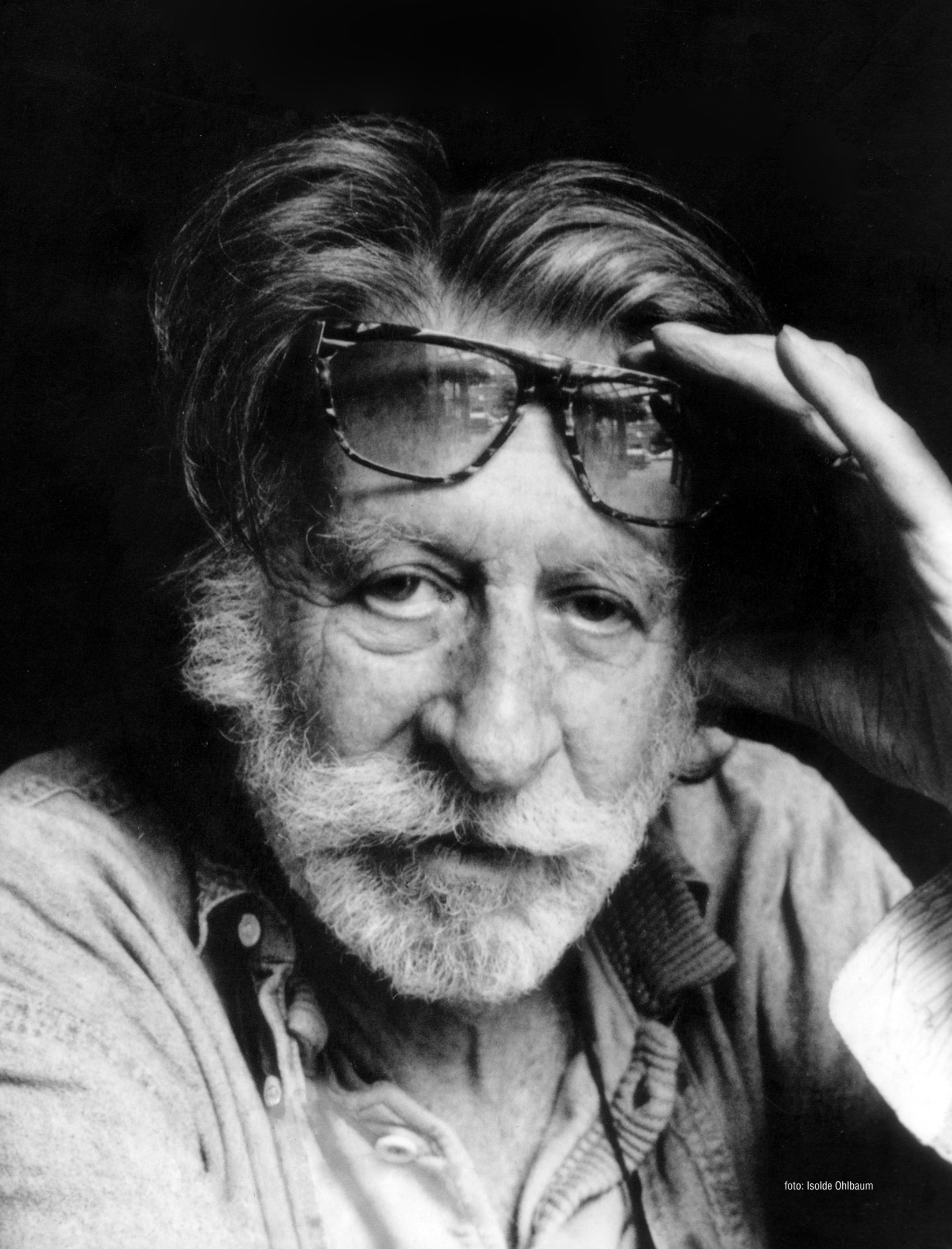


foto: Isolde Ohlbaum

„smrt je má přítelkyně...“

rozhovor s georgem taborim

George Tabori je v prostředí německojazyčného divadla žijící legendou, fascinující osobností, spojuje v sobě velkého dramatika, režiséra, bývšího divadelního ředitele a také občasného herce nejen svých her. Kromě toho je Tabori zdatným prozaikem — romanopiscem a esejistou, stojí za vznikem autorských filmů, uplatnil se coby filmový scenárista poválečných hollywoodských snímků. Široký záběr osobnosti Georga Taboriho postihují už jen základní data jeho života — narodil se v roce 1914 v Budapešti v maďarské židovské rodině, své texty píše anglicky, v posledních desetiletích je umělecky aktivní výhradně v německojazyčném prostředí. Úředně je stále občanem Spojeného království, a tedy i držitelem britského pasu. George Tabori je jediným nositelem nejvyššího německého literárního ocenění, Ceny Georga Büchnera, jehož jazykem není němčina. Ve dvaadevadesáti letech je svědkem téměř celého dvacátého století, postiženým holokaustem a „rasovou“ emigrací před nacisty, ekonomickou migrací do USA a následným „návratem“ do Evropy. George Tabori dnes žije v Berlíně, stále píše a režíruje především v bývalém Brechtově divadle Berliner Ensemble.

V životě jste sehrál spoustu rolí: v Berlíně číšníkem, v Istanbulu reportérem, potom agentem Jejího Veličenstva, do Hollywoodu jste odjel psát filmové scénáře, v New Yorku jste se potom stal dramatikem a režisérem, ve Vídni jste byl i ředitelem divadla… Během bohatého života jste svou existenci často přerušil a začal zase někde jinde. Prožil jste toho na několik životů, na několik lidí… Který z těch životů vám byl nejbližší?

Jsem vždycky sám sebou. Poslední dobou myslím často na Hollywood. Ale nemyslím na sebe, myslím na lidi, co jsem znal. Říkám si a ptám se, bylo to tak, nebylo to tak… Je to už hodně dlouho. Myslím na sebe jako na někoho, koho jsem znal a kdo dělal tohle a tohle. Zažil jsem toho opravdu tolik! Z Maďarska jsem odešel do Anglie, pak jsem byl novinářem v Sofii, potom jsem utekl dál do Istanbulu. Tam byl skoro každý tajným agentem, dokonce moje uklízečka pracovala pro policii. Policie věděla všechno. Pobýval jsem tam rok, a když jsem asi v roce 1941 bydlel v hotelu Londra a neměl na zaplacení, protože mi nepřišel plat od United Press, říkal jsem si, co bych tak mohl dát do zastavárny. Psací stroj ne, ten potřebuju, hodinky, co mi dal otec? Nakonec jsem se rozhodl, že zastavím svůj tlustý středoevropský kabát. Problém byl jenom v tom, jak jej uprostřed léta propašovat z hotelu, aniž by si toho portýr všiml. — No a pak přišel Jeruzalém, Káhira, zase zpátky do Anglie, a potom jsem se sebral a odešel dělat do Hollywoodu salátového scenáristu. A když začal McCarthy čistit Hollywood a přišly štvanice na všechny liberálně smýšlející, musel jsem zase odjet do New Yorku, kde jsem žil dalších dvacet let.

Některé věci jsou mi velmi blízké. To jsem já. Jiné věci jsou George Tabori. Například v Istanbulu. Tam jsem musel předstírat, jako bych spáchal sebevraždu, s dopisem na rozloučenou a se vším, co k tomu patří. Někdy už ani nevím, co se opravdu stalo a co jsem si vymyslel. Ale Istanbul, to byl taky jeden z mých mezníků. Tam se toho tolik dělo! Dostal jsem nové jméno. Turner. Tři roky jsem žil jako pan Turner.

A co dělá „salátový“ scenárista?

No ano, to byl takový systém tehdy v Hollywoodu. Byla nás spousta, každý pracoval na určité části scénáře, které se pak k sobě lepily, jako listy salátu. Autorem byli všichni, ale vlastně nikdo. Byla to hrozná neúcta k lidem.

Často mluvíte o náhodách, zlých, dobrých náhodách, které vládnou světem. Jaká náhoda to byla, že jste se vrátil zpátky do Německa?

Byl jsem v Londýně s jednou přítelkyní, chtěli jsme spolu zpátky do New Yorku. Pak jsme se pohádali a ještě na letišti jsme se taky rozešli. Cítil jsem se bídně. Ale když jsem seděl v letadle do Berlína, bylo mi už zase skvěle! Bydlel jsem tehdy v takovém malém pokojíku na Akademii umění. Něco jako koupelna to bylo. Nikoho jsem v Berlíně neznal. Vedle mě bydlel Beckett. Chtěl jsem se s ním seznámit, on byl ale vždycky rychlejší. Nikdy jsem ho tam neviděl. U snídaně jsem pokaždé sledoval jednoho blonďatého německého pána a jeho ženu, hrozně nadával, no strašně, každé ráno. To byl Claus Peymann. Tak jsem se dostal do Berlína. To přece nebyla tak zlá náhoda.

Ale vaše německá divadelní kariéra prý začínala slzami…

To jsem nikdy nepochopil. Přijel jsem z New Yorku do Berlína, za Helene Weigelovou, vdovou po Brechtovi, a viděl nejlepší divadlo svého života. Tady, v tomhle divadle (Berliner Ensemble), které v té době nebylo tak čisté a krásné jako dnes, tehdy probíhalo brechtovské kolokvium. Po třech týdnech stáli všichni hosté abecedně seřazení na jevišti, všichni si vytáhli z kapsy papírek a pěkně poděkovali. Já jsem měl taky takový papírek. Stál jsem u mikrofonu a hleděl na ty lidi. Weigelová povídá, no tak, řekni něco. A já jsem ten papírek roztrhal a rozplakal se. Pak jsem se uklonil a poodstoupil. Později, v New Yorku, jsem si myslel, že to byl smutek z toho, že nebudu nikdy psát tak, chtít psát tak jako Brecht. Ale jestli je to pravda, to nevím.

S Brechtem jste se ale paradoxně seznámil v Americe.
Ano, to bylo někdy kolem roku 1947, Joseph Losey tehdy uváděl *Život Galileiho* a mě požádali, abych jim přeložil jednu část, co tam nějak neseděla, hrál v tom Charles Laughton. Brecht seděl na zemi a kouřil smradlavý doutník. Ale nijak moc jsem se s Brechtem nevídal, setkali jsme se snad třikrát, musel potom kvůli McCarthymu odjet. Já jsem ho ale překládal do angličtiny a vůbec uváděl v Americe.

Jak se Brecht cítil v Americe?
Myslím, že nebyl šťastný. Až na to, když byl se svými přítelkyněmi.

Ale Brecht vás tak či onak provází celý život. Už léta inscenujete v jeho divadle, v Berliner Ensemble. Hanne Hiob, Brechtova dcera, vás přivedla k práci na slavné hře *Jubileum*. A ta druhá, Barbara, prý byla velmi krásná…
Ano. Jeho dcera Barbara mě urážela, byla to taková jízlivá potvora. Hodně hubená a příšerně drzá. Říkal jsem si, bože, ta je krásná. Tu bych rád svedl. To bylo tehdy v Hollywoodu. Teď peče výborné buchty. Posílá mi je k Vánocům.

A co vám vadí na Brechtovi?
Příliš brzy zemřel.

A propos, *Jubileum* bylo poprvé provedeno v lednu 1983, na den přesně padesát let od uchopení moci nacisty. Nejen v této hře jste načrtl velmi zvláštní spojení a jakousi ambivalentní blízkost pachatelů a obětí, na českých jevištích nyní můžeme vidět *Mein Kampf*, kde si také pohráváte s touto myšlenkou. Kde pramení tato vaše nechuť k jednoznačným soudům?
Většina lidí, co znám, jsou oběti i pachatelé. Obzvláště já.

Jestli se nepletu, vaše dlouholeté manželství s Ursulou Höpfnerovou je čtvrté v pořadí. Setkal jste se s mnoha ženami, o kterých se mluví jako o „vysněných" — vaše matka i vy jste se přátelili s Gretou Garbo, byl jste ženatý s Vivecou Lindfors, stýkal jste se s Marilyn Monroe, s Hannou Schygullou… Jakých vlastností si u žen vážíte nejvíc?
Každá je jiná. Viveca, to byla podivná žena. Překrásná. Bohužel už ne tak věrná. Měla tři děti se třemi muži. Všechny ty děti, Lena, John a Kristoffer, mě přijaly za svého náhradního otce. Mé dceři je čtyřiapadesát, je velká nakladatelka, vydává skvělé knihy. Jenom moje knížky nechce vydávat. K ženám mě to vždycky táhlo skoro až magicky. Uschi Höpfnerová, se kterou jsem už ženatý skoro třicet let, byla sólovou tanečnicí u Kresnika, v Brémách. Stála na jevišti v řadě s dvaceti jinými ženami. Já jsem seděl v hledišti, kouknu na ni, čtvrtá zleva. To už jsem věděl: That's for me. Tak to bylo. Opravdu.

A jak je to s láskou dnes?
Láska trvá nebo netrvá, pravil Brecht, když o něm teď byla řeč. Nebo snad myslíte sex? Já to slovo nemám rád, všude se s ním tak pohazuje, a s tím, co to slovo popisuje, to nic společného nemá. Takže se sexem, to je pryč. O tom se teda bavit nemusíme. Měl jsem strýčka, ten si ve dvaadevadesáti letech ještě dokázal vyrobit dítě. Jak to udělal, to se mě neptejte.

Jaké bylo století, jehož jste byl svědkem?
Špatné, zvláště proto, že mně se dařilo dobře.

Vzpomenete si ještě, jak jste v lednu 1933 ve Wilhelmstrasse, v Berlíně, v ulicích zaplněných lidmi, viděl na balkoně řečnit Adolfa Hitlera?
Jenom když mi to připomenete. Ale ne, pamatuju si to docela jasně. Viděl jsem Hitlera na tom balkoně a vypadal velmi smutně. Tehdy jsem se zase jednou spletl.

Myslíte často na své mrtvé rodiče a na rodinu?
To je jasné, samozřejmě i v devadesáti myslím na své mrtvé rodiče. Poslední dobou myslím hodně na otce. Naposledy jsem ho viděl o Vánocích 1939. Měli jsme velmi ambivalentní vztah, jak to bývá mezi všemi otci a syny. Já jsem ho respektoval a měl rád.

namísto slon zde stojí psáno lavička

| george **tabori**

Vyrážel jsem tehdy do výšky, uhry v tváři mi zmizely, nedařilo se mi ani dokončit školu, dámy mého života, ne nutně všechny odpovídající dámám, přicházely a odcházely. V proradném roce 1932 si otec přál jet se mnou do Berlína. „Můj milý synu, protože je v naší zemi víc básníků než čtenářů a mnozí z nich dopějí až k sebevraždě ulehnutím na koleje, nemám jinou možnost než tě vyslat do hotelové branže." V říjnu jsme se s obrovskými zavazadly, jako bychom jeli do Ugandy, a s dlouhým salámem vydali na cestu, sami v kupé druhé třídy. Než jsme dojeli k hranicím, řekl: „Půjdu si teď do jídelního vozu vypít kávu, dávej pozor na zavazadla a k cizím lidem buď zdvořilý." Šel, já zůstal a dumal o německých ženách, které, jak jsem se domníval, byly všechny blond a dobře stavěné, až se objevil příjemný český či slovenský průvodčí, zasalutoval a chtěl vidět pas a jízdenku. „Ty má můj otec," řekl jsem. „Tak?" zašklebil se na mě průvodčí. „A kde je?" — „V jídelním voze." Vypadal, jako by ho píchl komár. „Och!" řekl zase. „Jídelní vůz odpojili a spolu s dalšími vagóny je na cestě do Vídně." Á, dobrodružství, pomyslel jsem si a už se viděl, oběť československého nedorozumění, jako vězeň pražských sklepení. Nešťastný průvodčí zmizel a vrátil se s vousatým úředníkem. Zírali na mě i na zavazadla, přičemž si, česky nebo slovensky, vyměňovali nejasná slova, aby si pak, mlčky, sedli přede mne. Nejprve zavzdychali, pak udělali bezradné gesto, poté s povzbudivými slovy odešli poslat otci na jednu z mezistanic telegram, ať nechá kávu kávou, nastoupí do jiného vlaku a dohoní mne. Pak se uvolnili, nabídli mi sklenici vody a s krátkou přednáškou o nebezpečenstvích kouření odmítli, kroutíce hlavou, mnou nabízené cigarety. Na půl cesty do

Mému bratrovi, který byl o šest let starší a už jako dítě byl taková geniální figura, otec občas natloukl — kdežto mně jen jednou jedinkrát. Ale potom se hrozně omlouval. Před druhou světovou válkou bylo hlavní jídlo oběd. U něj se všichni sešli, celá rodina. To jsem jednou při jídle vykládal, že všichni Rumuni jsou teplí, a otec mi dal facku.

Nedávno s vámi německé divadlo oslavovalo devadesáté narozeniny. Jaké to pro vás je — být starý? Jak snášíte stáří?
V pondělí dobře, v úterý špatně, ve středu dobře a tak dál. Ale daří se mi docela dobře, nechápu to. Nikdy jsem nežil zdravě. Mám problémy s očima, poslední knížku jsem vlastně už diktoval, nemůžu si na to zvyknout. Mám dva doktory, jeden je buddhista, ten mi dá injekci a já se cítím lépe. Ten druhý je v židovské nemocnici na Reinickendorfské ulici. Když mi bylo tak dvacet, byl jsem v Berlíně a v Reinickendorfské ulici jsem bydlel u profesora Schnitzlera. Jeho žena vždycky příšerně vyhrávala na klavír. Tam jsem se toho dost naučil. Například snídat. Tuhletu německou snídani se šunkou.

Pořád jste velmi aktivní, stále režírujete, píšete…
Před deseti lety mě nezaměstnávalo, že jsem starý. O smrti a životě a podobných věcech jsem psal vždycky, ale ne nějak zvlášť tragicky. Teď myslím na to, že jednoho dne bude konec. Jsem služebně nejstarší divadelník na světě — Sofokles přestal s divadlem v osmdesáti, Shakespeare skončil po čtyřicítce. Proč jsem tak zestárl?

Definitivně jste se vrátil do Evropy, do Německa, koncem šedesátých let. Co to bylo za dobu? V Česku si rok 1968 spojujeme s jinými událostmi než v Německu. Co pro vás ta doba znamenala?
Bylo mi pětapadesát, když mi uvedli v berlínském Schillertheateru hru *Kanibalové*. Tak jsem se vlastně dostal do Německa. Ta doba pro mě znamenala nový začátek, návrat do Evropy. Všichni moji přátelé v New Yorku o mně tvrdili, že jsem blázen, říkali: „Georgi, tvůj otec přišel o život v Osvětimi, a ty se vracíš do Německa? Proč?“ Protože jsem Němce nechtěl chápat kolektivně, pro mě to byli vždycky jednotlivci. Vím, že jsou tady pořád ještě nacisti a taky budou, ale nevyhledávám je. Samozřejmě že existuje spousta argumentů pro to, abych jako Maďar a Žid nežil v Německu. Ale co už v životě znamenají argumenty?

Mohl byste nám přiblížit dobu, kterou jste strávil v Americe?
Léta 1947–1970. Takhle by to bylo nejjednodušší. Ale stalo se toho tolik. Spolupracoval jsem s Hitchcockem, psal pro něj scénáře. Byl to velmi zajímavý člověk, se zvláštními škodolibými radostmi. A taky s Eliou Kazanem, kterému jsem dlouho neodpustil, že se stal denunciantem, za McCarthyho. Musím říct, že jsem nebyl žádný Hitchcockův fanda, ale on byl velmi milý a já potřeboval peníze. V Hollywoodu byla spousta Maďarů, rodina Kordů, Béla Balasz, Samuel Goldwyn a Adolph Zukor byli taky maďarského původu. Michael Curtiz, režisér *Casablanky*, se vlastně jmenoval Kértesz. Ale Hollywood se mi začal protivit. V New Yorku mně bylo mnohem líp, pohyboval jsem se kolem Actors Studia, kde jsem se seznámil se spoustou herců a režisérů. Nejlepší město, kde jsem kdy žil. Bydlel jsem na 95. ulici. V New Yorku jsem taky poprvé režíroval. Každé ráno jsem vodil děti do školy, na 89. ulici, tam byly tři čínské restaurace, trafika s Řekem, drugstore patřil Němcům. V New Yorku jsem byl vlastně šťastný.

Bylo by snad možné mluvit o určitých podobnostech McCarthyho éry s raným fašismem ve vaší maďarské vlasti?
Evil is allways different.

Dříve se vaše literární prostředky zdály být urážlivé, v tematice holokaustu jste narazil na odmítání jak od Židů, tak od Němců. Často je pohoršovala vaše temná vtipnost, „humor u plynových komor“, jak to někdo nazval.
Všechny dobré vtipy se točí kolem katastrofy. Obsahem každého vtipu je katastrofa, nebo něco opravdu hezkého… Vtip je

---

Berlína jsem musel vystoupit v místě zvaném Košice neboli Kassa, kde mi pomohli usadit se na zavazadla a salám. Strávil jsem několik hodin před zavřenou kavárnou čekáním na otce, který s hektickým výrazem dorazil na vagónu s mlékem. „Je mi to líto, má vina, už se to nestane,“ a plácl sebou vedle na lavičku. „To je tak, když se zmrzačí rakousko-uherská monarchie, ne, tak to nemyslím, moje blbost, proč mě nevarovali, ta káva nebyla k pití.“ Za svítání jsme dorazili do Berlína a ubytovali se ve Weddingu u onoho profesora Grüna, holohlavého přítele mého otce. Jeho žena byla právě tak přátelská jako on, jenom po celé ty měsíce, co jsem tam bydlel, sotvakdy přestala vyhrávat na klavír Bacha, během čehož jsem se, s vatou v uších, vytrácel do vedlejšího pokoje, až jsem jednoho dne… Ale tohle je příběh mého otce, ne můj. Zůstal ještě týden, velmi aktivní, setkával se s četnými německými přáteli, zařídil mou nešťastnou kariéru v hotelu Hessler naproti kinu UFA poblíž zoo, bral mě na procházky rušným městem, s tolika lidmi jsem se neseznámil za celý život. Den svého odjezdu zakončil v zoologické zahradě a zastavil se u lavičky, kterou zdobil štítek „lavička“. Byl příjemný den. „Velmi dobře,“ zvolal, když jsme dosedli. „Namísto slon zde zcela jasně stojí psáno lavička. Pořádek, řád! Já dávám přednost chaosu.“ Podzimní slunce proniklo větvemi stromů. Zapálil si cigáro. „Tak tedy…“ začal a ustal. „Hodně štěstí,“ řekl nakonec, ale s otazníkem. „Víš, já jsem jenom novinář, skutečnosti, fakta; to, co je mezi tím, je pro mne prázdno, nejsem spisovatel, nemám talent na výmluvné lži. Nikdy bych nelhal jako tvůj bratr Paul nebo William Shakespeare, ta podivná hudba slov, slov, slov, to bych nikdy, nikdy…“ Poprvé jsem ho viděl plakat, vzal jsem ho za ruku, jeho obličej se dětsky pokřivil. Plácal. „Tolstému jsem řekl, že…“ — snažil jsem se mu pomoci. „Co?“ — „Fakta, fakta,“ pokračoval, z úst mu vyrážela nekontrolovaná slova. „Byl malý, šoustal svou ženu, obtížený pocitem viny chodil sem a tam, zas ji šoustal… omlouvám se.“ Mezi stromy se objevila skupina mladých mužů v družném hovoru. „Dobrý večer,“ zvolal otec. Byla to lež, na trávník dopadalo denní světlo. Zůstali stát, vážně se na něho zadívali, jeden z nich máchl rukou a s tlacháním šli dál. „Ty vlasy,“ řekl. „Ostříhané nakrátko. Nebezpečné. Moje vlasy řídnou. Musím ještě koupit dárek tvé matce.“ Zdálo se, že je už zase při sobě. „Dávej na sebe pozor, nikdo jiný to neudělá…“

(Úryvek ze vzpomínkové knihy Georga Taboriho Autodafé*; vydal Prostor, Praha 2005, přeložil Petr Štědroň)*

■ Miroslav Hák, Montáž, 1940 (soukromá sbírka)

takříkajíc záchranným kruhem, není to útěk před realitou, ale realita. Ve všech mých oblíbených vtipech je cosi strašného.

„Rána rozumí noži", tak jste se několikrát vyjádřil ke svým postavám. Jak tomu máme rozumět?
Že zatímco vraždili mou rodinu a mé přátele, já byl šťastný.

Proč jste vlastně nezůstal u hollywoodského filmu? A chodíte dnes do kina?
Do kina chodím jenom zřídka. V Hollywoodu jsem měl stále silnější pocit, že nejsem dobrá nevěstka.

Jaké chyby odpouštíte nejspíše?
Život je chyba.

Píšete už více než sedmdesát let — romány, scénáře, rozhlasové hry, ale především dramata. Měl jste někdy pocit krize, že byste nevěděl, co psát?
Ne.

Který je váš oblíbený literární hrdina?
Tak například Oidipus.

Postavení divadla v Německu je určitě jiné, než tomu bylo před dvaceti třiceti lety. Jak to vidíte dnes?
Divadlo už není tak důležité, jako kdysi bývalo. Dusí je televize. V Německu to byl velmi drahý systém dovedený k dokonalosti. Ty velké experimenty, formální a estetické, se odehrávají ve velkých domech, a ne na „nezávislé scéně".

Jaké osobnosti, divadelní či z jiných oborů, byste chápal ve dvacátém století jako zvláště formující?
Shakespeare, Joyce, Melville — to mě napadá v tuto chvíli, určitě by jich bylo mnohem víc. Kdybyste se mě zeptal za pět minut, už si na ně ani nevzpomenu.

Čekal jsem, že ještě zmíníte jednoho spisovatele, kterého jste tolik ctil a několikrát inscenoval — Franze Kafku.
No ano, Kafka. Můj hluboký a dlouholetý vztah ke Kafkovi se

naprosto nemění. Ano, inscenoval jsem ho, jeho svět mě dlouho okouzloval.

A vaše židovství? Vycházelo z rodiny?
Na to se zeptejte Kafky. Moje rodina byla pořádně promíchaná, matka měla příbuzné ve Slovinsku, mluvila vlastně německy, otec byl velmi liberální. Nikdy jsem nebyl vychováván k židovství. Žida ze mě udělali teprve Němci, ti mně připomněli, že jsem Žid.

Na čem právě pracujete? Kromě divadelních inscenací si čeští čtenáři mohli počíst ve vašich vzpomínkách *Autodafé*.
Zrovna jsem dopsal takové pokračování *Autodafé*, jmenuje se to *Exodus*. A taky snad budu tady v Berliner Ensemble inscenovat Beckettovo *Čekání na Godota*.

V *Autodafé* čteme o vaší první milence, nymfomanické služce Almě z Olomouce. Taky jste se jednou, jako dítě, omylem ocitl na nádraží v Košicích, a snad i v Brně. Měl jste nějaký bližší vztah k Česku nebo Slovensku?
Vy jste moji bratři.

Vy jste opravdu nezařaditelný. Máte britský pas, žijete už třicet let v německojazyčných oblastech, léta jste psal anglicky, poslední dobou už německy. Jak je to s vámi a jazyky?
Koktal jsem ve třech jazycích, maďarsky, německy a anglicky. Anglicky jsem zapomněl, maďarsky mluvím už jenom se svým psem. Ale i němčina se mi pomalu vytrácí. Maďarština je mým mateřským jazykem, angličtina mým otcovským jazykem a němčina jazykem tet a strýců. Zřídkakdy už mívám příležitost mluvit anglicky. Anglicky mluvím se svými dětmi v New Yorku.

A máte ještě vazby k Maďarsku?
Mám přátele, Maďary, moje maďarština je ale předpotopní, archaická, do Budapešti jezdím jenom velmi zřídka.

A jaký je váš vztah ke Státu Izrael?
Jeruzalém je moje oblíbené město. Byl jsem tam asi třikrát.

Kdybyste si mohl zvolit a život prožít ještě jednou, změnil byste něco?
Já spíš důvěřuji náhodě.

Abych trochu odlehčil: prý jste byl první, kdo v Německu začal s joggingem!
Dřív jsem běhal, to jsem si přivezl z Ameriky. Teď jsem přestal se vším. Stydím se, už nepěstuji jogging.

V jakém stavu mysli se zrovna nacházíte?
Svítí mi slunce.

Máte strach ze smrti?
Je to má přítelkyně.

Ptal se a přeložil Petr Štědroň

■ **glosář**

Berliner Ensemble — snad nejslavnější německé divadlo, sídlí v divadelní budově Theater am Schiffbauerdamm, na počátku dvacátého století zde působil Max Reinhardt, ve dvacátých letech zde inscenoval Bertolt Brecht. V roce 1954 se do budovy nastěhoval Bertolt Brecht s Berliner Ensemble, otevřel slavnou inscenací *Matky Kuráže* s Helene Weigelovou v hlavní roli. V roce 2000 převzal divadlo do uměleckého vedení Claus Peymann.

Ursula Höpfnerová — tanečnice a herečka, dnes v angažmá Berliner Ensemble, je čtvrtou manželkou Georga Taboriho a provází jej již od jeho německých počátků.

Elia Kazan (1909–2003) — jeden z nejvýznamnějších hollywoodských režisérů, v padesátých letech poprvé uvedl na Broadwayi hru Georga Taboriho. Když byl v roce 1999 Kazan vyznamenán čestným Oscarem, vyvolalo to veřejné protesty právě pro Kazanovu minulost spojenou s Výborem pro protiamerickou činnost.

Johann Kresnik (1939) — herec, slavný tanečník a choreograf, tvůrce tzv. „choreografického divadla“, v současné době působí se svým souborem při Schauspielhausu v Bonnu.

Charles Laughton (1899–1962) — britský a od roku 1950 americký divadelní a filmový herec a režisér. Ve svém posledním filmu *Bouře nad Washingtonem* (1962, režie O. Preminger) ztvárnil Laughton právě senátora McCarthyho.

Viveca Lindfors (1920–2000) — hollywoodská filmová hvězda švédského původu, s níž byl Tabori v letech 1954–1972 ženatý. Český divák ji však jistě zná především z role Tety ve stejnojmenném televizním seriálu (*Frankensteins Tante*) v režii Juraje Jakubiska.

Joseph Losey (1909–1984) — americký filmový a divadelní režisér, kvůli svým levicovým postojům a přátelství s Bertoltem Brechtem a Erwinem Piscatorem rovněž pronásledován „lovcem komunistů“.

Joseph McCarthy (1909–1957) — republikánský senátor za stát Wisconsin spojený s Výborem pro protiamerickou činnost, štvavým potlačováním „rudého nebezpečí“ a obranou „US-amerických hodnot“. Na černé listině „Výboru“, kromě známého výslechu Brechta, po němž Brecht spěšně opustil USA, se ocitl také „podezřelý“ George Tabori.

Claus Peymann (1937) — snad nejvýraznější režisér své generace, který na jeviště poprvé uvedl a dodnes v prvním nastudování uvádí řadu dnes etablovaných dramatiků jako Thomase Bernharda, Elfriede Jelinekovou nebo Petera Handkeho. Peymann je kromě svých režisérských schopností rovněž vynikajícím intendantem — po dlouholetém uměleckém vedení vídeňského Burgtheateru dnes řídí Berliner Ensemble.

Hanna Schygulla (1943) — je jednou z ikon německého filmu a divadla sedmdesátých a osmdesátých let, dvorní herečka režiséra R. W. Fassbindera, známá z filmů A. Wajdy, J.-L. Godarda či M. Ferreriho.

Helene Weigelová (1900–1971) — byla přední herečkou nejen Brechtových her. Od roku 1929 až do jeho smrti byla provdaná za Bertolta Brechta, s nímž měla dvě děti. Dlouhá léta vedla Berliner Ensemble.

opona: kunderův román o románu

sylvie **richterová**

Milan Kundera, Le rideau — Opona, Gallimard, Paříž 2005

Milan Kundera tuto novou knihu připravoval dlouho a původně se měla jmenovat Roztržená opona. Nyní vyšla se zjednodušeným názvem a s podtitulem, který zní: „Esej o sedmi dílech". (Nebo částech? Či dokonce jednáních?) Ve francouzském kontextu neznamená „esej" jen určitý literární žánr, znamená pokus, zkoušku i školní vystoupení a může se týkat hry na klavír, baletu a vůbec každého uměleckého výkonu, který zkouší něco nového. Není špatné číst Kunderův podtitul ve všech těchto významech, protože kniha je svým způsobem „mnohožánrová". Název sugeruje nejspíš inspiraci divadelní, estetické prvky, které se v Oponě rozehrávají, jsou románové, ale i hudební. Žánrová nedefinovatelnost Opony je záměrná i funkční a představuje z tohoto hlediska v autorově tvorbě i obecně v současné literatuře cosi zcela nového. Kdybychom ji přece jenom nějak museli označit, pak opravdu jako novou variantu způsobu, který proslavil svými eseji Montaigne. Obdivuhodná je také francouzština Opony: přesná, svěží a vynalézavá.

Dílo je třetím svazkem Kunderových prací o poetice románu; dnes tedy máme před sebou celou trilogii (první díl je *Umění románu*, druhý *Zrazené testamenty*[1]). Nic nenasvědčuje tomu, že by autor od počátku zamýšlel napsat o umění románu hned celou trilogii, pravděpodobně jde o tři různé pokusy pojednat jediné ústřední téma. Všechny tři svazky pojednávají jedním dechem také o hudbě, filozofii, historii a existenciálních otázkách člověka v moderním světě. Poslední díl završuje celý „pokus" pozoruhodným způsobem, neboť definitivně překračuje meze „teorie" románu a na dominantu povyšuje estetickou funkci. Přitom ovšem dále naplňuje základní zadání. Milan Kundera jistě nikdy neměl v úmyslu psát teorii románové tvorby, jeho hlavní (mnohem větší) ambicí je dokázat, že román je umění: samostatné, originální, nenahraditelné a evropské. Je to velmi těžký úkol, protože každé z těchto klíčových slov prošlo v posledních desetiletích strašlivou inflací i devalvací. Drtivé tažení proti kultuře, které dnes probíhá, sklízí tím větší úspěchy, čím je nenápadnější; zlikvidovat smysl i vůbec samu vyslovitelnost klíčových pojmů je jeden z jeho nejsilnějších triků. Kundera vedle něj staví své pojetí románu jako hodnoty, jako díla, jako principu, který se tiše a elegantně vymyká jak tržní, tak sterilně akademické tendenci.

Co v jeho pojetí román znamená? Je to umění, skrze něž se od sedmnáctého století utvářelo evropské kulturní vědomí, umění, v němž se poznáváme a jehož prizmatem poznáváme svět. Pouze hrubě materialistická ideologie může trvat na tom, že v základech společnosti nestojí kulturní vědomí či ne-vědomí; Kundera *de facto* ustavuje román jako protiklad jakékoli ideologie. (To je také jeden z důvodů, proč je na něho přežívající francouzská či italská komunistická ideologie často alergická.) Jakým způsobem může román utvářet vědomí? Z Kunderových předchozích knih známe například tezi o moudrosti románu pramenící z reflexivní, meditativní, filozofické, ironické i sebeironické nejistoty, jíž neodolá ani dogma, ani otevřený či skrytý fanatismus; román obecněji nahlíží existenciální slepotu, paradoxy lidské existence nebo pasti historie. *Opona* je „román o románu", ale také divadlo o románu nebo skladba o románu: tématem i stavebním principem celé knihy je rozvíjení románové poetiky, je to jaksi „román na druhou". Hlavními „hrdiny" *Opony* jsou romanopisci a vůbec velcí umělci; kniha se čte hladce „jako román", tedy jako každý jiný Kunderův román, na první setkání přitažlivě čtivý, svěží, svižný, hravý, jasný, žertovný, někdy až příliš „lehký"... a při každém dalším čtení překvapivější, důmyslnější, složitější, závažnější, znepokojivější i krásnější.

Zrcadlení

Jednotnou koncepci zvýrazňuje sedmidílné členění, ke kterému autor sáhl už v *Žertu*, v *Knize smíchu a zapomnění*, v *Nesnesitelné lehkosti bytí* a v *Umění románu* (*Valčík na rozloučenou* má pět dílů, *Zrazené testamenty* devět, *Pomalost* a *Nevědění* jsou kratší, „jednovětné" skladby). O tom, že počet dílů (nikoliv kapitol) je součástí Kunderovy poetiky, existuje už dosti obsáhlá literatura, on sám v osmdesátých letech (viz *Umění románu*) prozradil, jak důležitou roli hrají v jeho tvorbě principy hudební kompozice (jež studoval na konzervatoři a jimž se věnoval také ve svých proslulých literárních seminářích na École Pratique des Hautes Études).[2] Otázka, proč je dílů sedm, devět či pět, se týká harmonie i symboliky čísel, možná právě i principů hudební kompozice. Zde se spokojíme s konstatováním, že se toto členění uplatňuje nejen v tvorbě ex definitione umělecké, ale i ve studiích, poněvadž jsou organickou součástí celého díla. *Oponou* Kundera definitivně překročil formální a estetickou přehradu mezi vlastní románovou tvorbou a reflexí. Napovídá to nejen podtitul, ale i například jedna epizoda z literárního života Witolda Gombrowicze, kterou v *Oponě* čteme: na čísi připomínku, aby upustil od komentování vlastních děl, odpověděl polský spisovatel přičinlivému rádci, že je naopak bude dál pěstovat, protože jsou součástí jeho díla.

Zrcadlení (nebo dokonce důkladné a mnohonásobné prozrcadlení) je klíčovým termínem k pochopení stavby *Opony*, je to její hlavní poetický princip. Kundera nikdy nic neřekl k interpretaci svých děl, mnoho však prozradil o jejich kompozici, o tom, jak jsou (jak by řekli ruští formalisté) „udělaná". Nikdy se nesvěřoval s tím, jak svou neobyčejnou a velmi složitou literární dráhu prožíi-

vá, mnoho však pověděl o umělcích, skrze jejichž osudy můžeme jeho dráhu romanopisce nahlížet. *Opona* má stejně jako všechny Kunderovy romány více sémantických plánů, stěžejní roli tu hraje reflexe (ve smyslu přemýšlení i ve smyslu zrcadlení). Autor znovu připomíná, jak významnou inovací v dějinách románu bylo vkládání reflexivních pasáží do textu, s čímž přišel Hermann Broch v *Náměsíčnících*. Jeho vlastní rozhodnutí vřadit do celku svého „opusu" práce esejistické je pokračováním nebo dalším stupněm vývoje románu v tomto směru. Nová je také — nebo zejména — muzikální kontaminace románové estetiky; pokud víme, je prolnutí slova a hudby dobře známé z poezie, v umění románu však precedenty nejsou. Tento postup rezonuje také s Kunderovým přesvědčením, že román se v současnosti ujímá estetických funkcí donedávna náležejících výlučně poezii, jako práce s jazykem nebo právě rytmus slovního útvaru.

Hudební inspirace nevylučuje inspiraci divadelní, kterou známe nejen z *Jakuba Fatalisty* a předchozích her, ale také třeba z vaudevillové „výpravy" *Valčíku na rozloučenou*; jsou tu i jiné divadelní prvky, například vypravěč, jehož role je velmi zřetelná, otevřeně autobiografická a tak trochu podobná roli klasického Prologu, který „představení" uvádí, komentuje, rámuje pointami a oživuje vlastními vstupy. Na scéně se objevují romanopisci, jimž se Kundera věnoval už v předchozích dvou svazcích esejů; jsou to otcové románu: Rabelais, Cervantes, Fielding, Sterne, Joyce, Balzac, Flaubert, Dostojevskij, Tolstoj; středoevropští objevitelé nových cest: Kafka, Musil, Broch, Hašek; generace současníků z Latinské Ameriky: Fuentes, Márquez, Sabato, se kterými Kundera „sousedí" mnohem živěji nežli s většinou vrstevníků francouzských; spisovatelé stěhovaví, emigranti jako Gombrowicz, Kiš, Cioran. Ale na scéně se objeví také třeba Jaromír John, a to z titulu románového objevitele moderního hluku. Kundera vypráví, jak po jeho knize nedávno sáhl skoro namátkou na návštěvě u českého přítele. Autobiografický prvek není samoúčelný, zrcadlí autorovu metodu a napovídá leccos o jeho filozofii dějin literatury: namísto akademické úplnosti tu pracuje náhoda, jež je však (jako každá náhoda) výsledkem mnoha osudově významných kroků. Ty jsou pak předmětem pozorného zhodnocení. Každý prvek, každá postava *Opony* má mnoho faset a všechny něco reflektují: Jaromír John drží v knížce místo každému dobrému autorovi, který nástrojem umění románu objeví pro naše vědomí něco nového, něco neznámého ve věcech známých, něco neviditelného ve věcech, které jsou všem na očích. Jednotlivé podkapitolky můžeme považovat za divadelní „scény-výstupy". Mnohé „motivy" (čili otázky a příklady z poetiky románu) putují celým Kunderovým dílem a připomínáme si je z předchozích esejů: etika a estetika; humor, groteska, komika, agelastie, ironie, kýč; historie a čas žití. Hloupost, paměť, zapomnění.

Imperativ novosti

Důvod, proč autor upustil od titulu *Roztržená opona*, je prostý: byl už „zadaný" a na rozdíl od titulu *Umění románu* (který Kundera nepřevzal pouze ze své první knihy o románu,[3]) ale i třebas od Henryho Jamese) jsou práva na Hitchcockův název pod copyrightem. Odkaz na oponu chrámovou z evangelia Markova, Matoušova a Lukášova žádným právům nepodléhá, ale je skrytý, odsunutý, neaktualizovaný — a také neoddiskutovatelný, univerzální. Roztržená opona se v knize poprvé objevuje v jedné „scéně" v pátém „jednání" nadepsaném „Romanopisec": „Magická opona upletená z legend byla zavěšena před světem. Cervantes poslal dona Quijota na cestu a roztrhl oponu."[4]) Necháme-li promluvit vše, co zde obraz, citát i jeho funkce znamenají, začneme tušit, jaký význam Kundera románu přikládá. Co je to za oponu: Iluze, mája, zdání? Klišé, stereotyp, ideologie? Slepota, nevědomí, bytostné meze lidského údělu? Opakem je aletheia, apokalypsa, odhalení. Nebo také prohlédnutí, vědomí a chápání... „Roztržená opona" se jmenuje také šestý díl knihy, stejný název pak nese ještě druhá část tohoto dílu. Jinými slovy, roztržená opona se objevuje nejprve jako jeden motiv, potom jako jedna celá hudební věta a posléze se vrací jako varianta a nová syntéza. Jaromír John trhá stejnou oponu jako Cervantes.

■ Eva Fuková, Mondrian, 1962

Román je nezastupitelným nástrojem poznání ve chvíli, kdy nelze slepě věřit v Boha. Podobné pojetí role umění v moderním lidském poznání přináší Goethe, kterého Kundera do svého metarománového světa už dávno zahrnul. Cervantes v roli stvořitele rozptylujícího mlhy nad vodami by mohl vystupovat třeba také

v románu *Nesmrtelnost*, ve kterém romanopisec jasně (ironicky a přesvědčivě) narýsoval analogii autor — stvořitel. Kundera připomíná existenciální závažnost románu vytrvale a vynalézavě, slovy vlastními i slovy dalších velkých romanopisců. V syntéze bychom mohli definovat jeho pojetí jako otázku Boha ve světě bez Boha. Autorka této recenze tak kdysi nazvala esej o *Valčíku na rozloučenou*, časem se ukázalo, že takto by se mohly jmenovat i studie o všech ostatních Kunderových románech. Odkud přicházíme a kam jdeme? Jistě, na první pohled — v prvním plánu jeho *Nesnesitelné lehkosti bytí*, *Nesmrtelnosti* či *Nevědění* lze mít za to, že autor píše — například — stále znovu o tomtéž víceméně marginálním problému českých emigrantů v Evropě posledních desetiletí dvacátého století. Jedinečné a osobní je však vždycky pevně spojeno s univerzálním, osvětluje je a (opět) zrcadlí. Podobně se to má už v *Žertu*: od specifických historických okolností lze dospět k velkému tématu smíchu Boha, totéž platí také o *Knize smíchu a zapomnění* atd. Věci mezi (neviditelným) nebem a (moderní, pitvořenou) zemí se vzájemně zrcadlí i ve *Směšných láskách*: vždyť starozákonní „Milujte se a množte se“ je podivnou ozvěnou za erotickými příběhy i za trapnými pokusy o bezpředsudečný sex v povídkách nebo v *Knize smíchu a zapomnění.* Také „Čas žít a čas umírat“ z knihy Kazatelovy zaznívá do děje románu: kde, kdo a jak umírá v *Nesnesitelné lehkosti bytí*? A co je *Nesmrtelnost*, ne-li román o metamorfózách největšího ze ztracených rajských privilegií? Tyto základní existenciální otázky se v *Oponě* znovu vracejí; čteme: „Sláva umělců je nejobludnější ze všech, protože v sobě zahrnuje myšlenku nesmrtelnosti. A to je ďábelská past, neboť groteskně megalomanská pretence přežít vlastní smrt je neoddělitelně svázána s poctivostí umělce,“[5] stojí v „Romanopisci“.

Román podléhá jistým ontologickým danostem, nemůže se například vymknout dimenzi času, diktátu chronologie. Může se mu sice všemožně vzpírat, ale jeho postavy mají navždy k dispozici jen organický rámec života, od narození po smrt. V „eseji o románu“, v „románu na druhou“ je ontologické zadání jiné: na scéně jsou současně všechny postavy, čili všichni autoři, lze libovolně přecházet od Tolstého k Musilovi či z Prahy do Kolumbie, romány tvoří kontext, který Goethe nazval *Weltliteratur*. Existence romanopisců jsou synchronní, čtenář je potkává nezávisle na tom, kdy a kde žili, mohou se na scéně střídat, mohou z ní na čas zmizet, ale nejsou v čase proměnní. Nepanuje tu Chronos, nýbrž nějaký jiný bůh, jehož zákon zní jinak. Je to zákon nenávratnosti, neopakovatelnosti estetiky románu a obecně hudebních, poetických či výtvarných postupů. Nenávratnost poetiky platí v umění stejně nemilosrdně jako nenávratnost času ve světě hmoty. Opakování může zplodit jen parodii, grotesku, zbytečnost, nesmysl. V *Oponě* si teď Kundera přivádí na scénu Fieldinga, který si zákon nevratnosti a neopakovatelnosti estetických a současně z nich plynoucích gnozeologických kvalit románu pravděpodobně uvědomil jako první. Umělecký postup je skutečnou hybnou silou nového pohledu na svět, magickou čočkou na jediné použití.

Imperativ novosti, *inovatio*, esteticko-gnozeologické objevnosti je hlavním hrdinou „metarománu“ *Opony*, nebo možná jeho duší. V sedmdesátých a osmdesátých letech se Kundera celkem bezvýsledně pokoušel přesvědčit francouzskou literární obec o tom, že Mukařovského estetiku nelze beztrestně obcházet; dnes to dokazuje přímo — tím, že se sám hned na prvních stránkách *Opony* k Mukařovskému hlásí. Odvolává se zejména na jeho tezi objektivní hodnoty uměleckého díla v kontextu historického vývoje románu (a každého jiného umění). Jako příklad či důkaz uvádí fakt, že Rabelais a Cervantes se „stali“ zakladateli moderního románu teprve z odstupu, teprve když zpětný pohled objevil jejich vliv na jeho vývoj.

„Život nemůže skončit jinak než porážkou,“ učí don Quijote, a „tváří v tvář porážce nám už zbývá jen pokus ji pochopit“, dodává Kundera. Toto pochopení (pochopení naší porážky!) je „*raison d'être* románu“.[6] Román, který odmítá interpretace již dané, který nesahá k hotovému poznání, k hotovým postupům nebo symbolům, je s to „roztrhnout oponu“. Roztržení opony („tento destruktivní čin“) se „zrcadlí a opakuje v každém románu hodném toho jména“.[7] „*Inventio*“ v románu je tedy to, co má moc oponu roztrhout.[8] (A co je opakem invence? Nejspíš uniformita, automatismus, ve kterém Henri Bergson viděl pravý, podstatný důvod smíchu. Však také smích je místem, kde se poetika románu a existenciální slepota společnosti protínají.)

Je-li objevnost zákonem, konstantou, neměnným pravidlem, je forma naopak doménou naprosté svobody. Románové postavy nechtějí být hrdiny, chtějí být chápány, říká Kundera poté, co objevil, že Flaubertovi se dostalo podobných „morálních“ výčitek jako romanopiscům, kteří v táboře komunismu nedbali předpisů socialistického realismu. Každá z postav Kunderova metarománu přináší do poetiky románu něco nového: Sterne ležérnost a bezvýznamnost (jako existenciální kategorii), Fielding akustickou kvalitu textu, Balzac navození vizuální představivosti, Tolstoj nosnost nelogického, obrazného a analogického myšlení atd. Kunderův esej však vůbec není a ani nechce být historií románu. „Román na druhou“ má své tajemství, rozehrává svou velkou existenciální sázku a má své rozuzlení. To se týká tragédie v našem světě a poslání umění. Jsem si jistá, že každý potenciální čtenář *Opony* je schopný číst aspoň v jednom ze světových jazyků, do kterých je kniha přeložena. Jen český překlad by byl autor nemohl svěřit žádnému překladateli (některé části však přeložil sám). Myslím, že můžeme být rádi, že se místo překladatelství věnuje své originální tvorbě.

sylvie richterová (*1945)
básnířka, prozaička a literární teoretička,
působí na padovské univerzitě

Poznámky

1) *L'art du roman*, 1986, *Les testaments trahis*, 1993.
2) Viz „Dialog o kompozici románu“ v *Umění románu* (L'art du roman, 1986).
3) České čtenáře tenkrát překvapilo, že autor dává svým francouzským esejům stejný titul, jaký dal v roce 1960 studii o epice Vladislava Vančury. Někoho to dokonce pohoršilo. Otázkou však nebylo dát knize originální titul, nýbrž uvést do svého díla jako jeho organickou součást právě reflexi o estetice románu, a v tomto ohledu je nutné pracovat s romanopisci obecněji známými.
4) Česky Milan Kundera: „Kdo je to romanopisec“, *Host* 8, 2004, s. 11.
5) Tamtéž, s. 11–12.
6) *Le rideau*, s. 23. Překl. S. R.
7) Tamtéž. s. 111.
8) Tamtéž s. 21.

životní bilance hloubavé feny aneb bojana vypráví

Edgar Dutka: Slečno, ras přichází, Prostor, Praha 2004

petr **lyčka**

Autor, jenž se na poli krásné literatury poprvé vynořil v roce 2003 jako pozdní pseudodebutant „archivní“ povídkovou sbírkou U útulku 5, čekající na své publikování od počátku šedesátých let, vydal loni svůj další opus, tentokrát z románového soudku. Přestože mezi vznikem obou textů leží téměř pět desítiletí, jejich časové souřadnice se zase tolik nevzdálily — svým způsobem se zde dotýkáme obdobného tématu jako v knize předchozí. Kořeny vyprávění sahají k životu uvízlému v kleci totalitního Československa, jeho „možnostem“ a reakcím na ně.

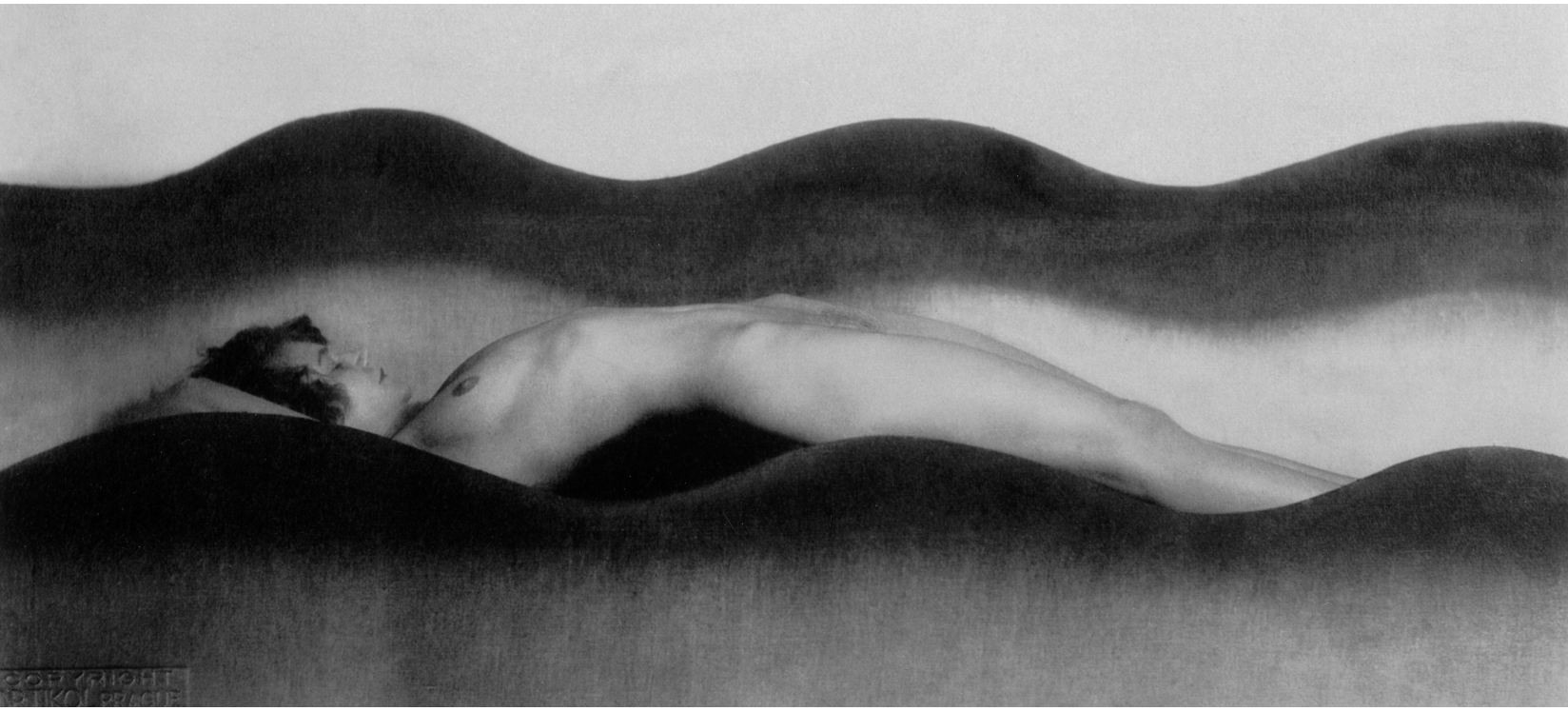
Jestliže čas vyprávění obou knih zůstává stále ohraničen jedinou dějinnou érou socialistického „rozkvětu“ a pádu, rozbíhají se o to více jejich souřadnice prostorové, jejichž odlehlost už stěží mohla být větší. Po příběhu chlapce vyrůstajícího po matčině emigraci v „útulku“ uvnitř hranic československé totalitní zóny, který čerpal mnohé z autorových vlastních zkušeností, se nyní románové postavy, zpravidla po četných předchozích peripetiích, ocitají u protinožců. Život komunity v australském exilu a fenomén emigrace jako odpovědi na totalitní zvůli i životní neperspektivnost se po několika průhledech do tuzemské historie hrdinů posouvá do centra pozornosti. Přitom v osudech ústřední postavy emigrantky Nely — která se však paradoxně ve vyprávění v přítomnostní rovině vyskytuje pouze jako stále vyvolávaná vzpomínka na zemřelou — pokračuje přetavování životopisných dat z rodinné historie a na ni se váží některé další autobiografické momenty objevující se již v Dutkově debutu. (Postava Nely je románovou projekcí autorovy matky, u níž Dutka v Austrálii v roce 1968 rok pobýval.) *Slečno, ras přichází* tak můžeme vnímat i jako jakési volné pokračování značně stylizované rodinné „ságy“ odehrávající se v totalitních desítiletích, jimiž se autor — podle vlastních slov — hodlá v případném pokračování své spisovatelské činnosti už jako jedinými zabývat.

Výraznou změnu v tkanivu a poetice prózy ve srovnání s knihou předchozí však nezpůsobuje pouze exotičnost místa děje odvíjejícího se na okraji australské buše a částečně i přímo v jejím srdci, ale snad především metamorfóza (či spíše „metempsychóza“), jíž prošel vypravěč. Vyprávěcí situace ich-formy sice zůstala zachována, avšak — pod tlakem látky, ale zřejmě i v důsledku potřeby většího ozvláštnění sdělovaného — radikálně se proměnil úhel pohledu a stylizace celého vyprávění. Uličnického chlapce plného života střídá ve vyprávění fenka vlčáka, která již doběhla k samému konci své pozemské pouti a sil, nikoli však narativních.

Vypravěč s psí maskou

Bojana, jak se vypravěč románu nazývá, je samostatnou a vedle Nely vlastně i druhou stěžejní postavou románu, zároveň ale pravidelně ustupuje do pozadí a stává se pouhým zprostředkovatelem, který reprodukuje a zaujatě komentuje historii a životní postoje svých lidských pánů a skupinky jejich přátel. Tak jako Nela jsou i oni utečenci z českého socialistického „ráje“. To vše se děje v jediném nepřetržitém monologu, jehož intenzivní proud nerozrušuje žádné členění do kapitol a jen minimum odstavců, v průběhu jediného dne, kdy Bojana bilancuje svůj dosavadní život a snaží se porozumět jeho křivolakým zákrutům a nalézt záblesky jeho smyslu. Tento monolog je zároveň tematizací jejího čekání na smrt, poslední velkou událost, kterou má ještě před sebou a jež má být zároveň odpovědí na jinak nerozluštitelnou otázku, co přijde po ní. Ač by se to čtenář pravděpodobně neodvážil očekávat, je Bojana obdobnými otázkami doslova nabitá.

Narativní maska ich-formového „zvířecího“ vypravěče umožňuje autorovi podávat události jakoby z jejich středu, zároveň si však nad nimi udržet nadhled, účinně bránící sentimentalisticky zjitřenému tónu, k němuž by líčení komplikovaných a svízelných osudů jednotlivých postav mohlo sklouznout. Rizika této volby narativní strategie se však mohou v próze snažící se akcentovat existenciální rovinu zobrazovaného (a tuto snahu Dutka nepochybně má) objevit, přejde-li vypravěč od „oživování obrazů“ z hloubky paměti k jejich výkladu, případně k abstraktní rozpravě jimi inspirované, jež by podtrhla filozofující zabarvení díla. A Bojana se do nich pouští nebojácně a s vervou. V okamžicích nejmarkantnějšího překročení kompetencí zvoleného vypravěče působí na některých místech její úvahy spíše poněkud odtažitě než hlubokomyslně, a především značně nesourodě vzhledem k jejímu hlavnímu vypravěčskému partu. V podivném, více či méně vzdáleném sousedství se tak mohou ocitnout promluvy zdůrazňující její animálnost („zvedni se, holka, ať nepochčiješ koberec“) vedle těch hloubavějších („život je příliš dlouhý a duše složitá“) až po mudrlantské sentence a zamyšlení nad časem, smrtelností, mezemi svobody a predestinací. Sdělení těch nejsofistikovanějších rozjímání autor řeší tak, že nechává Bojanu doslovně citovat vzdělaného rodinného přítele Serge: „Dobro svou podstatou se chce donekonečna obtiskovat a jen ztěžka se pohne z místa (je totiž samo se sebou spokojené), k tomu potřebuje zlo, agresivní a bezohledné, které vždy od základů mění všechny podmínky, takže vznikají nové, naprosto nečekané řetězce příčin a následků.“ Těžko říci, zda by nepřítomnost těchto pasáží Dutkův román nějak výrazněji ochudila či zploštila. Jeho vypravěči lze totiž zaujatě naslouchat především tehdy, když právě nezaskakuje v roli filozofujícího hloubavce a zachovává v tomto směru jistou zdrženlivost.



■ František Drtikol, Vlna, 1925 (Uměleckoprůmyslové museum Praha)

Mezi marasmem a vykoupením

Zmíněné meditace, v nichž se Dutka točí kolem obecných otázek lidské existence a jejích záhad, snad mají učinit zadost románovému mottu z Blaise Pascala: „Pro všechen život je důležité vědět, je-li duše smrtelná, či nesmrtelná“, aby se navnaděný čtenář nakonec necítil ve svém očekávání myšlenkově hutného textu zklamán. V zajímavějším vztahu k tomuto mottu je však celá metaforická a parabolická rovina díla, která se k tématu volby mezi pragmatickým obstaráváním v relativně bezpečném a pohodlném stereotypu a nezajištěnou svobodou, jež by snad umožnila být v souladu s onou problematickou „duší“, nestaví prostřednictvím abstraktní promluvy, nýbrž prostřednictvím dějů, postojů a skutků těžce zkoušených postav. Od samého počátku příběhu se totiž ocitáme na dotek zmarnění a smrti, které jím prostupují jako permanentní stín doléhající postupně na většinu románových figur (Bojaně se tato smrt sugestivně personifikuje v přízraku stále slídícího rasa, jenž jako návratný motiv posiluje metaforičnost celé prózy). Přesto román *Slečno, ras přichází* nevyznívá depresivně. Jestliže na počátku stářím zdecimovaná psí vypravěčka a její duchem nepřítomný umírající pán upoutaný po mrtvici na kolečkové křeslo mohou svou nemohoucností a osamělostí připomínat dokonce zmrzačené postavy Beckettovy, čekající marně na své vykoupení, a jsou tak především tísnivým obrazem bezvýchodné konečnosti, postupem doby se jejich smysl proměňuje. Joe sice umírá, ale obklopen přáteli v jejich — alespoň na chvíli znovu oživené — pospolitosti. Bojana dochází nakonec smíření na útesu na hranici divoké buše, kde potkala kdysi svou psí lásku, když znovu ucítí prchavý závan ztracené svobody a nespoutanosti. Beznaděj tak nakonec střídá katarze.

Jestliže si tento příběh-podobenství zachoval po většinu textu značnou čtivost, vděčí za to především životnosti románových postav, které Dutka dokázal nadat výraznými a věrohodně podanými charaktery. A také až londonovsky dobrodružné dějovosti některých pasáží ze života Bojany, které vyvažují její občasné reflexivní exkurzy, kdy myslitel v ní dá přednost divokou australskou přírodou probuzenému lovci.

petr lyčka (*1974)
literární historik a kritik

www.hostbrno.cz

„špitální“ deník bohumily grögerové

Bohumila Grögerová: Čas mezi tehdy a teď, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha — Příbram 2004

marie **langerová**

V knize Čas mezi tehdy a teď popsala Bohumila Grögerová (1921) dobu mezi lety 1999–2003. Je to poslední období jejího společného života s Josefem Hiršalem (1920–2003). Sama pro sebe je nazývá „špitálem“. To je situace stáří, potíží těla a prostředí, kam se Josef Hiršal dostává po nehodě, která mu způsobila zranění, až jej dovedla ke smrti. Grögerová tímto textem navazuje na dílo, které tvořili s Josefem Hiršalem společně. Čas mezi tehdy a teď je deník, v němž dvojhlas spěje v samomluvu. Je ale stále dvojhlasem, byť zástupným, zachovává psaní jako simultánní text. Psaní jako by tu mělo držet pevnou vůli, vůli k životu druhého.

Josef Hiršal a Bohumila Grögerová vytvořili společně úctyhodný kus práce. Byla to skutečná tvůrčí dílna, psaní, překlady a od konce padesátých let společné experimentální texty (a k nim řada informačních a teoretických textů, přednášek, rozhovorů), díky nimž — a také nezměrné činorodosti Bohumily Grögerové — se Praha stala v šedesátých letech jedním z mezinárodních center experimentální poezie. Po letech samizdatu to pak byl především deníkový *Let let* (I–III, samizdat 1986–1990; tiskem 1993–1994), který slavil také veřejný úspěch, když byl vydán na začátku devadesátých let. Nabídl, v boomu deníků, pamětí a vzpomínek, jednu z nejosobitějších paralelních verzí literární historie druhé poloviny dvacátého století. Z pracovního, přátelského a milostného okruhu tvůrčích lidí tu proudí energie života atakující institucionální schematizaci života a jazyka, veřejné mrtvolnosti je nastaveno zrcadlo pilné práce, dokumentující podrobně dobu, s humorem, ironií. Text se v tomto typu experimentálního dvojdeníku stává místem společného sdílení přítomnosti — určitého partnerství a kolektivity —, a zároveň prezentuje angažmá píšícího, jenž se stává spolutvůrcem historie doby, kterou deník zahrnuje. Tento prostor pro činné „já“ zůstává otevřený i nyní, v onom „mezi“ čase, kdy přítomnost jako by se uzavírala a vydouvala, narůstala před očima, unikala z času a vylučovala člověka z možností jeho působení. *Čas mezi tehdy a teď* je deník úzkostného čekání na druhý hlas. Zbývá psát dál, pokračovat. Psaní jako běh, ve kterém jde o život.

Otevřené oči: meandry, krychle

> Meandr (z řec. jm. maloasijské řeky) 1. výtv. *jednoduchý pásový ornament geometrický ze svislých a vodorovných čar*: nádoby zdobené m-y; 2. *zákrut řeky; zákrut vůbec*
>
> (*Slovník spisovného jazyka českého* III, Praha 1989)

Z textů Bohumily Grögerové vystupuje elementární citlivost k nenápadným jevům života, jevům, které téměř nevnímáme, protože jsou jeho automatickou součástí. Neviditelnost, neurčitost, která má svou rychlost a pomalost, tu přichází k vědomí, zmotané události se osvětlují, oči se otevírají. Grögerová píše s pozorností neustále upřenou k laboratornímu průzkumu události ožívání, nacházení přítomnosti vlastního jazyka. Její průzkum, její psaní je vizuální akt. Je to probouzení, otevírání očí:

> a zvolna chuť psát
> sen, kdy násilím rozvíráš oči; ne a ne; snažíš se rozklížit slepená víčka; a ne a ne; všecku sílu a vůli: vidět, prohlédnout, spatřit! A ne a ne! prozřít do světla a konečně vrhnout stín! A pak se ti to pojednou bez námahy zdaří a otevřeš oči […] obezřetně se nechat nést procesem psaní
> (*Trojcestí*, B. Grögerová, J. Hiršal, 1991, texty ze 70. let)

Ve „špitále“ směřuje pohled na zraněnou hlavu, která se pokouší otevřít oči: „Pod velkým bílým obvazem na čele opuchlá zhmožděná tvář, oči zalité krví. Štěrbinou pravého oka se na mne dívá.“ Nevidění, v němž svět mizí. Jiná hlava, v níž se rodí matoucí fantasmagorie — a konečně také ustalující se koryto řeči, jejíž meandry vedou k životu. Psaní, které je projevem lásky. „Vidí mě?“

V *Meandrech* (německy 1970, česky 1996), textech Bohumily Grögerové ze šedesátých let, jsou zaznamenány mikroskopické pohyby růstu, proměn, oddělování, rozrůzňování přítomného okamžiku a jeho vystupování ze slov: *krychle, kvádr, čtverec*. Ze slov *vlk, plž, jedna*. Ze slova *nyní*: „Zvláštní slabost chovám pro slovo *nyní*. […] Nejvíc mne přitahuje, že ani jedno nyní se nepodobá druhému.“ Toto neustále přítomné vědomí času, tohoto pohyblivého místa nyní, se přechyluje do procesu psaní: „Chystám se psát. Víc než týden, víc než měsíc, víc než čtvrt roku. Chystám se psát právě teď, v tomto okamžiku.“ Vnímání času života jako času psaní je otevřené jakékoli rozprostraněnosti vně. Slova zakládají věci i jedinečnost prožívání. V jazyce mého času, v mém vlastním jazyce. Mění se v architekturu bytosti-domu (*Branka z pantů*, 1998).

Experimenty Bohumily Grögerové nepracují s horkou imaginací. Tato literatura a umění má svou analytičností, svou diskurzivitou blíže k chladným laboratořím vědy. V nich má však z mrtvých slov vytvořit živou buňku — a dobývat z ní energii: otevřít slovo tělesnosti, která tuto energii produkuje. Moment, který tvorbu poválečné „druhé avantgardy“ (Karel Milota) spojuje s tou první. Poezie, experimentální text obecně, má v sobě nést ještě čerstvý prvek těla — tkáně, která jej počala. Ze snahy po oživení systémového jazyka a vnímání textu jako zárodečně živé hmoty vznikla široká škála metodických přístupů k jazyku, které ho měly vymaňovat z ideologických rámců, vytvářet úniky z dominantních systémů.

Z nárazů na jazyk, který se ukázal jako velký manipulátor světa, vystoupily v experimentální tvorbě šedesátých let znovu otázky dotýkající se smyslu umění a jeho mrtvého anebo zašpiněného jazyka. Jazyk se vrací do konkrétních situací a tento návrat jde ovšem také ruku v ruce se snahami o maximální objektivitu poezie, stavěné proti té tradiční „přirozené“, subjektivního výrazu. Jednou z možností byla ta linie literárního experimentu, která mocně abstrahuje, a vytváří tak v literárním kontextu svébytnou paralelu proudu nové citlivosti.

Sem, domnívám se, patří — například vedle díla Věry Linhartové ze šedesátých let, zvláště jejího *Prostoru k rozlišení* — právě i *Meandry* Bohumily Grögerové. Experimentální jazykové hry (Grögerové ohromení dílem Ludwiga Wittgensteina) rozlamovaly viditelný svět, směřovaly k elementárním formám: čára, písmeno vstupující do prostoru stránky. Literární výraz se dostává do blízkosti výtvarného umění a jeho elementárních tvarů.

Jsou to texty soustředěné k několika liniím. Meandry, vlnovka, která vede „zvlášť temperamentní souboj“ (Kandinskij): souboj tlaků, negativních a pozitivních, vybíhajícího a ochabujícího napětí. Slova *krychle, kvádr, čtverec*, soustředěné pozorování pohybů slov, jejich života. Je to reflektující, analytické psaní, pozorování vedené po hranici tvarování. Postupuje od záchytných bodů vědomí, myšlení slova, liniemi horizontály, vertikály, diagonály. Sleduje přímky, které se, jak říká Kandinskij, liší temperaturou, svými studenými a teplými formami. Jejich centrismus a odchylky se spojují s barevností, která způsobuje přibližování a vzdalování. Čtverec, nejobjektivnější forma schematické základní plochy. Horizontála a vertikála, v níž studená a teplá jsou vyrovnány. Krychle a prostor objektivity. Dokonalá objektivita, dosažitelná ovšem jen ve smrti.

Deníky stáří

Deník *Času mezi tehdy a teď* není výrazem subjektivity chápané jako vůbec jediný možný záznam nějaké objektivity, ale je samým průběžným aktem přivlastňování světa a konání v něm. „Já“ je tu plně aktivní, svět vytvářející, sám pohyb. Čas „mezi“, „špitální“ deník, je psán v šoku z vypadávání „já“ z tohoto procesu, tváří v tvář přikurtované nehybnosti, „já“ jako krvavé masce a uzavřeného v jiném světě, ale také s vědomím, že držením času psaní zůstává stále otevřena široká síť důvěrných vztahů ke světu zde a nyní. Je to právě také důvěra v tento způsob „šťastného“ pobývání, která přes truchlivé téma nese v deníku Grögerové vůli ke světlu a ke světu, aktivitu, která také převádí truchlení v boj.

Tyto pozice píšícího „já“ a jeho vztahů ke světu pochopitelně ukazují i na rozdíly v poezii stáří, například mezi volní vitalitou díla B. Grögerové, posledními záznamy J. Koláře anebo „litanickou“ a „nesmiřitelnou“ poezií Jiřiny Haukové (Radim Kopáč v doslovu ke knize B. Grögerové, nazvaném „Štěstí v čase“). K litanickému a elegickému tónu poezie Haukové dozajista patří tragismus, vycházející průběžně v jejím díle z vědomí života odcizeného smrtí, které ji staví například po bok melancholika Ivana Blatného či krajně subjektivního elegika Jiřího Ortena — básníků světa cizího, zasahujícího do jejich samot. Vědomí tragismu života dovádí k hněvu až zuřivosti a zase bezmezné pokoře také poezii Ivana Diviše. K poezii jedinečné samoty a cizoty života odevždy nakloněného jeho plodu — smrti (Haukové *Cizí pokoj*, Divišova *Thanathea*) — patří i lamentace vycházející z vědomí smrti jako toho jediného, co je mi v životě vskutku vlastní, co tu mám.

marie langerová (*1948)
literární kritička a historička; působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR.
Vydala knihy *Fragmenty pohybu* (1998) a *Weiner* (2000)

glosa dušana šlosara | **jako takový**

Kdyby papež jako takový na sebe vzal světskou moc... je úryvek skutečného současného dokladu z dokumentace Českého národního korpusu. A dále: *svět jako takový, život jako takový, lid jako takový, Němec jako takový, objekt jako takový, brak jako takový, střelný prach jako takový...* Jaký význam mají ta spojení, totiž to *jako takový* stojící po substantivech?

Jako takový (vedle *o sobě*) je původně alternativní překlad německého *(Ding) an sich* z Kantovy filozofie, označujícího nezávislost abstraktního pojmu. V našich dokladech ovšem o něco takového nemůže jít. Nejde nám o abstraktního papeže, Němce, brak ani střelný prach... A tak tedy je to zřejmě jen častá prázdná výplň s funkcí ozvláštnit text jakoby intelektualizací tam, kde se skutečný intelekt jinak neprojevuje. Současná velká frekvence *jako takový* asi není nahodilá; je to prostředek předstírání a zastírání. (Kant se smutně obrací v hrobě.)

jak šly roky, měnily se řády – ty jízdní ale zůstávaly...

jaroslav **rudiš**

Kdy jsem dostal první jízdní řád? Asi mi ho dal můj strýc, výpravčí ze stanice v Semilech. Chtěl jsem být jako on, přehazovat návěstidla, jíst tlačenku z papíru, pít kafe s lógrem a znát všechny fíry. Chtěl jsem rozumět čárám v grafikonu a číslům v jízdním řádu. A možná je právě můj strýc předobrazem komiksového nádražáka Aloise Nebela, kterého jsme o mnoho let později vytvořili s výtvarníkem Jaromírem 99 v pražské restauraci U Vystřeleného oka. I tam jezdí vlaky, a když se řítí na Hlavní nádraží, třesou se hospodě stěny a do půllitrů padá omítka.

Možná je v Nebelovi ale ještě více z mého dědečka, který se jmenoval také Alois. Byl to prý velký podivín, sloužil před válkou a po ní jako výhybkář v Zákupech v Sudetech a jeho historie je v naší rodině hodně zamlžená. Nikdo pořádně neví, jak vlastně skončil.

Každopádně, na oba dva jsem při psaní Nebela myslel. Tak vznikla například i tahle scéna: Když se Nebel potřebuje uklidnit, zavře se na záchod. Má tam knihovnu, sto jízdních řádů, sto roků své trati, její minulost v kostce, jakousi kroniku. Čte si a zjišťuje, že alespoň tady je všechno tak, jak má být. Čísla a vlaky totiž nelžou. A Nebel se často potřebuje uklidnit. Jeho stanicí Bílý Potok (ve skutečnosti jde o Horní Lipovou) v Jeseníkách projíždějí vlaky s nákladem celého minulého století a on ten nával dějin, strachů a traumat málem nepřežije.

Možná je v Nebelovi i něco ze mě. Knihovnu s jízdními řády mám na záchodě totiž i já. Spíš ale proto, že jinde pro ně nebylo místo, protože jsme se loni přestěhovali do menšího bytu. Občas mi je někdo přinese na čtení, hodně jich kupuji. Jeden můj známý mi je nechává pod pultem v antikvariátu, stejně jako někomu jinému schovává válečné mapy, gramodesky nebo staré výtisky časopisu Včelařství. Je to skutečně tak — staré jízdní řády jsou dnes podpultové zboží. Jejich sběratelů je celá parta, pravidelně se scházejí na burzách, občas mezi sebou soutěží ve znalostech spojení… Ne, v tomhle opravdu nejedu. Alespoň zatím.

Co se mi ale líbí, je strohá poezie čísel, která poetická vůbec nejsou, protože jsou stálá a neměnná. Parní rychlík ujel trasu mezi Hradcem Králové a Libercem před válkou stejně rychle jako motorový rychlík dnes. Mezi časem na trati je rozdíl pár minut, mezi těmi vlaky a lidmi v nich však celá desetiletí.

Když dostanu do ruky nový starý jízdní řád, nejdříve ho pečlivě prohlédnu. Pátrám po zasunutých vzpomínkách, po poznámkách na zapomenutých papírcích, jízdenkách či účtenkách. Pátrám po útržcích ze životů neznámých lidí, které mě baví dotvářet. Tak jsem našel útržek složenky z roku 1942, jindy zase opsaný jídelní lístek restaurace v Hradci Králové nebo adresu nějaké dívky, a to vše zasypané minulostí a hromadou čísel a vlaků. Hromadou značek, vysvětlivek a poznámek, kterým už dnes málokdo rozumí, protože dnes za vás spojení během vteřiny najde počítač.

Když jsem byl kluk, procestoval jsem prstem v jízdních řádech a na železničních mapách celou Evropu: od Lisabonu po Moskvu, z Osla až do Neapole. I dnes mě baví ta rozmáchlost, nekonečné možnosti představ, kudy se vydat.

Fascinuje mě ta neměnnost čísel a spojů, jejich kamennost a stojatost v rychlém a proměnlivém světě z oceli, skla a televizních reklam. Reklam? I ty v jízdních řádech jsou. Třeba v tom z léta 1938. Na zadní straně nabízí boty do vlaku firma Baťa, někde uprostřed je propagován román Láska a zoufalství, „který i vy byste měli číst“. Ale ta nejkrásnější, protože nejpomíjivější reklama je na straně tři: Hotel Excelsior, Berlín, Anhaltské nádraží. Největší hotel na kontinentu! Pozoruhodnost Berlína! Obrovská stavba, vybavená všemi vymoženostmi techniky! Hotel pro hosty všech vrstev, 600 pokojů, 250 koupelen! Koncerty světoznámých orchestrů a tanec! Příchod do hotelu přímo z nástupiště nádraží největším hotelovým tunelem světa! Majitel Curt Elschner!

Představuji si cestu z Prahy do Berlína v horkém létě 1938. Přes Kralupy a Drážďany. Představuji si hluk a krásu Anhaltského nádraží, z něhož po válce nezbylo víc než jedna jediná rozstřílená zeď, kterou se teď chystají zbourat. Po hotelu Excelsior zůstala jen reklama ve starém jízdním řádu…

Jak šly roky, měnily se světové řády. Ty jízdní ale zůstávaly a vlastně zůstávají takřka stejné. Změn bylo jen pár: přečíslovaly se tratě, pár jich zaniklo, zmizely i dlouhé panevropské rychlíky a vlaková pošta. Ale číst si v nich a napínat fantazii lze pořád. Jasně, je v tom nostalgie. Dětství. Nesplněné sny. Podvědomí na útěku. Ale proč ne.

Nový jízdní řád začne platit v prosinci. Už jste si jej v knihkupectví objednali?

Jaroslav Rudiš (nar. 1972) je spisovatel a scenárista. Debutoval knihou *Nebe pod Berlínem* (2002). S výtvarníkem Jaromírem 99 napsal komiksovou trilogii *Alois Nebel*, poslední díl *Zlaté Hory* vyšel letos v září. Nyní pracuje na sbírce povídek *Rychlé lásky* a románu *Grandhotel* podle námětu a filmového scénáře, který napsal pro režiséra Davida Ondříčka. Žije střídavě v Praze a Lomnici nad Popelkou. Knihy vydává v nakladatelství Labyrint.

estetická hodnota románu

juan **goytisolo**

přeložil jiří kasl

Španělský spisovatel píše o poslední knize esejů Milana Kundery, kterou v překladu Beatriz de Mourové pod názvem El telón (Opona) vydalo v květnu 2005 barcelonské nakladatelství Tusquets.

Jsou díla, jejichž objektivní potřeba je zřejmá, aniž se během dlouhé doby někomu podaří je napsat. *Opona* Milana Kundery je jedním z nich: posuzuje dějiny románu z hlediska jeho estetické hodnoty a objasňuje jeho současný stav i obtížné možnosti přežití ve výrazně nepřátelském prostředí. Rostoucí počet průměrných děl a recenzí, jež je vynášejí až do nebe, vytvořil moře konformismu a nevkusu, jež působí na intelektuální a vzdělanostní úroveň čtenářů, kteří jsou následně vedeni k tomu, aby hodnotu románu zaměňovali s jeho mediální viditelností. Zničující moc trhu a koncernů, jimž jde jen o zvyšování prodeje, je spojena s obvykle zištnou spoluprací cechu literárních recenzentů, kteří tento marketingový přístup ať už z nekompetentnosti nebo ze servility ve svých článcích podporují. Občan je tak nakonec přesvědčen, že získal mistrovské dílo, třebaže jde jen o odvar z prošlých, dokonce zapáchajících ingrediencí.

Často čteme, že román pana X dává znovu vyvstat Galdósovu Madridu či Paříži Victora Huga (nebo, co je ještě horší, *Tří mušketýrů*). Vzpomínám si na spokojený úsměv, s nímž mi jeden krajan z exilu ukazoval recenzi své knihy, v níž byl označen dokonce za „španělského Balzaka“. Byla to smrtící chvála, protože v umění — a román uměním je — není opakování přípustné. Psát jako Hugo nebo Galdós na prahu třetího tisíciletí znamená odsoudit se k bezvýznamnosti, protože co je tímto způsobem vytvořeno, nepřidá nic nového ke stromu literatury a nepřispěje ani k vývoji narativního žánru, který existuje už od dob Rabelaisových a Cervantesových.

Kunderova kniha, jež zhušťuje starší úvahy obsažené v *Umění románu* a *Zrazených testamentech*, vrhá na ten obrovský hřbitov efemérních děl, jimž je modernost proudící napříč věky cizí, kužel ostrého světla. Vychází přitom z postřehu, který v roce 1932 formuloval Jan Mukařovský, jedna z nejvýznamnějších postav Pražského lingvistického kroužku: „Jen předpoklad objektivní estetické hodnoty […] dodává smyslu historickému vývoji umění.“[1)] K tomu autor *Knihy smíchu a zapomnění* dodává: „Kdyby estetická hodnota neexistovala, dějiny umění by byly jen obrovským skladištěm děl, jejichž časová posloupnost by postrádala smysl. A naopak, estetickou hodnotu umění lze vnímat pouze v kontextu jeho historického vývoje.“

Dějiny románu jsou od proměny Alonsa Quijana v dona Quijota de la Mancha skutečně dějinami neustálých proměn umění román psát, od Fieldinga, Sterna a Flauberta až k Proustovi, Joyceovi a velkému středoevropskému románu první poloviny dvacátého století (Kafka, Musil, Broch). Jsou to dějiny, jež nesledují stopu Dějin s velkým D, tedy náhodné sekvence válek a dobývání, ani stopu vědeckého vývoje a technických vynálezů. „Když se pojem dějin aplikuje na umění,“ tvrdí Kundera, „nemá nic společného s pokrokem; neznamená zdokonalování, zlepšování, vzestup; podobá se cestě podniknuté za účelem zkoumání neznámých krajin, aby byly zaznamenány do mapy. Snahou romanopisce není překonat své předchůdce, ale vidět to, co neviděli, vyslovit to, co nevyslovili. Flaubertova poetika nediskredituje poetiku Balzakovu, stejně jako objevením severního pólu nezastarává objevení Ameriky.“

Dějiny románu jsou tedy dějinami kartografie románu, která se šíří a rozvětvuje ze společného středu: kartografie „opylování“ cestami, jimž botanikové říkají *větrné dálnice* a po nichž se přenášejí semena a výtrusy Cervantesova umění do Anglie, Sternova umění do Brazílie Machada de Assis, Flaubertova umění do Joyceova Irska a Kafkovy Prahy. Toto „opylování“ jedné literatury druhou — korpus *Tisíce a jedné noci* je toho nejlepším příkladem — se nám jasně odhaluje u Cervantese, když přeskočíme z příběhu hidalga pobláznělého vlastní četbou do příběhu autora pobláznělého neuvěřitelnou mocí literatury: v mnohočetném a nejasném autorství, pochybném *statutu* postavy, která ví, že se o ní píše a čte, rozpuštění autority. Jak Kundera poznamenal ve svém skvělém eseji o *Quijotovi*, vstupujeme s ním do plodného hájemství nejistoty. Semena a výtrusy románové invence od té doby volně proudí od autora k autorovi, ze země do země, z kontinentu na kontinent, aniž by se podřizovaly schématům hlasatelů vlasteneckého nacionalismu nebo synoptickým obrazům praporečníků nekompetentnosti a umělecké krátkozrakosti.

Kunderovo rozlišení mezi velkým a malým kontextem zaměřuje problém jasně: „Umělecké dílo lze umístit do rámce dvou základních kontextů: buď do kontextu dějin daného národa (říkejme mu *malý kontext*), anebo do nadnárodních dějin umění (říkejme mu *velký kontext*). O hudbě jsme zvyklí uvažovat s naprostou přirozeností ve velkém kontextu. [...] Naopak román, jelikož je spjat se svým jazykem, je na všech univerzitách zkoumán téměř výhradně ve svém malém národním kontextu. Evropě se nepodařilo pojmout svou literaturu jako historickou jednotu a nepřestanu opakovat, že v tom spočívá její neodčinitelné duchovní selhání.“ Kundera cituje Goetha, který jako první formuloval nutnost zkoumat literaturu nezávisle na jejích národních souřadnicích, a dále ostře kritizuje řádění exkluzionistického šovinismu a provinčního reduktivismu: „Vlastnická touha národa ve vztahu k jeho umělcům se projevuje v *terorismu malého kontextu*, který redukuje veškerý smysl díla na úlohu, již toto dílo plní ve své vlastní zemi.“

V rozporu s obecným míněním se tento terorismus projevuje nejen v oblasti minoritních a často pronásledovaných jazyků

■ Václav Jirásek, „I déšť začal plakat“, 1990

(češtiny, slovenštiny, slovinštiny, katalánštiny, galicijštiny a podobně), ale i v tak obrovském prostoru, jakým je prostor španělštiny, kde se na univerzitách i v nakladatelstvích rozlišuje španělský a latinskoamerický román a v něm dále román mexický, argentinský, kolumbijský, kubánský, jako kdyby státní hranice vytvářely hranice umělecké a uzavřené revíry. Je však absurdní zkoumat Garcíu Márqueze v kolumbijském kontextu, Fuentese v mexickém, Carpentiera a Cabreru Infanta v kubánském, Vargase Llosu v peruánském, Cortázara v argentinském, protože jejich díla nezapadají do hranic příslušných zemí, nýbrž zaznamenávají se v mapě žánru na území, jež před nimi nebylo prozkoumáno. Profesionální nacionalisté a omezenci (nacionalismus a omezenost jdou obvykle ruku v ruce) obviňují Flauberta (stejně jako Montherlanta nebo Maurice Bardèche, jak Kundera uvádí), že „není ze stejného těsta jako například Racine, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet“, tedy že je „málo francouzský“, stejně jako jiní vytýkají Gombrowiczovi, že je „málo polský“, nebo samému Kunderovi, že je „málo český“. Ovšem v oblasti umění románu nejsou jiné národnosti kromě rabelaisovské, cervantesovské, flaubertovské a tak dále a tak dále. Slavní umělci na národní, provinční či místní úrovni, kteří nezkoumali nebo neobjevili nová umělecká hájemství, jsou odsouzeni ke smutné nesmrtelnosti soch a pamětních desek, tedy k prázdnotě redundance a bezvýznamnosti.

Kunderovy úvahy o historickém románu a jeho nejhorší variantě — románu vstupujícím do služeb vlasteneckých hodnot, jež shrnují „podstatu“ národa — by měli číst všichni kantoři národních literatur, kteří určují jejich hodnotu podle větší či menší věrnosti společnosti, kterou reprezentují. „Romanopisec,“ říká autor, „není služebníkem historiků.“ Jinými slovy, nehájí žádný zájem, nýbrž zkoumá, vykládá, zpochybňuje, vyvrací. Například Haškův *Dobrý voják Švejk* svým pohledem loutky zmítané událostmi odhaluje absurdnost řeže z let 1914–1918 lépe než vypravěči, kteří ji popisují epickou formou. Počínaje Cervantesem totiž román staví ironii a smích, které kompenzují nevyhnutelnou vratkost lidského života, proti tragickému vidění a lyrickému klamání. Nádhernou lekci nám poskytl Kafka tím, že bez křiklavosti a jakékoli sentimentality ukázal, jak je jednotlivec redukován do postavení pouhého pěšce, který se pohybuje po políčkách šachovnice, aniž by cokoli věděl o pravidlech hry. Tím, že nelítostně vyřadil prvky, z nichž se skládá dnes již zchátralá realistická kompozice, nám Kafka odhaluje jinou, hlubší skutečnost: četbu moderního světa, která neexistovala před ním, četbu, která rozhodujícím způsobem mění naše vnímání tohoto světa.

Není možné v několika odstavcích shrnout tematické bohatství *Opony*: jasnozřivý rozbor rozdílného vnímání života podle měnícího se věku člověka od generačního bratření mládí až po samotu stáří; úvaha o „ďábelské“ pasti umělcovy nesmrtelnosti, která ho nutí vytvořit dílo, jež by ho přežilo, a tím vlastně živit vlastní groteskní megalomanii. Na snahu mnoha současných romanopisců produkovat díla, jež by bylo snadné adaptovat pro televizi, film nebo pro komiksové seriály v denících, má Kundera sarkastickou odpověď: „Aby se z románu stala divadelní hra nebo film, je třeba rozložit především jeho skladbu, omezit ho na jeho prostou zápletku, vzdát se jeho specifické formy. Co však zbude z uměleckého díla, vezme-li se mu jeho forma? Má se za to, že adaptací se život velkého románu prodlouží, a přitom tím vznikne leda mauzoleum, v němž jen malý nápis v mramoru připomíná jméno toho, kdo tam není.“ Kunderova románová a esejistická tvorba, přičemž není možné jednu od druhé oddělovat, znepokojuje a rozrušuje všechny ty, kteří stavějí své ubohé jistoty na totalitarismu vlastních kritických metod, a proto odmítají každého, kdo nechce vstoupit do cechu profesionálních konformistů a nechat se zaškatulkovat do schémat, jež nemají s heterogenní a nezjednodušitelnou jedinečností románu nic společného.

(Vyšlo v příloze deníku El País Babelia*, 7. 5. 2005)*

Poznámky

1) J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966, s. 53 — pozn. překl.

juan goytisolo (*1931)
španělský spisovatel žijící střídavě v Paříži a Marrákeši.
Je autorem románů *Prchavý zítřek* (El mañana efímero, 1957), *Nijarské úhory* (Campos de Níjar, 1960) a *Znaky totožnosti* (Señas de identidad, 1966).

moc románu

o nejnovějším eseji milana kundery

guy **scarpetta**

přeložil marek sečkař

Ve své nové knize *Opona* Milan Kundera dále rozšiřuje své úvahy o umění románu. Říká, že svět nám zahaluje jakási „opona“ tvořená hotovými interpretacemi, klamnými obrazy, mravoučnými, a přitom lživými představami. A účelem románu je od úsvitu moderních časů tuto oponu trhat a odhalovat oněch pár zlomků pravdy, které nám mohou zpřístupnit jedině skuteční romanopisci.

Věci se tedy mají tak, že romanopisec, navíc jeden z největších dneška, pociťuje potřebu přerušit práci na svých románech a předestřít nám zamyšlení nad svým uměním. Lze se tomu divit? V době sterilizace a úpadku univerzitního myšlení, v době proměny literární kritiky v reklamní žvanění není nikoho, kdo by to učinil místo něj. Milan Kundera nám tedy nabízí třetí část svého „umění románu“: dílo, jež rekapituluje základní témata jeho předchozích esejů,[1)] ale jen proto, aby je prohloubilo, doplnilo, rozvinulo a otevřelo novým perspektivám. Kniha se představuje výhradně jako reflexe tvůrce vystavěná na základě jeho vlastního tvůrčího postupu, a tím pádem osvětluje jeho estetiku a jedinečné předpoklady. Když ji však čteme, uvědomíme si, že ve stejné míře zahrnuje i témata mnohem obecnější a zve nás, abychom skrze ni prozkoumali dějiny a hodnotu románu *jakožto plnohodnotného umění* — a abychom se osvobodili od zmatků a předsudků, které v našich očích neustále omezují jeho rozpětí.

Kde jsme se to vlastně dnes ocitli, pokud se jedná o dominantní rozpravy na téma román? V situaci jakéhosi opakujícího se, strnulého konfliktu. Na jedné straně „evolucionistická“ koncepce vypracovaná v časech „nového románu“ a od té doby stále zadýchanější, podle níž toto umění, dovedené do mutací čistě technických, nemá jiný smysl než sledovat linii pokroku, nebo snad tříbení, která je bude stále více vzdalovat od stavu, jenž se konstituoval v devatenáctém století (známý „balzakovský kodex“). A na straně druhé je koncepce charakteristická pro fázi *restaurace*, kterou právě na všech úrovních prožíváme a jež spočívá v jakémsi přizpůsobení onoho kodexu devatenáctého století, přičemž zavádí myšlenku momentálního úpadku žánru (takový je například základ bytostně reakčních úvah George Steinera). Tato koncepce umožňuje mimo jiné pod klamavým označením „román“ šířit lavinu románových kronik, románových esejů, románových konfesí, které nás momentálně zaplavují, a přitom fungují jako dokonalá negace *umění*, jemuž dali vzniknout Rabelais a Cervantes.

Účelem Kunderových úvah je vymezit se mimo tuto symetrickou a vlastně konspirační opozici (každá z obou koncepcí staví na nedokonalostech té druhé a obě ve shodě odmítají brát tytéž věci na vědomí). Román je pro Kunderu totiž jednak jako veškeré umění místem neustálé (a nezbytné) formální invence (Joyce nebo Kafka nepsali stejně jako Balzac ze shodných důvodů, jako Matisse nebo Picasso nemalovali stejně jako Delacroix), jednak místem o nic méně neustálých *objevů*: román je tudíž předurčen zkoumat jisté domény reality, které všechny ostatní systémy interpretace nebo reprezentace (filozofické, náboženské, sociologické, psychologické atd.) opomíjejí a jichž by nebylo možné dosáhnout jinak než specifickými postupy románu.

Což pro Kunderu znamená velmi citelné rozšíření referenčního pole — jak v čase, tak i v prostoru. V tomto smyslu mu totiž nestačí brát v potaz pouze to, co se rozvinulo *před* balzakovským románem (a to není třeba ani tak odmítnout, jako spíše relativizovat), zvláště onu zázračnou svobodu, jež vládla, ještě než byl žánr podroben imperativu pravděpodobnosti — odtud skvostné pasáže věnované Rabelaisovi, Cervantesovi, Sternovi. Kromě toho začleňuje do celkového panoramatu zvláště přínos moderních středoevropských romanopisců (samozřejmě Kafky, ale také Brocha, Musila a Gombrowicze) a jejich prostřednictvím přehodnocuje nová území, která umění románu *dobylo*. Jde o věci, jež „teorie románu“ z šedesátých a sedmdesátých let podcenily a jež zrovna tak opomíjejí i ti, kteří dnes usilují o prostou *reakci* na tyto teorie.

Román je umění

V tom všem je přítomna dominantní, takřka obsedantní myšlenka: román není ani tak literární žánr, jeden z mnoha, jako spíše umění samo o sobě. Jinými slovy: „vyprávění v próze“ existuje již od antiky, vydává se odedávna a vydají se ho ještě tuny; to ale nemá mnoho společného s tím, co se zrodilo u Rabelaise a Cervantese a pokračuje ve svých stále rozsáhlejších výbojích až do současnosti — alespoň u těch minoritních autorů, pro něž toto dědictví nepředstavuje mrtvé litery (Kundera dovede pozdravit i své souputníky od Fuentese po Philipa Rotha) — a co je definováno svou funkcí bytostně nenahraditelné objevnosti.

Vnímáme-li román jako umění, chceme tím říci, že je bezesporu poslušen historii, *své* historii (kterou si nesmíme plést s historií dějepisců ani s historií jiných umění), ale že současně zpřístupňuje svět, v němž Diderot rozpráví se Sternem, kde se Joyce a Kafka opírají o Flauberta, kde Danilo Kiš a Rushdie znovu oživují Rabelaise, kde Fuentes a Goytisolo vdechují život učení Cervantesovu. Jedná se tak trochu o ekvivalent toho, co Malraux ve vztahu k výtvarnému umění nazýval „pomyslné muzeum“ — alespoň pokud jde o důraz na metafyziku.

Vnímat román jako umění mimo jiné znamená i to, že jej můžeme hodnotit jedině ve velkém, *světovém* kontextu tohoto umění — a tudíž v opozici vůči veškerému provincialismu — jak velkých národů (jež mají tendenci opomíjet vše, co se děje za jejich hranicemi, v domnění, že si vystačí samy), tak těch malých (které své tvůrce až příliš často dusí, nutí je přizpůsobit se vlastní, úzce lokální kultuře a ty, kteří měli odvahu uprchnout, častují označením zrádce). Odtud skvělé pasáže, kde Kundera dokazuje,

že z Gombrowiczovy hodnoty nepochopíme nic, pokud ho uzavřeme do jeho polského kontextu, nic z hodnoty Kafkovy, pokud z něj uděláme pouhého „pražského spisovatele“, nic z hodnoty Danila Kiše, pokud ho poměřujeme jen podle jeho jugoslávských kolegů. Kundera zde však současně ukazuje, že i země jako Francie, právě pro své přesvědčení, že francouzská literatura si vystačí sama o sobě (předsudek ve velké míře udržovaný, jak známo, školským systémem), se ve vztahu ke své tradici dopouštějí těch nejhrubších přehmatů a omylů. Postoj otevřeně „internacionalistický“, v němž Goethovo staré heslo *Weltliteratur* nachází nový lesk...

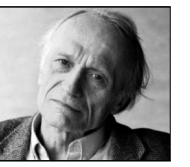
Vnímat román jako umění dále znamená správně pochopit, vůči čemu se *vymezuje*, abychom mohli nalézt jeho specifické pole působnosti. Především vůči poezii, totiž pokud lze předpokládat, že „romanopisec se rodí na troskách svého lyrického světa“ (teprve v okamžiku, kdy se rozchází s romantickým lyrismem svého *Pokušení svatého Antonína*, se Flaubert stává Flaubertem); román není pokračováním poezie jinými prostředky, nýbrž vlastně negací poetické idealizace (vždyť už jen jeho „dialogičnost“, pluralita hlasů a relativizace jistot, která z toho plyne, stojí v protikladu k poezii, jež nejčastěji hlásá pravdu jediného hlasu). To ovšem románu nebrání vytvořit v případě nutnosti svou vlastní poezii: není to ale poezie, kterou by bylo možné nalézt v básni, je to poezie stojící v přímém protikladu k „poezii básníků“. Dále se román vymezuje ve vztahu k eposu: nejen proto, že se u Rabelaise a Cervantese zrodil z parodie epického nebo rytířského žánru, který zde byl pojednán se smíchem a ironií, jež by žádné epické svědomí nikdy nepřipustilo; ale také proto, že pro román „veškerý děj je problematický“ — což nám umožňuje pochopit, proč se rozchod s eposem opakuje v každém okamžiku jeho historie (Flaubert proti Hugovi, Hemingway nebo Claude Simon proti Malrauxovi). Vymezuje se také vůči tragédii: neboť třebaže její zásluha spočívá v tom, že své příběhy staví mimo manichejské opozice dobra a zla (Antigoné i Kreón jednají oba ve jménu dobra, a právě to je tragické), nejde ve světě románu o to vrátit se k tragédii, nýbrž spíše zkoumat (pomysleme na Flauberta, Joyce, Kafku) „svět, v němž tragédie zmizela“. A konečně se román vymezuje vůči filozofii: neboť třebaže do sebe moderní román od Prousta po Musila a Brocha začlenil intelektuální úvahu, esej, v němž jsou situace zrovna tak *myšleny* jako popisovány nebo vyprávěny, neučinil tak, aby „ilustroval“ předem daný filozofický systém, nýbrž aby vytvořil specificky románovou reflexi, neoddělitelnou od příběhu, z něhož vychází. Nechce razit nějaké pravdy, nýbrž spíše vnášet do našich jistot celou škálu pochybností, dvojznačností, paradoxů a otázek.

Vnímat román jako umění konečně znamená uvědomit si jedinečnou a klíčovou pozici, kterou v románové produkci devatenáctého století zaujímá Flaubert. Až dosud nebyl ústředním tématem Kunderových úvah. V této knize, jež rozhodující pasáže věnuje románům *Paní Bovaryová*, *Citová výchova* a *Bouvard a Pécuchet*, toto opomenutí napravil.

Demystifikace

Mnoho dalšího by se dalo zmínit v souvislosti s tak bohatou knihou, v níž se myšlenka bez přestání větví, toulá a rozrůzňuje. Kde krátké pasáže výjimečné hutnosti podléhají spletité hvězdicové

otázka **jana štolby** **pro** petra krále



Povedla se ti v poslední době nějaká obzvlášť bezúčelná procházka?

Každá pořádná procházka je „bezúčelná“, právě bezúčelnost — bezcílnost — je její podstatou a hlubokým účelem. Není to pouhá pochůzka, nesená nutností něco obstarat nebo vyřídit, ale volná sonda vedená do prostoru světa „jen“ proto, abychom zjistili, co nám v danou chvíli může nabídnout a čím nás je schopen překvapit — jistěže i úměrně tomu, nakolik se mu sami jsme schopni otevřít.

Procházel jsem se v poslední době dost, hlavně v létě a v Čechách, většinou ale s někým dalším; ne tak bezúčelně, jako proto, abych svůj vztah ke světu s někým sdílel. Pravou procházku jsem v tom smyslu zažil až na konci sezóny, v zářijovém Berlíně, jehož úlevně rozlitý, pozdním sluncem zaplavený prostor jsem znovu měřil sám. Ani tady jsem nechodil jen bezcílně, obcházel jsem i nějaké atrakce a honil se — se střídavým úspěchem — za více méně prchavými přeludy; při návratu z prochozeného odpoledne jsem ale zažil i pravou „iniciační“ závrať, nad jednou z těch bleskových vizí, které patří k vrcholným nálezům procházek a působí vprostřed kupících se vjemů jako úlevné *prozření*. Vracel jsem se po Kurfürstendammu, k jehož půvabům patří zvláštní vitrinky předsunuté před luxusní krámy té široké třídy až doprostřed chodníku; jak přecházím příčnou ulici, z protějšího nároží mi jde náhle vstříc vitrinka narvaná jakýmisi loutkami — celým pestrým chumlem —, na dlažbě před ní leží pár spadlých listů. Vidina pokladu přikořeněná rezavým zlatem podzimu; vnímám skrumáž loutek ve vitrince jako trochu třeštivé hemžení barev a tvarů, když o kus dál zachytím pohledem podobně hemživé vlnění masy listí: koruny jednoho ze stromů, které Kurfürstendamm lemují. Větve splývají až nad hlavy chodců, jejichž hemžení je tentokrát spíš hebké, málem smířlivé. Jak potom ke stromu docházím, vynoří se přede mnou další vitrina, kterou strom svým vlněním ovívá a která je zcela pustá, nic než čirý blok zaskleného prázdna. Po návnadě předchozí skříňky to vnímám jako zjevenou pravdu a prázdno za sklem jako jediné pravé zboží; ani útlé hnědé střevíčky vystavené v následující vitrince, hned za tou prázdnou, nejsou pak víc než pár kožených uvozovek…

Petr Král (nar. 1941), český básník, esejista a překladatel žijící v Paříži

kresba jana steklíka

■ František Vobecký, Tanec, 1935 (pozůstalost)

kompozici protkané sekundárními tématy, opakovanými vývěry, vzdálenými ozvěnami. Kde každé načaté téma vyvolává celou řadu druhotných motivů, odvozených hypotéz, doplňujících a dále se větvících úvah. Například o věcech, které v současnosti nejvíce ohrožují umělecký status velkých románů: pohřbívání děl pod záplavou parazitních archivních materiálů a dokumentů; tendence vykládat každý román jako konfesi (Kundera příhodně poznamenává, že údajný Flaubertův výrok „Madame Bovary c'est moi" je apokryfní a jeho autenticita je pochybná, což ovšem nebránilo tomu, aby vyvolal celou lavinu komentářů) nebo jako kroniku, k níž je třeba dešifrovat „klíč" (o tom velmi humorná pasáž, v níž Kundera naříká, že od chvíle, kdy se dověděl, že „předlohou" Proustovy Albertiny byl údajně muž, nedokáže číst *Hledání ztraceného času*, aniž by si k ní přimýšlel kníry). Anebo také, namátkou: úvaha o tom, jak je román na rozdíl od všech dogmatických diskursů místem, kde se může spojit několik konfliktních hlasů (*Nebezpečné známosti*, *Když jsem umírala*), a dokonce i několik běžně neslučitelných temporalit (Carpentier, Fuentes). Analýza významu *kompozice* v moderním románu, který bezesporu nabízí celou řadu zajímavých vynálezů. Ironické hodnocení klatby, do níž román jako takový uvrhl oficiální surrealismus — a doložení úžasné svatokrádeže, kterou spáchal Gabriel García Márquez, když určitou odnož surrealismu (spojení snu a reality) zavedl do žánru, proti němuž sám surrealismus brojil. Pozoruhodně jasnozřivá pasáž o paradoxu velkých středoevropských romanopisců (opět: Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz), kteří jsou bezpochyby „moderní" co do formální invence, a přitom radikálně kritičtí vůči velkým iluzím modernity — poučení dnes aktuálnější než kdy jindy, neboť žijeme v době, kdy se ve jménu „modernizace" páchají nejhorší regrese...

Za povšimnutí stojí i odbočky, kterými se Kundera zdánlivě vzdaluje od svého ústředního tématu a jež jsou možná tím nejintimnějším a nejosobnějším z celé knihy. Například pasáž, v níž se vyznává z nesnášenlivosti vůči „*agelastům*", kteří nemají smysl pro humor, žijí v zajetí ducha vážnosti a nejsou schopni vrhnout na realitu jediný ironický pohled (a tím jsou imunní vůči jednomu ze základních aspektů umění románu). Také oddíl, v němž brání „pozdní styly", skrze něž někteří umělci na sklonku života (Picasso, Fellini) projevili svou svobodu („radostná nezodpovědnost", jak se vyjádřil italský filmař) a naprostou nezávislost na duchu doby a jeho směřování. Drásavé, a současně humorné pasáže, v nichž ho román přivádí k meditaci nad prožitým časem, křehkostí názorů, dvojznačností smíchu, pastmi zapomnění. Pasáže, které by některý Kunderův skutečný *román* rozhodně nehyzdily...

Celkově je zřejmé, že román je pro Kunderu mnohem víc než jen pouhé a prosté literární cvičení. Že má určitou moudrost, určitý postoj, skeptický pohled na svět — a zřejmě i určitý způsob života. Právě tím se podle něj plně podílí na civilizaci — té civilizaci, která se v Evropě zrodila spolu s moderní dobou a odmítnutím ducha ortodoxie a jež je dnes možná v ohrožení, zatímco triumfuje globální subkultura, jež nemůže než marginalizovat *ducha* románu a snažit se potlačit jeho ironii, pochybovačnost a demystifikační a osvícenské účinky. Jsme snad blízko době, jak předpovídal Borges, v níž dobří romanopisci nebudou zdaleka tak vzácní jako dobří čtenáři? Každopádně je znát, že globalizovaný a vševládný trh právě k tomuto tíhne — aby byly *hodnoty* románu odčerpány a nahrazeny poddajností, jíž se vyznačuje pouhá podívaná. A jednou z největších zásluh Kunderovy knihy je to, že nám ukazuje, do jaké míry román, pokud uniká statutu zboží, zůstává jedinečným nástrojem subjektivního odporu — tváří v tvář světu, v němž — jak autor říká — „šelma komerce nahradila šelmu ideologie".

guy scarpetta (*1946)
spisovatel a publicista, působí na univerzitě v Remeši
a spolupracuje s měsíčníkem *Le monde diplomatique*

Poznámky

1) *Umění románu* (L'art du roman, Gallimard 1986) a *Zrazené testamenty* (Les testaments trahis, Gallimard 1993).

souvrať

vít **slíva**

Boudníček

Boudníček si vede svou.

Ať už déšť sad těžce zaleh
nebo v plodech bublá nálev,
v stejnostejných intervalech

boudníček si vede svou.

V boudě píšu, hledím na to:
slova navzájem se matou…
Slyším jen to ostinato!

Boudníček si vede svou.

Vzrušeně tu popocházím,
sem a tam, jak v cele vrazi.
Tma se klube z vajec v mlází —

a boudníček si vede svou.

A kdyby mi i přeskočilo
a smyčkou chtěl bych skončit dílo,
s nekonečnou tvůrčí silou

boudníček by ved si svou.

Bouda 6. 7. 2005

Nad Brnem

Karlu Mikulovi

Překročily Svratku, pluky ropuší,
natahují dráty do zahrad.
Vítr odpaluje miny u uší,
z vrboví smrt visí, ještě nad...

Na Kohoutovice táhnou havrani
s děsivými sirénami stuck;
do Kohoutovic se dere po stráni
zdecimovaný můj pluk.

Na vrcholu z bunkru podzimu
zlatorudé zášlehy —
K poslednímu soudu, polnímu,
požeň srdce: na sněhy!

Marie si povídá s Amálií

Koupelnou noci
teple se mléčný hlas lije:
„Amálié!
Čičí!“

Mlčící šelmiččí oči,
plynový plamínek syčí.

Za oknem sýkora
do ticha tip tip si sije.
„Amálie,
máš ty mě vůbec ráda?“

Praská led února,
protáhl si tvrdá záda.

Kostliví chlapi
v mražených dělohách aut...
„Amálko, něco tě trápí?“

„Mňáu!“

Souvrať

V černonebi ticho.
Ropot v černozemi.
Sněhu! Rajská cícho
draná perutěmi!

Děti mluví ze sna,
hvězdy mlčí z bdění.
Mluva je vždy děsná!
Zněním všecko znemí.

Červánky se vlní,
povylezlí červi.
Krvi! Auro trní!
Víčka s očí servi!

Požár sovích mlýnů:
oheň žere žernov,
mele čertovinu.

V pytlích čisté černo!

Milostná říčka Hvozdnice

Jsem v tobě zabroděn — hvozd
v jasném proudu,
blyskoty o stíny ostří si břit —
Vidíš tam na kopci hořet mou boudu?
Jejími jiskrami chci v tobě mřít,

až klopýtnu, klesnu ti do klína, ke dnu,
kde jenom hejna hvězd smějí se třít;
neznám je po jménech — pouze tu jednu:
Slznici… Třaslavý třpyt.

Jasoň dymnivkový

(u nás vzácný)

Pro mne jenom ve slovníku
nevzniklého jazyka;
neslitovné citoslovce vzlyku,
jímž se láska zalyká

(láska — totiž: tajné heslo
v lexikonu hmyzích slov;
aniž byť jen hlásku hleslo,
přelétlo již nad hřbitov).

Pro mé oči špendlíkové
netknutelná samička —
V dymnivkových bělmech plove,
stíny klade za víčka.

Vít Slíva (*1951), básník. Ukázky jsou vybrány z rukopisného souboru Boudníček, který bude zařazen do výboru z poezie Víta Slívy s názvem *Boudní muzika*. Tento výbor vyjde v Hostu jako 4. svazek Velké řady Edice poesie.

vymítání anděla

zdeněk **grmolec**

Danílku Kryštofovi se zdá sen. Mává rukama ze spaní, chce se vyprostit z hromady těl, která na něm leží. Může sice dýchat, ale nemůže se pohybovat. I když může dýchat, dusí se. Měla by si toho všimnout maminka, ale maminka nemůže vidět Danílkovy somnambulní projevy, protože maminka už vstala a zatápí v kamnech.

Hromada těl, vlastně tělíček je těžší a těžší. Bylo by možné vrazit pěst do břicha spolužačky Alenky, aby si vydobyl trochu místa, bylo by možné kopnout do Frantíka, hryznout do zadku Kačenku, ale není možné ukousnout Pavlíkovi nos, vydloubnout Alence oko nebo vyrazit Petříkovi zub, protože pro malého Danílka je obličej posvátný. Danílek nedal nikdy nikomu facku. Obličej vyjadřuje lidskou duši, pošeptala mu jednou maminka. Nerozuměl jí, ale od té chvíle byl pro něho obličej posvátný.

Existovala ale tvář, které by se moc rád dotýkal! Patřila paní učitelce. Paní učitelka byla tak zvláštní bytost! Jak ta uměla krásně vyprávět pohádky o jejich vesnici v budoucnosti! Jak to bude krásné, až všichni budou mít, co chtějí, a budou za ně pracovat stroje. Danílku, přijdeš do samoobsluhy, vezmeš si čokolády, kolik budeš chtít, a vůbec za ni nebudeš muset zaplatit. Ano, paní učitelka mluvila o ráji. A maminka taky mluvila o ráji.

„Všichni mluvíte o ráji, já už chci ten ráj!“ křičí Danílek ze spaní, ale maminka ho neslyší. A z ráje sklouzne nešťastné dítě mezi těla spolužáků. Co se to děje? Děti paní učitelku prosily, aby po schůdkách jejich tělíček vylezla nahoru a spatřila to, co by jinak spatřit nemohla, budoucnost, krásný ráj, o kterém jim tak často vyprávěla. Ó, jak jsme byli zvědaví, jak jsme milovali paní učitelku, všechno bychom pro ni udělali. Ani nám teď nevadí, že se podpatky jejích bot zarývají do našich tělíček, její nožka propadá se do našich břišek, paní učitelka ji hbitě vytáhne a leze a leze a leze… Přece jen přišlo vysvobození, Danílek se probudil. Ještě cítí na místech, kam paní učitelka šlápla, bolest. Paní učitelka spatřila ráj, ve kterém určitě poletují andělíčci, jak mu vyprávěla maminka. Pro ráj je nutné přinášet oběti, a tak tisíce mladých lidí budují velké stavby, do kterých se vejdou miliony tun betonu, ale proč má Danílek pocit, že z toho betonu nemůže jaksi ven, trčí mu pouze hlavička, pláče, volá, ale pak se za svoje volání stydí. Šlapej po mně, paní učitelko Hispánová, já chci taky přinášet oběti! Chudák Danílek neví, že právě tahle soudružka, nikoliv paní učitelka Terezie Hispánová, ho zdravě nenávidí, protože se dověděla, že chodí do kostela a šlape na pedál, aby mohl hrát varhaník při mších na varhany. Dostala od soudruha ředitele úkol, aby přesvědčila malého Kryštofa, že existují daleko ušlechtilejší činnosti, například příprava branného závodu v Pionýrské organizaci. Ale klouček Kryštof? Ten nic netuší a svoji učitelku miluje, protože se jmenuje jako svatá Terezie, o které mu vyprávěla maminka.

Ach, maminka. Jeho milovaná maminka, drobná, něžná, ale také přísná. Jak je šťastný, že může jet s maminkou na pouť do Žarošic. A mají spolu malé tajemství — tatínek o tom nesmí vědět. Jede s nimi i babička, tatínkova maminka. Proč tatínkovi jeho maminka nezakáže, aby jim pouť zakazoval? To je ale neposlušný tatínek! Danílek se babičky trochu bojí. Babička je úplně jiná než maminka. Babička pořád na všechno jen nadává a nic se jí nelíbí, babička nedokáže nic obdivovat. Jen co do kostela v Žarošicích přišli, maminka uklekla ke zpovědnici, babička uchopila Danílka za ruku a vlekla ho k oltáři. Postavili se vedle člověka, který pořád něco mlel, jako by se modlil, ale jeho výraz tomu nenasvědčoval. Babička se na něho podívala, nasála vůni kostela a řekla:

„Poď preč, smrdí mu z huby slivovica!“

Venku ho babička zatáhla do jakéhosi výklenku, kde na ni měl čekat. Pak odešla za maminkou. Výklenek se proměnil v jeskyňku. Byl přece na pouti, na místě, kde se stal zázrak. A Danílek očekával zázraky i ve svém životě. Toužil po nich tak netrpělivě, že když nepřicházely, sám si je vymýšlel. Koho to vidí malý Kryštof? Na pouť přijela i jejich učitelka Terezie Hispánová. A jak zvláštně se oblékla? Jako jeptiška. A jeptiška Terezie za ním přichází do jeskyňky, kolem Danílka poletují andělíčci, ti z čela jeho postele i ti ze soch a obrazů kostela v Žarošicích, poletují a božsky zpívají.

Prostorem jeskyňky rozestřelo se šero, jaké bývá na velkých obrazech v kostelech, prostupují jím proudy světel, ozařující některá místa a některé tváře. Jeskyňka se zvětšuje, je již obrovskou jeskyní, v ní několik sálů, vzácné sochy s rozevlátým šatem jsou osvětleny zvláštním světlem, a ať se malý Kryštof dívá jak se dívá, konce toho prostoru dohlédnout nemůže. A když se podívá nahoru, oblaka namalovaná na stropě splývají se skutečnými, Danílek vlastně ani neví, která jsou namalovaná a která jsou skutečná. A z těch bílých, modrých a šedých mraků zprohýbaných tvarů vyzařuje jediný paprsek a ten končí na obličeji učitelky Terezie.

Kam že se to pořád tak upřeně paní učitelka dívá? Vždyť paprsek jí přece svítí přímo do očí a ona nemůže nic vidět. Ale paprsek mění se v muže s dlouhými tmavými vlasy a oválným obličejem, v něm jsou hnědé oči, takové přísné oči, jaké má tatínek, ale zároveň je z těch očí cítit, že by vždy ten přísný pán Danílka ochránil. Jako tatínek. Někdy se dokáže tatínek velice zlobit a Danílek se už nyní tatínkova hněvu bojí. Kdyby se tento pán s tmavým vousem rozzlobil, jistě by mu z očí šlehaly blesky, jak to viděl namalováno na jednom obrazu. On je přísný, tvrdila maminka o tom pánovi, ale je dobrý a spravedlivý. A víš, proč přišel na svět? Kvůli lásce mezi lidmi. Chce, aby se všichni lidé měli rádi. A jeho tatínek si lidi kvůli lásce stvořil. Danílek mamince odpověděl, že ten pán musel být strašně sám, když tolik toužil po lidech, ale maminka mu řekla, že Bůh nikdy samotu necítí, ale potřebu lásky má. A ten muž, Danílek už věděl, že je to Kristus, přistupuje nyní k učitelce Hispánové a ze své ošklivé rány na ruce vytahuje dřevěný hřeb, ano, ten, kterým ho přitloukli

na kříž. Ale tatínek mu přece řekl, že je to všechno nesmysl. Nikdy prý Ježíše nemohli přibít na kříž, protože by se vlastní vahou utrhl a spadl na zem. Ty, které ukřižovali na kříži, prý uvazovali. Ale malý Kryštof teď před sebou úplně jasně Ježíše vidí, a navíc Ježíš podává jeptišce učitelce Terezii ten hřeb. Paní učitelka se na Krista dívá podobně jako jedna svatá na soše na Karlově mostě v Praze. Když tam byli na školním výletě, maminka mu tu sochu ukazovala, ale Danílek byl víc ohromen jinou sochou. Byl na ní Turek s důtkami ze železa. Danílek si na ně sáhl a už cítil na svém těle bolest. Přísahal by, že mu na zádech vytryskla krev.

A Kristus promluvil:

„Deinceps ut vera sponsa meum zalabis honorem."

A když maminka zašeptala: „Potom budeš jako pravá snoubenka horlit o mou čest," uvědomil si Danílek, že stojí vedle něho a také ten zázrak vidí. Paní učitelka, omámena Kristovým zjevem a jeho slovy, rozevírá dlaň a šeptá, že bude Krista následovat v jeho utrpení.

„Ano, Spasiteli náš, budeme tě následovat ve tvém utrpení," modlila se maminka a Danílkovi řekla, že se Kristuspán s Terezií oženil.

„Nevěděl jsem, že měl Kristuspán vlastní ženu," pohlédl na ni Danílek. A babička, která se na zázrak v jeskyni také přišla podívat, hudrovala:

„Děláš z děcka vola, Ančo." Ančo, tak oslovovala maminku jen babička. Pro ostatní byla Anička. Ale tatínek, ten volával na maminku také někdy Ančo. Babička a tatínek byli vlastně spojenci proti mamince.

„A ty si pamatuj," řekla babička Danílkovi, „Kristuspán nikdy ženu neměl, to si vymysleli poblblí faráři, aby udělali z lidí blbců. A tá naša Anča jim naletěla!"

„Pšššt," ozvalo se jeskyní. Až nyní si Danílek všiml, kolik tam přišlo lidí.

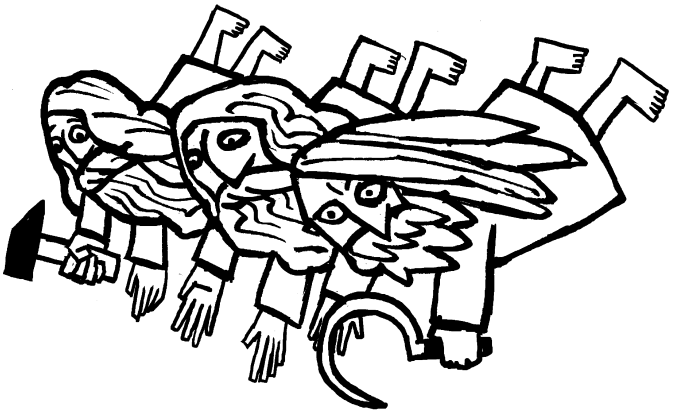
Sotva učitelka jeptiška Terezie dlaň rozevřela, objevila se na ní krev. Všichni užasli a vzdychli, ale někde hluboko, na dně toho vzdechu bylo cítit nevoli, dokonce jakési nepřátelství. Malý Kryštof si ostatních nevšímal, takovou zvláštní touhu jako nyní ještě nikdy nepocítil. Jak moc chtěl by tu krev na svém těle! Chvěl se a ustavičně se modlil Otčenáš a Zdrávas Maria, jen aby i jemu Pánbůh ten zázrak učinil a jeho tělo tou červenou tekutinou, jíž se žádná jiná nevyrovná, poznamenal. Toužil tolik po tom znamení, že se rozplakal. Babička nadávala mamince Anči, jak je to děcko protivně přecitlivělé a co že z něho bude, jaký to bude chlap, když z náboženského vytržení pláče, a maminka, tak jako vždy, jen tiše odporovala:

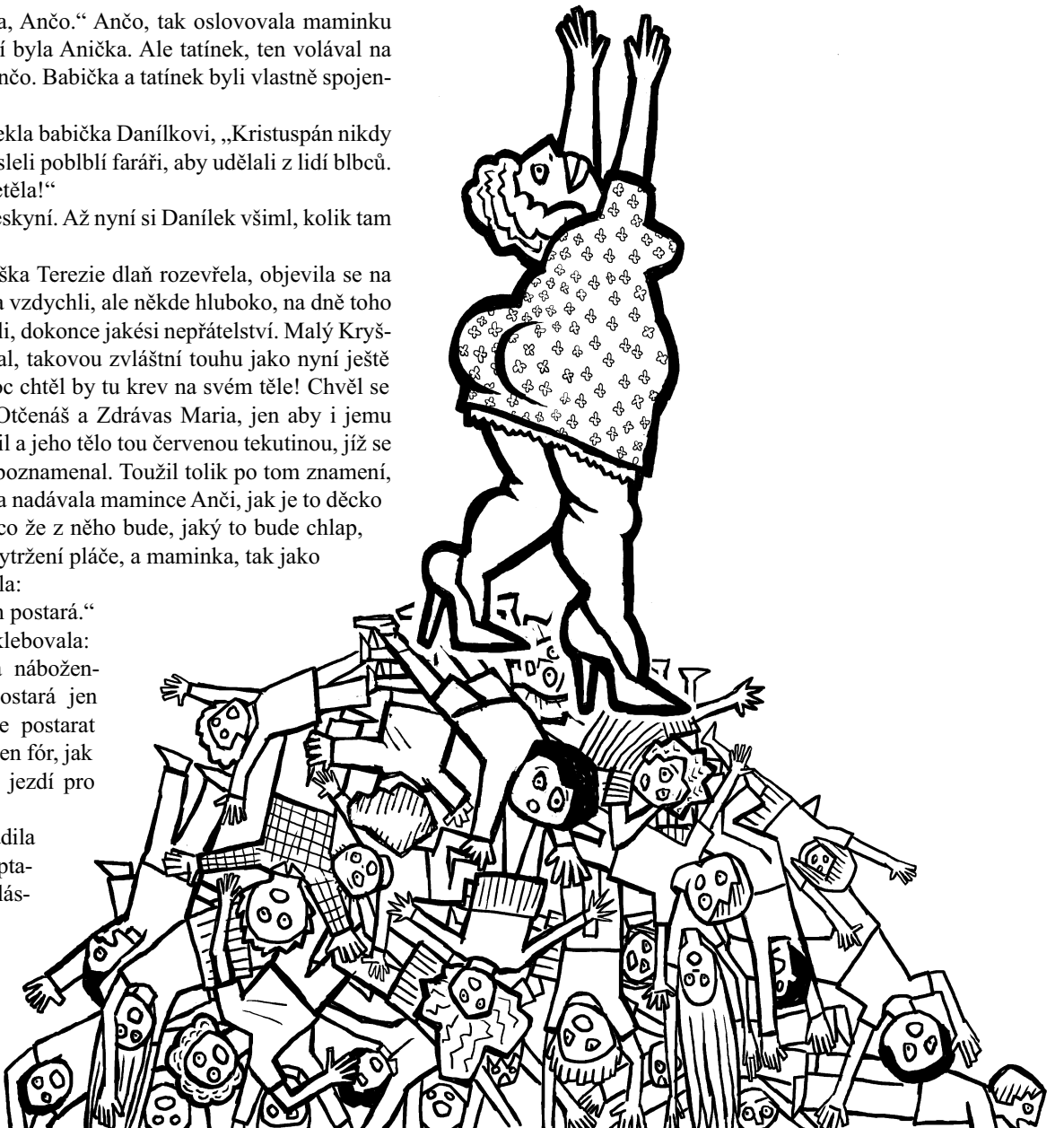
„Však on se Pánbůh postará."

A babička se jí pošklebovala:

„Špatněs pochopila náboženství, Ančo! Bůh se postará jen o toho, kdo se dokáže postarat sám o sebe. A v tem je ten fór, jak říká Pražák, co k nám jezdí pro marhule."

Ale maminka hladila Danílka po vlasech a šeptala mu, že se mu za jeho lásku Pánbůh jednou odmění. Ano, odmění!





ilustrace david david

Bůh přece ví, jakou odměnu si Danílek přeje! Ani maminka neměla o ní tušení.

Kristus se vytrácel z jeskyně po paprsku světla, a když do ní vstoupilo slunce, uviděli všichni na dlaních Terezie Hispánové stigmata. Danílek k ní přistoupil, políbil jí ruku, ale otevřených ran se neodvážil dotknout. I maminka k ní přistoupila a řekla:

„Jak jste teď čistá, paní učitelko, čistější duši tady nikdo nemá."

Danílek si myslel, že i ostatní ke světici přistoupí a každý ji osloví, každý dá alespoň pohledem najevo, jak si jí váží, jak ji miluje, jak ji oslavuje, už slyšel zpívat zástupy:

„Ó, na Výsostech, hosana!"

Už viděl anděla, jak mává velkými křídly ve slunci a ohnivý šíp vrhá paní učitelce do srdce, aby zpečetil její svazek s Kristempánem, ale toho anděla tam viděl jenom on. Ostatní mlčeli a nepřátelsky hleděli na učitelku Hispánovou, která necudně vystavovala na odiv svoje stigmata a dávala tak najevo, že je něco víc než oni. Ale ona vůbec nechtěla být něco víc než oni, protože řekla:

„Zkusme žít všichni jinak, než jsme žili, v pokoře. Obětujme se pro dobrou věc a vejděme do světla!"

„Pobláznéná fanatička, kolikrát jsme to už slyšeli? Kolikrát nám světlo už někdo sliboval!"

Lidi přestal zázrak v jeskyni zajímat. Lhostejní odcházeli nebo odjížděli na žebřiňácích.

„To se ti, Ančo, povédlo. Z děcka máš fanatika!" zlobila se babička.

Stmívalo se a museli na vlak. Danílek se odskočil do křoví vyčůrat, ale maminka myslela, že kaká, protože dlouho nešel. Babička hudrovala, že ho maminka nacpala perníkem a fanatismem a z toho bude mít zaražené větry, dlouho bude trčet v křoví a zmeškají vlak. Danílek ale nekakal. Ležel v šoku za křovím. Když se totiž postavil za keř, přiskočili dva páni a Danílka, toho nablblého fanatika, bili. My z tebe, ty parchante, tu blbost vytlučeme! My ti dáme líbat ruce nějaké fanatické krávě! Takoví jako ty jsou nebezpeční. Danílek ucítil na zádech rány, pro něho to však nebyly rány od zlých lidí. Pánbůh mu takto sesílá krev! Vyprosil si ji na něm. Jeho šok byl šokem blaženosti, brzy se tedy vzpamatoval, babičce ani mamince své tajemství neprozradil.

Večer, když maminka Danílka umývala, uviděla rány na jeho těle. Hned volala tatínka a ten Danílka vyslýchal:

„Kde se ti to stalo, kdy se ti to stalo a kdo ti to udělal?"

Samozřejmě neprozradil nic, měli přece s maminkou tajemství. Ani babička nic neprozradila a tatínek mu řekl, že drží s babama, a proto je prý taky baba. To slovo pálilo víc než rány na zádech.

Jak lehce se Danílkovi probouzelo! Honem utíkal do školy, aby paní učitelku svatou Terezii zase viděl, jistě jim ve třídě bude vyprávět o žarošickém zázraku. A on má pro paní učitelku také jedno krásné vyprávění, jí, svaté ženě, přece může o svém tajemství říct, ona ho nikomu nevyzradí. Nevkročil Danílek do třídy, ale do kabinetu. Terezie Hispánová ho pochválila, protože před vstupem slušně zaklepal. A co že jí nese pěkného, když nejde do třídy, ale rovnou za ní? Danílek jí řekl, že to bylo včera v Žarošicích nádherné a že teď, když je paní učitelka svatá, prozradí jí svoje tajemství. Terezii Hispánové nešlo do hlavy, proč ji ten malý pomatenec, který šlape v kostele na pedál od varhan, pokládá za svatou, ale zajímalo ji jeho tajemství, a tak ho nechala mluvit. On však nemluvil, on košilku vykasal a svá stigmata jí ukázal.

„Ale Kryštofe, to jsou přece obyčejné škrábance, kdopak tě poškrábal? S kým ses popral?"

Danílek se však nedal:

„Ano, bili mě nějací muži, ale to byla jen záminka, zkouška, Pánbůh mně tak dal znamení."

„Tak Pánbůh tě poškrábal, ty pošuku jeden, vždyť je to směšné! Copak jsme si ve škole nepovídali o tom, že žádný Bůh není? No, kde je? Ukaž mně ho, ukaž!" Nesmála se mu svatá Terezie, ale soudružka učitelka Hispánová, o které si myslel, že všechny ty řeči o tom, že Pánbůh není, vede jenom proto, aby jí pan ředitel neubližoval. I maminka mu přece řekla, že paní učitelka tak mluví, protože musí.

„Běž do třídy, pitomče. Raděj bys měl připravovat branný závod! A maminku si zavolám do školy, úplně tě zfanatizovala."

Danílek se chtěl paní učitelky zeptat, co to je zfanatizovat, ale bál se jí, a proto se nezeptal. Ve třídě si sedl do lavice a díval se oknem na tři velká červená jablka visící na stromě. Těšil se, že až půjde ze školy, jedno si utrhne. Vlastně neutrhne, jablka ze školní zahrady mohl trhat jen soudruh ředitel. Rány na zádech ho pálily, soudružka učitelka přišla do třídy a mluvila o husitech, jak bořili zrádcovské kostely a kláštery a jak ty zatracené křižáky tloukli a bili, a čím více krve teklo, tím líp. Danílek ji přestal poslouchat, protože ucítil pohlazení. Tak zvláštně ho ještě žádná ruka nehladila. Ani mamince by nedokázal vypovědět, co při tom pohlazení cítil. Ze školy šel sám, stále myslel na to krásné pohlazení, sáhl si na vlasy, kde to pohlazení cítil, a uviděl na ruce krev. Měl ji ve vlasech, měl ji na rukou, tu nádhernou barvu, které se žádná nevyrovná!

Učitelka Hispánová vyprávěla řediteli, co se dnes ráno s malým Kryštofem v kabinetě odehrálo. Ředitel reagoval slovem „nebezpečné". Potom se zamyslel a dodal:

„Ale vy jste udělala, Terezo, úplnou pitomost! Vy jste ho měla přesvědčit o tom, že se do ran od toho slavného Boha může dostat infekce, odvezou ho do nemocnice, řezat ho budou, po celém těle se mu rozleze hnis a hnisavým člověkem budou všichni opovrhovat. Fantazie vám chybí, vy natvrdlá Hispánová, jak vy můžete učit na venkově! Tyto děti potřebují vysvětlení přirozených jevů fantaskní cestou! Ale vy se tváříte, jako byste nevěděla, o čem mluvím. Panebože, co to tady mám? Přesvědčit ho musíte, aby toho svého Boha začal nenávidět!"

„Ale ta jeho matka," pípla Hispánová.

„Nikdy jste neslyšela o vzpouře dětí vůči rodičům? Jak jste studovala vývojovou psychologii? Vy ho musíte na ten okamžik připravit a toho okamžiku pro nás, kteří to s dětmi myslíme dobře, využít. To je pedagogické, rozumíte?"

Přikývla, že rozumí, a v duchu: „Polib mi šos, ty starý kozle. Já se s tím frackem párat nebudu. Donutím ho chodit do Pionýra a hotovo. Ještě abych se s nějakým vesnickým idiotem otravovala!"

„No, Terezo, trochu jsem se rozčílil, ale vy víte, že mám na mysli hlavně pokrok, pokrok našich žáků. Jděte, jděte, jsem zvědav, jak malého Kryštofa přesvědčíte. Vězte, bude to velké vítězství, když přestane na tu zatracenou páku šlapat. Kde sežene farář takového druhého, no? Musíme brát věci ideologicky. Pitomá páka od varhan, ta nadělá problémů. Běžte, Hispánová, spoléhám na vás. Tady jde o důležité věci."

„To nejdůležitější v životě ti řeknou andělé," pošeptala Danílkovi maminka onu osudnou větu, když se vrátil ze školy. Večer usínal v její náruči, jinak by se slov paní učitelky stále bál a jistě by ze spaní křičel. Maminčina náruč, to byla nyní náruč andělská. Danílek znal anděla, byl přece štíhlý, v bílých nebo modrých šatech a měl vlasy barvy slámy, splývaly mu na ramena. Zda byl dívkou, či chlapcem, tím se malý Danílek netrápil. A měl křídla. Obrovská křídla, která dělají anděla andělem.

Té noci za Danílkem anděl přiletěl. Byl to ten, který svaté rodině zvěstoval, že má odejít do Egypta, a tak Ježíška zachránil před zlým králem Herodesem. V dětských představách se Herodesem stal soudruh ředitel. To on usiloval Ježíškovi o život, to on stovky malých chlapečků nechal pozabíjet! Učitelka Hispánová byla také andělem, ale tím zlým, padlým, satanem.

„A co tatínek, co tatínek?" volá Danílek ze spaní. Tentokráte maminka slyší, protože je teprve půlnoc a ona ještě nešla spát. A tatínek přibíhá k jeho postýlce a hladí Danílka po čele a Danílek je šťastný, protože si myslí, že je tu přece ještě silný tatínek, který by ho proti Herodesovi ubránil. Na chvíli se probouzí a v polospánku slyší maminku naříkat. Prý ji soudruh ředitel pozve do školy a bude ji týrat. Ale Danílek ví, že tatínek maminku ochrání, proto klidně znovu usíná. A v usínání ho napadne, že se bude kamarádit jenom s Kačenkou, protože ta ho nedávno pozvala na zahradu za jejich domem a ukázala mu nebe plné červánků. Oranžová na tmavě modré obloze, to byly barvy, které měl rád, které ho hřály. A když Kačenka řekla: „Copak je možné, aby takovou nádheru stvořil člověk?" neodpověděl jí, ale věděl, že takovou nádheru člověk stvořit nemohl. A navíc byl přesvědčen, že ten, kdo tuto nádheru stvořil, také se za ní skrývá. Pověděl o tom, co si s Kačenkou povídali, babičce. Ta se ale zašklebila a řekla, že je Kačenka pobláznění od své tetičky, která byla farskou kuchařkou. Ale Danílek babičku znal a věděl, že někdy hudruje, a z babiččiny odpovědi si nic nedělal. Toužil však zeptat se na to tatínka, s tatínkem o těch věcech nikdy nemluvil. Toužil, ale bál se.

Maminka se vrátila ze školy, kde s ní hovořila soudružka učitelka o Danílkovi. Vysvětlovala tatínkovi, že přece není možné, aby na její dítě vyvíjeli takový nátlak. Padla ještě další slova, kterým Danílek nerozuměl. A tatínek? Mlčel a těžce oddechoval.

„Já vím, že Boha z dětí vytloukají, ale Štefane, já přece nepřipustím, aby naše děcko žilo bez Boha!"

„Ale připustíš," vypravil ze sebe tatínek. Řekl to klidně, jako by věděl, co se v příštích dnech musí stát. „Jestli chceš, aby to v životě neměl těžké, máš dvě možnosti. Buď na Pánaboha zapomene, nebo ho naučíš, aby o něm mluvil jen s tebou a s nikým jiným. Rozumíš, Aničko? Jestli nechceš kluka zničit, musíš volit jednu z těch možností. Ty dobře víš, že já jsem nikdy v Boha nevěřil, a věděla jsi to, když jsem si tě bral."

„Myslela jsem si, že tě přesvědčím. Tolik jsem věřila, že v tobě nakonec zvítězí dobro."

„Ale já si to dobro představuji jinak než ty, Aničko! Proč si každá ženská myslí, když si chlapa bere, že ho nějak předělá? Je nám přece dobře i bez Boha. Víš, jakou jsme doma dřeli bídu. Teď mám zaměstnání a nic nám nechybí. Proč bych se měl předělávat?"

„Tati, je nám dobře bez Boha? A kdo teda stvořil oranžové beránky?" ozval se Danílek.

„Vidíš to, Aničko, vidíš, jak jsi toho kluka pobláznila? Vždyť on jenom sní, on vůbec nežije normálním životem. Když jsem byl jako on, měl jsem jiné starosti. Musel jsem pomáhat v hospodářství, dřel jsem jako kůň."

„Ale ty jsi měl matku, která tě k Bohu nevedla!"

Tatínek začal dýchat hlasitěji:

„Ančo, vzpamatuj se! Uvědom si, jaká je doba. Dnes jsi tam byla ty, zítra tam půjdu já, pozítří mě ta umaštěná kráva," Danílek si uvědomil, že soudružka učitelka Hispánová má vlasy pořád jako polité olejem, „udá na podniku, ztratím místo, zase budeme v bídě!"

Mamince se spustily z očí slzy a malý rytíř vybuchl:

„Nikdy, rozumíš, nikdy nepůjdu do Pionýra! Já vím, kdo je za beránkama, a ty to nevíš. Já mám anděla, který mě k němu dovede. Ty nic nevíš, protože babička ti nic neřekla. Ona pořád jenom nadává a ty jsi neposlušný tatínek, protože i babička jela s námi do Žarošic…"

„To je, Ančo, vrchol!" Vstal, podíval se na maminku a vytahoval řemen z kalhot.

„Štefane, přece nebudeš mlátit kluka pro jeho přesvědčení!"

„Já z něho ten fanatismus vytluču, rozumíš! A tím víc ho budu mlátit, čím víc do něho budeš ty nesmysly hustit!"

„Ne," skočila maminka na tatínka a snažila se mu zabránit v nejhorším. Danílek nic nechápal. Tatínek ho nikdy netloukl, nanejvýš dostal nějaký ten pohlavek. Řemen byl tím padlým andělem, ďáblem! A použil ho vlastní tatínek.

„Ďábel, ďábel," vykřikoval malý Kryštof, když mu na zadku a na zádech začala naskakovat rudá jelita, a maminka, bezmocná a neschopná slova, zírala na to divadlo.

Ráno ve škole, sahaje si na bolavá záda, paní učitelce, která mu nařídila, aby přišel odpoledne do Pionýra, odpověděl:

„Varoval mě ten v modrém obleku s bílými křídly. Jedeme s panem farářem na výstavu holubů do Brna."

Šokovaná učitelka byla až po chvilce schopná vyštěknout, že s tímto malým fanatikem to bude strašně těžké, zatímco Danílek měl krátkou, ale velmi intenzivní představu. Král Herodes si změnil jméno, dnes se jmenuje Pionýr. Nevěří svým služebníkům a poučen Novým zákonem snaží se předejít varování andělů. Sám žere malé chlapečky!

Pan farář řekl Danílkovi, že s nimi měla jet na výstavu holubů i Kačenka, ale stalo se jí něco velice smutného, a proto s nimi nepojede. Danílek se snažil od pana faráře dovědět, co se Kačence stalo, ale pan farář mu nebyl pro slzy schopen odpovědět. Až se uklidnil, požádal Danílka, aby se za Kačenčina tatínka pomodlil, protože její tatínek učinil to, co Písmo svaté zakazuje.

„Víš co, Danílku, nepojedeme na tu výstavu. Já vím, že jsem ti to slíbil, ale někdy se stanou věci, jistě to pochopíš. Běž domů, tvoje maminka už najde způsob, jak ti všechno povědět. Pojedeme příště."

Bílá holubička letí a dosedne na veliký ořech, který roste u Kačenky na dvoře. To on, Danílek, je tou holubičkou, sedne si a dívá se do okna, zaklepe, a protože Kačenka ví, že Danílek také ví, co se skrývá za beránky oranžové barvy na temně modré obloze, Danílka k sobě vpustí a vypravuje, co se stalo. Na půdě, kde tolikrát s Danílkem seděli a mluvili o červáncích a potom o hvězdách, objevil se přízrak. Na trámu visel obrovský chlap, měl kolem krku smyčku a obličej fialový.

„A jazyk se na lidi přece nevyplazuje!“ pláče Kačenka. Danílek už nemá pana Vrbu rád za to, že ten jazyk tak hnusně na Kačenku vyplazuje, ale co to? Hvězdy v otevřeném vikýři, v němž trčí hlava muže ve smyčce, poskakují kolem ní a za chvilku má Kačenčin tatínek na hlavě gloriolu, která bývá jen nad hlavami svatých. A Kačenčina maminka pláče:

„Uštvali ho, zabili, to oni ho zabili!“

„Kdo ho zabil?“ ptá se Danílek své maminky a maminka odpovídá:

„Oni. Pan Vrba byl, jak víš, účetním v novém družstvu. Do sklepa ho pozvali, vína mu nalili, papíry mu sebrali a nemohl potom už dokázat, že všechno bylo jinak. Defraudanta a zloděje z něho udělali, ale oběsit se neměl, to Pánubohu dobře neudělá.“ Klekli si a modlili se, aby Pánbůh panu Vrbovi odpustil. Danílek se rozplakal. Matka ho chápe, i ona má v očích slzy. Ale Danílek pláče pro jinou věc, v jeho hlavě, jako už tolikrát, zrodila se představa. Ne pan Vrba, ale jeho tatínek na tom trámě visel, ale jemu by hvězdičky kolem hlavy svatozář neudělaly, protože tatínek je neznaboh. Ale on toho neznaboha nechce vidět pověšeného na trámě, on toho neznaboha přece jenom má rád a nechce ho ztratit, i když jeho ani maminku tatínek nechrání. Chce ho mít u sebe, ale chce mít u sebe taky maminku i Kačenku, nakonec i hudravou babičku, ale jak je všechny dát dohromady? Jak to udělat, aby ze soudružky učitelky byla ta krásná paní, která si za manžela vzala samotného Krista? Dětská duše se obává, že nikdy ti lidé spolu nemohou žít, zaplavuje ji lítost a pláče a pláče. Ale ze všech nejvíce chce mít u sebe tatínka, svého tatínka. Chce, a neví proč.

„Učitelka mně zakázala šlapat v kostele na pedál,“ řekl Kačence týden po smrti jejího tatínka. Na půdu, kde se její tatínek oběsil, už nechodili, seděli v koruně velkého ořechu na dvoře a pozorovali hvězdy, které na podzim blikají do stmívání. Byla teplá noc, jaké bývají jen na jihu Moravy, po žhavém dni je i v noci cítit síla slunce, ale ráno se vzdává chladné rose, aby se vody mohly napít hrozny. Tak uskutečňuje se každým dnem malý zázrak přírody, hrozny bobtnají a sládnou, děti, které jsou v této části světa blíž zázraku, věří po každém prolétnutí větru v ořeší, že slyší šumět andělská křídla, a dokonce si o tom i řeknou.

Soudružka učitelka Terezie Hispánová mluví o proletářském internacionalismu a vysvětluje dětem, že slovo internacionální znamená mezinárodní, že totiž národy pokroku budují ve svých zemích socialismus a komunismus. Děti jí nerozumějí a Danílek se dívá na červená jablka, která stejně jednou zbaští soudruh ředitel. A Hispánová se ho ptá:

„Proč neposloucháš, Kryštofe? Uvědomuješ si, jak důležité věci ti povídám?“

Ale Danílek dál hledí na ta krásná červená jablka.

„On mě nevnímá, vůbec mě, ten drzý fracek, nevnímá!“ křičí Hispánová. „A ještě mně tu bledne, aby se tak složil! Zase nepříjemnosti, s ním jsou jenom nepříjemnosti. Tak už to dál nejde! Kryštofe, zítra si pozvu do školy tatínka!“

Tatínek bere do rukou ďábla:

„Vidíš ten řemen?“

„Ano, tatínku.“

„Už jsi jednou dostal výprask a ty víš za co.“

„Nevím,“ řekl pravdu Danílek.

„Tak on neví,“ obrátil se tatínek na maminku. „A ty, Ančo, ty to taky nevíš, co?“

Řekl „Ančo“, pomyslel si Danílek, bude zle. Maminka se pokusila Danílka chránit:

„Poslechneš tatínka, chlapečku, ale na Pánaboha nikdy nezapomeň. Teď se o něm nesmí mluvit, ale on…“

„Už dost!“ zakřičel tatínek. „To stačí! Dál by ty řeči byly zbytečné!“

A pak ještě krutější slova:

„Žádný farář, žádná páka od varhan, žádná výstava holubů! A Pionýr a branný závod bude, rozumíš?“

„Pionýr ne,“ proneslo dítě tvrdě, jako by se právě nyní z něho stával dospělý člověk. „Pionýr ne, protože je Herodes, který žere malé děti.“

Maminka zavyla v domnění, že už už tatínek Danílka praští řemenem, už viděla pruhy vyznačené na jeho drobné tváři, protože znala svého muže a věděla, že když se rozčílí, zapomene, kam míří. Ale její manžel? Matko božská, zázrak, vyslyšela jsi moje modlitby! Tatínek šeptl:

„Já vím, chlapče, já vím.“ A rozplakal se.

Tatínkův pláč kluka vyděsil. Ještě nikdy neviděl mužské slzy a připadalo mu obzvlášť strašné, že pláče jeho silný tatínek.

„Dobře,“ tatínek ještě stále plakal, „Pionýr ne, ale s kostelem je konec. Já už to řediteli nějak vysvětlím.“

Danílek přitakal. V té chvíli by souhlasil se vším, snad i s tím Herodesem. Byl to zlý tatínek, křičel na maminku, ale nyní by chtěl toho plačícího tatínka chránit.

Balzámem byla ženská náruč jak pro syna, tak večer pro muže. Ale ženy jsou více matkami než milenkami, alespoň ty křesťanské. A tak synáčkovi, když se s ním loučila před spaním, pošeptala:

„Varhany ne, kostel ne, pan farář ne, ale Bůh ano, Danílku.“

Nepocítil však chlapec v té chvíli, ba ani ve chvílích dalších lásku k Pánubohu. Ne. Měl pocit, že Bůh je jen maminčino slovo.

Kačence ráno ve škole pověděl, že krásu oblohy v červáncích nemohl nikdo stvořit. Za tou oblohou totiž nikdo není. Paní učitelka má pravdu a Kačenka si jenom vymýšlí. Ale v noci křičí malý Daniel ze spaní víc než kdy jindy. Přilétá k němu každou noc andílek z čela jeho postele a mění se v anděla s obrovskými křídly. A on, Kryštof-voják, bere do rukou samopal a na anděla střílí.

zdeněk grmolec (*1947)
prozaik

tušové kresby

vladimír **křivánek**

I
V rozkvetlé chvíli zpívá pták.
Procesí oblak nad hlavami.
Okouzlenýma očima
vstupuje svět do zapomnění.

Pulsuje nebe nad námi
jak srdce krví omývané.
Za vlnou vlna… Zklamání.

Pro starou touhu oči nové!

II
Vzduch tančí nad polem
ve výhni sluneční.
Do nenávratna jdem.
Marniví. Zbyteční.

A chvíle za chvílí
míjí nás — poutníky.
Vzduch tančí nad polem.
A čas je soucitný.

III
Co v ohni zrozeno,
vykvete v pevný tvar.

Křehká je duše skla
jako jsme křehcí my:
dva stvoly skleněné,
propnuté ke hvězdám.

Pevní jen v objetí.
Světlo nás rozžíhá.

IV
Bílý květ leknínu
jak svíce zádušní
ozářil hladinu
zšeřelou tajemstvím.

Nad hrobem zeleným
volavka stříbřitá.
Bod uprostřed vod.
Plamen, jenž odlétá.

V
Krajiny, kam se nenavrátíš,
provázejí tvoji pouť.
Nemůžeš nikdy více ztratit,
než sebe naleznout.

Ruka je sypká. Čas se drolí.
Sen zraní. Slova lžou.
Uchopit sebe horkou dlaní?
Jak prázdno prohmátnout!

VI
Hladina rybníka
za nocí průzračných
je jako starý cín
na křtitelnici hvězd.

Žijeme v odlescích
pod hvězdnou souvratí.
Z tolika možných cest
jen jedna zbývá ti.

VII
V paměti se rozsvěcuje,
co v životě zhasíná.
Kdo obrazy potemnělé
dokáže znovu rozžíhat?

Živit se budeš vlastním tělem.
Mrtvým ponech kus paměti.
Krajíc, třebaže nedojeden,
tě v ústa promění.

VIII
Opony deště. Déšť v oponách.
Omytý na jíl. Jílem omýván.
Nahmatáš slepě v oponách slov
kostlivost deště. A čísi hrob.

A čí jsi ještě? Ještě jsi náš?
Anebo deště? Toneš v oponách
zřasených rukou těch, co nepotkáš.

Škraboška z jílu, které chybí tvář.

IX
Hladina ticha uzavře se
po krocích vyvrácených.
Z paměti popel, kotouč dýmu
i v duších rozsvícených.

Jablko dětství rozlomeno
steskem, co nezná jmen.
Rotují hvězdy, strmí kříže
nad lidským osudem.

X
Otevřeš okno do noci.
Vyšplíchne světlo do zahrady.
A jeho úhel vylomí
strom, stín mříže, obrys hlavy.

A jako střílna do věčnosti,
ikona andělského pádu,
je tato chvíle, kdy van kostí
listuje listím k listopadu.

XI
Copak tu po nás zbude
za světlo? Po slepcích.
Několik hrstí světla
do neúprosné tmy.

Tráva se vlní jak žena
v milostném objetí.
Hlína je roztoužená
polibky od mrtvých.

XII
Padají hvězdy nocí bezednou.
Dozrává réva na úbočí.
Zborcené světy! Našim vteřinám
dnes douškem vína zatlačujem oči.

Jediný život žijeme.
K jediné smrti odsouzeni.
V tolika chvílích umřeme.
A celé světy s námi.

Vladimír Křivánek (*1951), básník, literární historik a kritik. V loňském roce vydal výbor ze své starší poezie s názvem *Zátiší s loňskými ořechy*. Žije v Praze.

„pokud se umělec cítí absolutně svobodný, nemá už co přemáhat…“

Rozhovor s Alešem Hamanem o čtenářských výzkumech, literatuře šedesátých a devadesátých let, roli literární kritiky, stavu teorie, stavu bohemistiky a iniciačním zážitku

V sedmdesátých a osmdesátých letech jste se hodně věnoval výzkumu čtenářů — výsledkem je kniha *Literatura z pohledu čtenářů* (1991). Dělal jste velký empirický výzkum v Klementinu. Mne napadá, poté, co jste se vrátil do normálního provozu na začátku devadesátých let, odkud jste byl vlastně vypuzen, jestli dneska necítíte lítost, že se v tom nepokračovalo. Co my o dnešním čtenáři vlastně víme?

Když jsem odcházel ze Státní knihovny, dnešního Klementina, dokonce jsem usiloval o to, aby se v tom pokračovalo. Byli tam asi dva nebo tři lidi, kteří na tom chtěli dále pracovat, ale podmínky nebyly bohužel příznivé. Síť knihoven přitom byla pro takové výzkumy velice vhodná, protože se v ní daly snáze zjišťovat právě čtenářské ohlasy. Myslím si ovšem, že dneska je pohled na čtenáře trochu jiný, zejména pod vlivem teorie Wolfganga Isera a dalších teoretických koncepcí. Výzkumy tohoto empirického typu jsou dneska tak trochu odsunuty do pozadí. Spíše se uvažuje o potenciálním, virtuálním čtenáři a tak dále. Empirické výzkumy by dnes asi nenašly ohlas, jaký měly v osmdesátých letech. Jejich podtext byl totiž tak trochu i politický, protože jsme v těch výzkumech dospívali k poznatkům, že pořád přetrvával zájem o západní literaturu, a sovětská a naše oficiální literatura v podstatě zůstávaly stranou zájmu čtenářů.

V souvislosti s politickým podtextem. Ve vašem tehdejším výzkumu je jedna podstatná věc, a sice že jste zjišťovali čtení respondentů knihoven. Ale ona přece byla dost velká sféra lidí odkázaných na jiné okruhy, než jsou knihovny. Když si vzpomenu na sebe, který jsem v té době také žil, tak ty největší čtenářské úlovky jsem samozřejmě získal odjinud než přes státní nebo jiné knihovny. Jak jste se vyrovnávali s tímto?

No, my jsme sice věděli, že to je v našich výzkumech závažná mezera, ale v podstatě se s tím nedalo dost dobře nic dělat, jestliže jsme výsledky chtěli publikovat. Maximálně jsme do nich mohli zařadit autory, pokud šlo o výzkum jejich ohlasu, kteří byli dočasně na indexu. To se týkalo třeba Hrabala nebo svým způsobem i Šotoly. Jejich ohlas jsme mohli sledovat a zařadit do závěrů. Samizdatová literatura však zůstávala úplně mimo náš dosah a bohužel se to už dneska nedá nijak rekonstruovat.

Jste jedním z mála lidí, který se věnuje teorii, kritice i historii. A systematicky jste se věnoval kritice v šedesátých a pak v těch polistopadových letech. Jak byste tyto dvě epochy srovnal?

Je to podstatný rozdíl, protože vlivem společenských okolností kritika v šedesátých letech podle mého názoru měla co kritizovat, nejen pokud šlo o literaturu. Tam vždycky šlo, alespoň tak jsem to chápal, postihnout v kritice to, jak se v literatuře v podstatě obnažují bolesti společenského života, jak reaguje na jeho uspořádání a nedostatky, na znaky totalitní moci. Takže v tom kritika měla ještě, řekl bych, jednu funkci — funkci odhalovací. Kdežto po Listopadu tohle odpadlo. Kritika se potom samozřejmě mohla víc zaměřit na problematiku estetiky, estetické hodnoty a úrovně. Mělo to svou určitou přednost v tom, že tato kritika mohla poukazovat na nápor konzumní literatury a svým způsobem na to reagovat. Vzpomínám si, že tehdy myslím Pavel Janoušek uvažoval o tom, kdy začnou do prozaické fikce pronikat postavy hrdinů-podnikatelů; a skutečně to netrvalo tak dlouho a v literatuře se objevily.

V devadesátých letech nastal pro literaturu svým způsobem kýžený stav: literatura se osvobodila od všech přídatných funkcí. Ale najednou se zjistilo, že to tak vlastně úplně nejde. Že ta literatura vždycky potřebuje něco mimo sebe. Že vlastně k té společenské rezonanci nestačí, aby se rozebírala jako čistý útvar ze slov.

To máte pravdu; a to, jak si myslím, byl také určitý šok devadesátých let, kdy si někteří autoři začali myslet, že literatura je vlastně hra se slovy. Byla to jakási opilost ze svobody, řekl bych. Domnívali se, že principem umění je hra, jejíž pravidla si může určovat každý sám pro sebe… Tady bohužel musím trochu zaútočit na brněnského autora Kratochvila, se kterým jsem o těchto věcech polemizoval. Ale myslím, že i on si potom uvědomil, že takto chápanému umění vlastně něco chybí. Že literatuře chybí určitý rozměr, já bych řekl: dvojí transcendence literárního díla. Transcendence sémantická směrem ven do světa a transcendence pragmatická směrem k autorovi a ke čtenáři. Oslabení jednoho rozměru oslabuje i druhý; literatura, která se uzavírá do sebe, přestává být pro čtenáře zajímavá.

Takže se domníváte, že není možný stav, v němž bychom četli pouze v jakémsi ryze estetickém vytržení.

To určitě ne. Shodou okolností s kolegy nyní pracujeme na grantu, který se zabývá západní literární teorií, a mně připadl úkol zpracovat názory francouzských strukturalistů. Přitom se ukázalo, že některé extrémně radikální názory vycházející ze strukturalistických konceptů zavádějí francouzské literární myšlení do slepé uličky. Mám na mysli například projekty skupiny *Tel Quel*, které u nás také nalezly určitou odezvu; v nich vlastně nešlo o to psát o něčem, ale psaní samo bylo pokládáno za autonomní aktivitu, za svébytný tvůrčí proces, jenž navíc je hlubinně motivován podněty vycházejícími z podvědomí (ono to píše ve mně).

Nesouhlasíte například s Barthesovou tezí o „smrti autora“?

Rozhodně ne. Dokonce jedno své vystoupení na akademické půdě jsem věnoval polemice s ním.

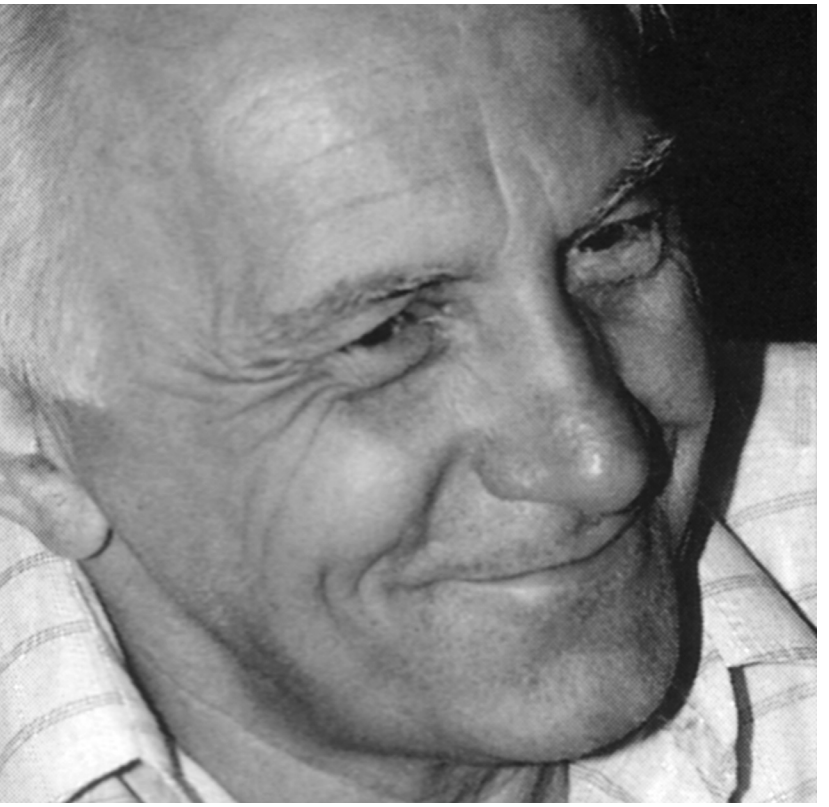


foto: archiv

A na čem jste svou polemiku založil?
V podstatě jsem vycházel z našeho klasika, z Mukařovského, že nejde o autora jako o psychofyzickou osobu, nýbrž o umělecký subjekt, jenž je „vepsán" do díla. Tento umělecký subjekt tvoří, jak říká Mukařovský, úběžník, z něhož lze přehlédnout tvar, dílo jako celek, aniž by se to dílo rozpadalo. „Usmrcení" autora mělo také další důsledky; například radikálně pochopená intertextualita v podstatě rozložila dílo na konglomerát citací a ohlasů. Takto aspoň vyznívá formulace francouzské teoretičky Julie Kristevové, která pojem intersubjektivity nahradila pojmem intertextualita. Říká totiž: „Každý text se utváří jako mozaika citátů, každý text je pohlcení a transformace jiného textu. Namísto intersubjektivity se ustavuje intertextualita…" Literatura je tu uzavřena do pole mezitextových vztahů, z dohledu mizí právě výše zmíněné rozměry — sémantická reference a pragmatická relevance.

Co je pro vás v polistopadové literatuře největší překvapení kladné, a co naopak největší zklamání?
Pokud bych měl mluvit o největším kladném překvapení, pak pro mne to byl fakt, že někteří prozaikové (protože jsem se věnoval především próze) experimentovali způsobem, který nevytrhoval literaturu z oblasti, jíž fenomenologie říká „žitý svět", nebo nezbavovali literaturu rozměrů, o kterých jsme hovořili. To je například Václav Vokolek nebo Václav Kahuda (který ovšem v těch posledních pracích začal trošku upadat do jistého stereotypu). Zklamáním pro mne byli někteří autoři, kteří se vlastně nedokázali vymanit z určitých stylových postupů a z myšlenkových konceptů, s nimiž pracovali v šedesátých letech, například Kohout, ale svým způsobem i Klíma a další. Jejich věci se aktualizují pouze v rovině tematické, ale úhel pohledu, známý už z šedesátých let, se nemění. Jistým zklamáním pro mne byly i pozdní práce Daniely Hodrové, v nichž rovněž shledávám sklon k opakování již objeveného.

Jak byste srovnal literaturu šedesátých a devadesátých let hodnotově? Která dekáda se české literatuře povedla více?
Tady určitě hraje roli jisté generační postavení, protože já si myslím, že literatura šedesátých let měla v sobě při všech experimentech vždycky specifický náboj, který ji různými způsoby zaměřoval na člověka v dané situaci. Kdežto literatura devadesátých let v řadě případů tento moment postrádá. Anebo ho zakrývá tak, že prostě zaniká. Souvisí to podle mého názoru s vyhraněným antimimetickým trendem v některých dílech postmoderní prózy, která mají potřebu okázale vytvářet umělé fikční světy, do nichž motivy „vnějšího" světa mohou vstupovat jen v deformované podobě a anestetické funkci.

Proč si myslíte, že tento moment popírá? Co tím sleduje?
Tady myslím hraje roli právě ideologické, myšlenkové uvolnění a zároveň jakási myšlenková „kolonizace". Do našich literárněkritických a literárněvědných (a v poslední době i literárněhistorických) poměrů, myslím, velice silně zasáhly vlivy pansémiotismu, který považuje člověka jenom za (historicky přechodný) produkt systémů a kódů, a navíc v duchu nietzscheovském chápe kulturu a vědění jako nástroj moci, potlačování (Roland Barthes dokonce považoval za nástroj represe i sám jazykový systém). To vnáší do světa kultury rysy zápasu o moc, které mohou nám pamětníkům připomínat doktrínu marxistického třídního boje, a mění tuto oblast ve sféru militantních vztahů, v nichž vítěz získává svobodu.

Takže myslíte, že úplná svoboda nepředstavuje pro literaturu kýžený stav… Souhlasíte s Goethem, že teprve v omezení se pozná mistr?
Určitě bych s tím souhlasil, protože omezení si musí vlastně uvědomovat i sám autor, a to nejen vnějškově, nýbrž i vnitřně. Pokud si neklade zábrany — a v řadě případů, jak jsme toho svědky dnes a denně, si je neklade —, pak vlastně jeho tvorba, jež má být překonáváním chaosu životních hodnot, postrádá smysl. Umělec musí neustále přemáhat nějaká omezení; v tom vidím podstatu tvůrčího zápasu, nikoli v boji o moc ani pouze v subverzi moci. Pokud by se umělec cítil absolutně svobodný, neměl by už co přemáhat.

Ale ono by se mohlo říct, že omezení jsou dostatečně silná v jazyce, v tom, jaké překážky autorovi klade do cesty…
Ale právě tady si myslím, že je chybné i určité nastavení, které zase přinesly nové filozofické názory, že totiž je jazyk považován na jedné straně za jediný způsob kontaktu se světem, na druhé straně pak za jakéhosi protivníka, který omezuje svobodu duchovního pohybu, za něco, co umělce svazuje. Ono to přece tak není. Jazyk je něco, co se také neustále utváří z jednotlivých promluv, co je neustále v pohybu a ustaluje se zvykem. Spíš by mělo jít o to, aby se umělec snažil proniknout právě do této tvořivé dílny jazyka. Ne aby ho považoval za svou překážku.

V jednom článku v *Tvaru* v roce 1996 jste se věnoval i literární kritice. Mluvil jste o jejím postavení v devadesátých letech. Mimo jiné jste říkal, že by se měla vyhnout dvěma krajnostem: hodnotové relativizaci a dogmatismu. A za takový kýžený stav jste označil „intersubjektivní kontakt s druhým". Mohl byste to trochu rozvést?

012 zápisník **pavla kotrly**

za knihy bez chyb ;) **Kdo má za sebou jen něco málo redaktorské praxe v nakladatelství, časopise či případně novinách, tak ví, že se takřka žádný text neobejde bez nějakého zásahu, ať stylistického či pravopisného. Přes veškeré technické vymoženosti je to občas boj s větrnými mlýny, který někdy končí i kapitulací, neboť zapnutí kontroly pravopisu je pro velkou část uživatelů stále problémem. Stejně tak je s podivem, že problematice jazykových korektur je na internetu věnováno poměrně málo stránek, které by bylo možno doporučit.**

Česká republika je sice místem s řadou programátorů světové úrovně, vyvíjí se u nás například jedna z nejlepších distribucí Linuxu (http://www.suse.cz), operační systém Solaris (http://www.sun.cz), ale česká gramatika byla až donedávna úspěšně opomíjena. Dílem pro svou složitost, dílem pro malý trh. Přesto jsme se konečně dočkali. Po Lingea Grammatikonu (http://www.lingea.cz), jaksi nenápadně existuje již od roku 2003, se objevil druhý nástroj, který je běžnému uživateli k dispozici, a to gramatika (http://www.microsoft.com/cze/office/downloads) pro pravděpodobně zatím nejrozšířenější textový editor Word. Na jejím vývoji se podíleli odborníci z Ústavu pro jazyk český Akademie věd České republiky (http://www.ujc.cas.cz) a z Univerzity Karlovy. Na rozdíl od Lingea Grammatikonu, který však funguje i jako samostatná aplikace, je dokonce zdarma. A proč by taky ne, když už jste byli nuceni zaplatit za program samotný. Skepse vůči těmto nástrojům je sice namístě, neboť školu ani vyjadřovací schopnosti zcela jistě nenahradí, ale částečně mohou pomoci a noci mnohých redaktorů nad rukopisy snad budou o něco klidnější.

Přesto je však s podivem, že jeden z nejaktuálnějších cyklů věnovaných problémům současného psaného jazyka nenacházíme na portálu žádné z humanitních fakult našich univerzit, ale na stránkách internetového magazínu *Interval* (http://www.interval.cz), který je primárně věnován otázkám webdesignu a elektronické komerce. Již delší dobu zde zveřejňuje své *Hříchy pro šíleného korektora* Dalibor Behún (http://interval.cz/autor.asp?author=243), a to s velkou odezvou, jak se lze přesvědčit v diskusích pod články. Snad je to dáno tím, že se jedná o člověka, který se jazykovými úpravami zabývá denně a přináší konkrétní a praktické postřehy z praxe.

Nelze však zapomínat na *Jazykovou poradnu*, která přináší odpovědi na nejčastější odkazy (http://www.ujc.cas.cz/poradna/porfaq.htm), a na *Pravidla.cz* (http://www.pravidla.cz), která jsou první záchranou tonoucího. U této stránky si vždycky kladu otázku, proč je provozuje soukromý subjekt, a nikoliv právě Ústav pro jazyk český, a pak hned dotaz druhý, proč na internetu v elektronické podobě neexistuje česká mluvnice? Další malou záplatou je rubrika „Čeština na skřipci", tu každý týden pravidelně tiskne *Týden* (http://www.tyden.cz). Jinak časopis roku 2004, který poctivě sleduje i literární dění.

A ještě jedno doporučení: Pokud máte dostatek času a trpělivosti a nejste zrovna cholerik, pak průběžně upozorňujte na pravopisné a stylistické chyby v článcích a diskusích na stránkách technických webů, namátkou *Živě* (http://www.zive.cz), *Technet* (http://technet.cz). Dobrý pocit a řada expresivních výrazů vám budou odměnou.

autor řídí internetový literární rozcestník potápěč
a je šéfredaktorem časopisu texty

Mám na mysli něco, co třeba v posledním svazku *Poetiky literárního díla dvacátého století* označil Zdeněk Mathauser za paralelní kontemplaci. V jedné ze svých recenzí s tímto pojetím tak trochu polemizuji, protože v tom vidím nebezpečí odpoutání od díla samého. Myslím ovšem, že profesor Mathauser měl na mysli právě kritikův rozhovor s dílem. Kritik by k interpretaci neměl přistupovat s nějakými *dogmatickými předsudky*, ani zase zcela naivně jako nepoučený čtenář sázející na pouhé dojmy. Samozřejmě musí zastávat určitá stanoviska, musí mít nějakou představu, co lze od uměleckého díla očekávat, ale neměl by své představy vnucovat autorovi, měl by vycházet z toho, jak ho to dílo oslovuje, měl by respektovat významovou výstavbu díla a hledat její aktuální smysl. Nelze jen volně spekulovat nad podněty, které kritikovi dílo může nabídnout, ani prostě projektovat své individuální stanovisko do díla. Jen při respektu k dílu může vzniknout intersubjektivní kontakt s druhým jeho prostřednictvím. Myslím, že to byl H. R. Jauss, který hovořil o tom, že umělecké dílo nám dává možnost stát se jiným.

Ve zmíněném článku tvrdíte, že „odpovědná kritika se nemůže vyhnout otázce měřítek". Takže úplná svoboda rozhovoru, zcela nepředpojatého, asi není možná.

Ne, to není. Ale tady jde o to, aby kritik rozpoznal, kde autor pracuje ze svých vnitřních zdrojů a kde se prostě staví do nějaké vnější pózy. To jsou měřítka, o to tam jde. Tu by bylo možno zmínit se také o problematice kýče, která, jak se zdá, ze soudobé literární kritiky, zaujaté úsilím o originální interpretaci, jako by vymizela. Podle mého názoru je to dáno sémiotickým přístupem, který je v podstatě lhostejný k estetickým kvalitám textu.

V jiném svém článku se také zamýšlíte nad stavem literární teorie dnes a říkáte, že „dospěla na samu hranici svého popření". Zkuste to, prosím, rozvést.

Myslím, že to není tak obtížné, protože když dneska čtete knihy třeba Cullerovy nebo některých francouzských autorů, zjistíte, že se tam dospívá k názoru, že pojetí teorie, které ji chápe jako vymezení předmětu a určitých axiomů, mizí. Dnes se z teorie vlastně stává metateorie, respektive subverzivní kritika teorie, jejímž cílem je spíše zpochybnit její východiska a znejasnit předmět jejího zkoumání.

Takže jako by se zacyklila sama do sebe a vystačí si sama se svými tématy a problémy. Jako že nepotřebuje literaturu, že je to spíš teorie teorie literatury…

Přesně tak.

Kdybyste měl přehlédnout náš obor, bohemistiku, z pozice 15. září 2005, kdy spolu vedeme tento rozhovor. Jaké si myslíte, že má náš obor největší dluhy? Co nám v tom oboru chybí? Nebo čeho bychom si teď podle vás měli nejvíc všímat?

Myslím, že bohemistika má asi největší dluh v literární historii. Ta je teď podle mého názoru trochu popelkou. I když zase třeba musím říct, že v poslední době v Praze P. A. Bílek a v Českých Budějovicích Papoušek a Tureček dělají hodně pro to, aby se vztah k literární historii změnil. Ale tady jde o to, abychom zase neuvázli v hledání koncepcí a neztratili zřetel k tomu, že vlastně je potřeba dějiny skutečně napsat. Čtvrtý díl akademických dějin o literatuře dvacátého století například dnes nestačí. Je

to třeba udělat celé znovu a jinak. Jak — o tom je třeba dále uvažovat. Nejsem však přílišným zastáncem přístupů, které preferují diskontinuitní pojetí a dějinné vazby považují za cosi přežilého. Vidím v tom dědictví moderny, která odmítala tradici. Avšak francouzský hermeneut Paul Ricoeur zdůrazňuje, že přítomnost je mostem mezi předchůdci a následníky.

Takže je potřeba napsat nové akademické dějiny celé české literatury nejméně pro příští dvě generace?
To si myslím, že ani není v současné době možné, že ani nejsme vybaveni dostatečným počtem kompetentních odborníků. Protože jsou tady někteří přestárlí, jako jsem já, a těch, kteří jsou v produktivním věku, zase není tolik. Takže si myslím, že spíš by bylo účelné zatím dělat dílčí sondy k jednotlivým problémovým okruhům, jako je třeba avantgarda. To je jeden z okruhů, který byl do značné míry v předchozím období zkreslen a dnes je zase trochu podceňován, protože je viděn z postmoderního hlediska.

A co třeba starší úseky české literatury? Myslíte, že se v nich nějaký obzvlášť markantní dluh, nedostatek nenachází?
Pokud jde třeba o literaturu devatenáctého století, tak si myslím, že dodnes nemáme takové dějiny české literatury tohoto období, které by ukázaly naši literaturu v evropském kontextu. My jsme si hodně fandili v tradičních koncepcích literárních dějin a ukazuje se, že vlastně to není všechno tak bezvadné, jak se nám ty dějiny jevily. Bylo by třeba se zamyslet nad tím, v čem jsme za vyspělou Evropou zaostávali, jak si to tehdejší umělci uvědomovali a co dělali pro to, aby se to změnilo. Myslím, že by se dalo ukázat, jak na proměny literárních modelů v devatenáctém století u nás působily různé evropské inspirace nejen literární, nýbrž i ostatních druhů umění.

V souvislosti s dějinami se mluví o krizi konceptu národních dějin založených na jazyce. Jestli to třeba také nesouvisí s tím, že bychom měli trošku přehodnotit pojetí literární českosti, takříkajíc…
To máte pravdu, ale na druhou stranu zase si myslím, že nejde literaturu odtrhnout od média, se kterým pracuje. To znamená od jazyka. To je něco, o čem jsme hovořili, když jsme mluvili o vztahu k jazykovému systému. Tam se může projevit právě to, čím spisovatel dokázal proniknout do tvořivé dílny jazyka samého, objevit jeho tvořivou potenci, aniž by se musel uchylovat k „násilí“. Jsou samozřejmě i jiné možnosti koncepce literárních dějin, například přístupy areálové, ale mám za to, že se v nich poněkud odsouvá hledisko kulturního dědictví, které zakládá přece jenom dosud stále potřebné vědomí národní kulturní identity.

Patříte k nesmírně silné generaci narozené kolem roku 1930; spolu třeba s Přemyslem Blažíčkem, Jiřím Brabcem, Miroslavem Červenkou, Jaroslavou Janáčkovou, Milanem Jankovičem, Jiřím Opelíkem, Zdeňkem Pešatem, Milanem Suchomelem… Kdybyste měl nějak zhodnotit sám sebe jako příslušníka této generace — co pro vás byl takový nejdůležitější iniciační zážitek ve vašem obcování s literaturou?
Pro mne a myslím i pro řadu dalších, když třeba uvedu Jankoviče, to bylo setkání se strukturalismem a s Mukařovským. Tam jsem najednou pocítil, že literatura je něco, co v sobě skrývá potenciál estetických kvalit. Na druhé straně ovšem musím přiznat, že pro mne byl velmi inspirující objev existencialistické filozofie, zejména Sartra, a samozřejmě fenomenologie (Husserl, Merleau-Ponty), byť šlo o směry, které do značné míry byly vůči strukturalismu v opozici. Na sklonku minulého století pak mne zaujaly názory francouzského hermeneuta Paula Ricoeura.

A nepředstavuje setkání se strukturalismem také největší omezení?
Samozřejmě že to může být omezení. Na druhou stranu si myslím, že přece jenom pokud se chceme zabývat literaturou jakožto uměním, tak nemůžeme estetický zřetel pouštět ze zřetele. Protože stále je to pořád to, co je v umění hlavní, byť otázka estetična byla dnes — doufám že dočasně — zatlačena do pozadí. V tom má Mukařovský pravdu, že estetická hodnota je v umění dominantní. I když dneska se tento názor moc nenosí.

Co považujete za svůj největší dluh oboru? Co si myslíte, že byste chtěl udělat a už neuděláte?
Za svůj asi největší dluh považuji právě vytvoření nějaké teoretické základny v přístupu k uměleckému literárnímu dílu. To se mi nepodařilo a asi se mi to už ani nepodaří. Napsal jsem sice skripta *Úvod do literatury*, ale cítím, že dneska již zastarávají. Cílem by mělo být uchopit to, co by čtenáři mohlo otevřít cestu do literárního díla, a to mi prostě pořád uniká.

Začali jsme čtenářem, takže je logické, abychom čtenářem, čtenářem Alešem Hamanem, skončili. Co vás v poslední době čtenářsky „rozrajcovalo“?
Já se v poslední době k beletrii už tolik nedostanu a spíš se zabývám teorií. Takže mne spíš zajímají teoretické knížky. V poslední době mne velice zaujal Gérard Genette a jeho dvě nové knihy: *Estetický vztah* a *Umělecké dílo*, a Antoine Compagnon a jeho knížka *Le Démon de la théorie*.

Ale přece jenom něco z beletrie…
Z beletrie, která je vlastně mou jedinou kritickou „parketou“, je těžké vybrat nějakou poslední novinku. Recenzoval jsem v poslední době pár současných knížek, ale ty mne tedy opravdu — snad kromě Ajvaze — nenadchly; možná jsem se nedostal k těm pravým. Jsem zvědav na nového Topola, jestli se ke mně dostane.

Jako ten Majakovskij. Také říkal, že nejlepší bude ta báseň, kterou napíše zítra.
(smích)

Ptal se Jiří Trávníček

Prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc. (nar. 1932 v Josefově u Jaroměře), literární kritik, historik, teoretik, editor, vysokoškolský pedagog; vystudoval češtinu a literární vědu na FF UK (1956), pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, v Národní knihovně v Praze (1972–1990), v devadesátých letech působil na Západočeské univerzitě v Plzni a Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. Věnuje se literatuře devatenáctého století, současné literatuře, literární teorii, soustavně i literární kritice (zejména próze). Je autorem mimo jiné těchto publikací: *Adolf Branald* (1963), *Neruda prozaik* (1968), *Česká literatura po roce 1945 z ptačí perspektivy* (1990), *Literatura z pohledu čtenářů* (1991), *Česká literatura 19. století v evropském kontextu* (1999), *Východiska a výhledy* (2002) a *Literatura v průsečíku pohledů* (2003).

zatím blbý...

unie českých spisovatelů ve „zprivatizované literatuře“

michal **jareš**

Na konci září proběhla v Praze jedna zajímavá literární konference nazvaná Česká literatura v Evropské unii. Útočiště nalezla ve velkém zasedacím sále sídla KSČM. Konference se konala u příležitosti desátého výročí vydávání časopisu Obrys-Kmen a spolupořádaly ji Evropská sjednocená levice/Severská zelená levice — Parlamentní skupina Evropského parlamentu, Unie českých spisovatelů a redakce Haló novin a Obrysu-Kmene. Je samozřejmě pozoruhodné, že se literatuře a kultuře věnuje tolik zájmu zrovna z této strany. (Tato strana by jistě reagovala podrážděně: právě oni se prý zasloužili o rozvoj kultury ze všech nejvíce.) Průběh akce pravděpodobně nepřekvapí nikoho, kdo se alespoň letmo seznámil s periodikem Obrys-Kmen. Nemá smysl přezkoumávat, jakou roli hraje Unie českých spisovatelů (dále UČS) na poli české literatury. Jedná se o sdružení, které působí podobně komickým dojmem jako například nehynoucí Surrealistická skupina. Je to společenství lidí, kteří se rádi sejdou, podiskutují, a hlavně rádi přitopí pod kotlem svých frustrací a vášní.

Zaměřme se tedy na to, co trápí „levicové spisovatele“. Členové UČS (podobně jako její ideové podloží KSČM) stárnou, což má bezesporu vliv na jejich vidění světa. Nářek zaznívající z tohoto levého břehu naší kultury je už obehraný: o „jejich“ literatuře se mlčí v médiích; média se dlouhodobě tváří, jako by vůbec neexistovali. Jistě, touha „být viděn“ je dnes u nejrůznějších skupin pochopitelná, ale trochu se zde pletou hrušky s jablky. Pokud si šéfredaktorka *Haló novin* paní Moučková v úvodu konference stěžovala, že „většina tvůrců přistoupila na podmínky diktované mocí médií“, je zjevné, že máme co do činění se zaslepeností a neochotou připustit, že existuje i jiná literatura než ta „naše“. Kdo z autorů z nakladatelství Torst, Host, Dauphin, Weles nebo Prostor „přistoupil“ na zmiňované podmínky? Není to všechno trochu jinak? Problém takzvané levicové literatury není podle mého názoru v tom, že existuje embargo na její propagaci, ale prostě v tom, že zde chybějí tvůrci, kteří by byli schopni kvalitou svého díla překročit hranice jednoho obskurního spolku a překonat bariéru odvozenosti, plytkosti a upocené satiry. Stačí nahlédnout do *Obrysu-Kmene* (lze se s ním zevrubně seznámit na internetu), ve kterém se pravidelně objevují ukázky prací současných levicových psavců. Na literárně-zájmovém serveru *Písmák* nebo *Totem* lze nezřídka nalézt autory o dvě třídy lepší.

Zatuchlé vody normalizačních časů a obecný odpor k něčemu tak vychýlenému, jako bylo učení socrealismu, způsobily, že za posledních pětatřicet let nevzniklo jediné „levicové“ (socrealistické, marxistické, komunistické — jak kdo chce…) dílo, které by se dalo poměřovat s pracemi „normálně“ vznikající české literatury. (Nebo lze snad vážně porovnávat například pozdní dílo Miroslava Floriana s tvorbou takového Ivana Wernische?) Přežívá zde sice cosi jako „levicový odkaz“ velkých jmen první republiky, spojený s avantgardou, ale ten už není ničím jiným než jen jednou ze stránek literární historie. Naprosto také nerozumím plačtivému refrénu některých tvůrců: „Nový režim“ po roce 1989 poslal naše knihy do stoupy! Ano, takové případy se staly; ano, ničení *jakýchkoli* knih není nic pěkného. Ale je to opravdu tak nepochopitelné? Neměli všichni prominentních autorů opravdu už plné zuby? Po roce 1948 a později s nástupem normalizace byla situace nesrovnatelně horší a sotvakdo z tehdy postižených autorů si mohl veřejně postěžovat, nehledě na to, že vyřazení jeho knihy z edičního plánu bylo někdy jen nepatrnou částí promyšlené perzekuce. Bohužel — jsou témata, u kterých je dopředu jasné, že zúčastněné strany ke shodě nedospějí. Počkejme si dvacet let.

Vzpomínky, které tak bolí…

Bylo to smutné divadlo. Netolerance a neschopnost rozhlédnout se kolem, končící u lživých a populistických sloganů: Autoři se prý „nezabývají tím, co lidi trápí a jaká je naše současnost“ (opět šéfredaktorka Moučková). Pokud je mi známo, o současnosti nahlížené z nejrůznějších úhlů se lze dočíst třeba u prozaiků Hakla, Viewegha, Balabána či Kahudy… Současnost reflektují filmy *Sluneční stát* nebo *Štěstí*. Nebo to není *současnost*? Zřejmě ne těch, které evidentně nejvíce sžírá nezájem poblikávající obrazovky — tato dnešní touha v převleku vzpomínek na včerejší absolutní moc, které už není a nebude. A to musí bolet. Strašlivě bolet…

Hlavní referát na konferenci přednesl Milan Blahynka a týkal se „akční globalizace“ současné literatury. Globalizace podle něj „pracuje na tom zničit literaturu“. Ke všemu zde máme rádoby nezávislé literární časopisy, které prý ostražitě bdí nad tím, aby globalizační svět, který je podporuje, nedošel újmy. Jakmile se objeví nějaká výtka, hned „nevhodného kritika“ umlčí. Takovéto surreálné vize nemohou nevzbudit úsměv. Ve *Tvaru* například šéfredaktor odmítá ze zásady přechodníky a poznámky pod čarou, neboť tak mu to diktuje neviditelná ruka trhu. Šéfredaktor *Hosta* například zase vyžaduje po autorech lustrační osvědčení. A viníkem toho všeho jsou protagonisté „zprivatizované literatury“, čili „velmi omezený kroužek přátel“ ze samizdatu. V tomto momentě začal můj úsměv trochu zamrzat, jelikož Blahynka začal probírat nedávno zesnulého básníka Petra Kabeše. Pravil, že to, co sepsal pro „kroužek přátel“, bylo a je prý neprodejné. Tahle myšlenková figura je pro přesvědčené komunisty příznačná a nevykořenitelná. Proč? Zde už literární věda nevystačí; to je téma pro hlubinnou psychoanalýzu…

■ slova na hruškách

za 5 minut 12!

Původní česká literární tvorba přešla ze stadia dlouhodobého útlumu do stavu bezprostředního existenčního ohrožení. Osud naší národní literatury je plně v rukách literárně nekvalifikovaných knižních podnikatelů, jejichž jediným kritériem pro vydání knihy je zisk. O tom ostatně dostatečně svědčí i jen letmý pohled na knihkupecké pulty, kde již celá léta chybějí nové současné české romány, novely a sbírky povídek a básní. Čestné výjimky představují bezmála anonymní knížky vyhrazené zasvěcencům. Čest a sláva těm nakladatelům, kteří vydávají klasickou i moderní českou literaturu!

Z prohlášení Unie českých spisovatelů v lednu 2001

Naši spisovatelé „na levici“ se v září v Praze opět ujistili o katastrofickém stavu naší „národní literatury“; foto: Michal Jareš

Čí je to problém?

Blahynkovy vývody v hlavním referátu byly zjevně demagogické. Z denního tisku účelově citoval to, co se mu zrovna hodilo pro podtržení svého černobílého vidění světa. Jestliže například zahlásil, že poezie v současné době „sází na fyzické básnictví“ (aniž by dokázal identifikovat a do nějakého kontextu postavit autora tohoto projektu Petra Vášu), sám se usvědčil z toho, že neví, o čem mluví a jaké proudy v současné poezii existují. Skutečnost, že někde zaslechnu cosi o slam poetry, ještě neznamená, že mám přehled o nejsoučasnějších trendech poezie. Burcování pro povinnou levicovou výchovu („Globalizace je krycí název pro amerikanizaci!“) znělo sice sugestivně, ale přiznejme si — Milan Blahynka je proti Egonu Bondymu přece jen jiný formát. Mimochodem opravdu autory z UČS tak děsí amerikanizace? Není to opět jen chorobné reziduum z minula, návyk na neustálou přítomnost (třídního či jiného) nepřítele? Někteří zapálení bojovníci se chovají, jako bychom už byli ve školách a úřadech povinni každé ráno vzdávat čest cizí vlajce. Je to osvědčený způsob, jak odvést pozornost od toho, že nejtěžší boj je potřeba vést proti vlastní mentální lenosti a neochotě při nahlížení světa občas změnit perspektivu.

Vraťme se ještě naposled k referátu Milana Blahynky. Kromě jisté Ireny Blahutové nezazněl jiný odkaz na některého z autorů UČS. Mimoděk se nabízí otázka, čím by se vlastně levicově orientovaná literatura měla chlubit, nedokáže-li vyvolat jménem alespoň několik svých reprezentantů. Zhusta se zato mávalo jmény Milana Kundery, Michala Viewegha, Vladimíry Merty, Jaromíra Nohavici či Karla Šiktance. A samozřejmě se jako bumerang vracelo jméno spisovatele a „miláčka militantního antibolševictví“ Jana Nováka a jeho svazku *Zatím dobrý*. Má vůbec smysl sledovat tenhle obskurní spolek stárnoucích spisovatelů? Spolky stárnoucích spisovatelů jsou vůbec tak trochu smutné, zůstane-li jediným jejich smyslem stýskání a ulpívání na (čert vem jakých) zašlých časech. Když se ovšem lpění potká s fanatismem, končí legrace. Byla-li vedena řeč o spisovatelích sdružených v UČS, těžko cudně zamlčet, že na řadu z nich by se lépe hodilo přízvisko *grafoman*. Toto ovšem není téma pro literární časopis; koneckonců proč? „Zaplať si pivo, seď v hospodě a žvaň si, co chceš,“ říkal hostinský Palivec. Proč se vůbec zabývat fňukáním nad neochotou médií referovat o údajných levicových veledílech? Jistě, jak říkají v UČS, problém to je, ale otázka zní: Čí je tento problém? — Zatím blbý, co?

michal jareš (*1973)
literární historik a publicista, působí v Ústavu pro českou literaturu AV ČR

zrození múzy

retrospektiva osobností české fotografie

josef **moucha**

Chebská Galerie 4 otevře třetí dekádu činnosti adventní výstavou Zrození Múzy. Obrací jí pozornost k těm z fotografujících, kteří se během minulého století mimořádně zasadili o posuny vnímání uměleckých aspirací příslušného média. Vystaveny budou díla Alfonse Muchy, Karla Nováka, Drahomíra J. Růžičky, Františka Drtikola, Jaroslava Rösslera, Jaromíra Funkeho, Jindřicha Štyrského, Františka Vobeckého, Zdeňka Tmeje, Eugena Wiškovského, Josefa Sudka, Václava Zykmunda, Emily Medkové, Běly Kolářové, Evy Fukové, Jana Svobody, Jiřího Šiguta, Jana Saudka, Vladimíra Židlického, Pavla Štechy a Josefa Koudelky. Medailony jmenovaných autorů uvádí v doprovodné publikaci obecnější studie ilustrovaná díly dalších fotografů, kteří se rovněž podílejí na výtvarném ladění tohoto čísla Hosta. Pro časopisecké vydání je stať Zrození Múzy upravena.

Fotografie coby průmět zraku a myšlení! To bylo prvotním vodítkem při výběru osobností, které mají jubilejní výstavou Galerie 4 připomenout pokroky výrazových možností fotografie. Retrospektiva *Zrození Múzy* spolu s osobnostním průvodcem naznačuje postupný průnik média do vrcholových sfér kultury, čili rozšiřující se záběr toho, co dnes chápeme jako umění. A běží-li o osobité průlomy do souřadnic umění, byla při charakteristikách dvaadvaceti protagonistů opuštěna obvyklá manýra, kdy se z učebnic opisují výčty typizovaných slohových prvků...

V devatenáctém století produkovali fotografové kreativně nevyhraněné snímky faktů — portréty, místopis, dokumenty nejrůznějších věd, záznamy technického pokroku či osobních pamětihodností... Jedinou obvyklejší výjimku z ducha pozitivistické věcnosti představovaly hry s identitou, neboli výjevy inscenované v přepodivných převlecích. Takzvané živé obrazy — podněcované však zase možností exaktního fotografického zvěčňování — byly lidovou zábavou na motivy vysoké kultury, známé z alegorického malířství či divadelnictví.

Veškeré náměty, jež si v průběhu věků umělci našli, dostaly fotografováním nové zpracování. Nejen portréty a krajiny, nýbrž i žánrové výjevy, interiéry, zátiší, celky architektur — a zejména akty. Ty byly dlouho považovány za nevkusné a kvůli naturalismu se je na bázi technických obrazů neslušelo publikovat. Nicméně právě akty ilustrují různost uchopení fotografického média nanejvýš názorně.

Příroda a umělec

Do dvacátého století vstoupila fotografie s předznamenáním piktorialismu. Alespoň ta, která chtěla platit za umění. Klasický kánon, podle nějž neměl být artefakt napodobením, nýbrž paralelou přírody, převzali fotografové od výtvarníků. Řečeno v podání c. k. profesora kreslení Karla Wellnera, místopředsedy Klubu fotografů amatérů v Olomouci: „Příroda a umělec, to jest osobnost, individualita umělcova musí působiti spolu, má-li vzniknout dílo umělecky cenné [...] Umělec portretista tedy nesmí být fotografem naprosto přesným, ale myslitelem, psychologem.“[1)]

Oduševnělosti aktů mělo být dosaženo aplikací výtvarných efektů a kompozičním vymaněním záběru z parametrů běžného pohledu. František Drtikol je prvním obecněji akceptovaným tvůrcem, který transponoval naturalismus fotografického podání nahoty v harmonii estetiky, převzaté z klasických disciplín umění. Podobně postupoval i méně známý Karel Novák, působící do konce prvního desetiletí dvacátého století mimo české země. Ale v žánru aktu budou po svém fotografičnost změkčovat rovněž představitelé avantgardy dvacátých až čtyřicátých let, příkladně Jaromír Funke či Otakar Lenhart...

Speciální modifikace uměleckého nazírání

Když fotograf Jaroslav Petrák popisoval albumínový papír, vyráběný od roku 1863 nejen s citlivou vrstvou lesklou, nýbrž i mdlou, poznamenal, že ta druhá poslouží „jako vpravdě umělecky působící“.[2)] Nicméně Petrák také postřehl, že „citlivá vrstva desky jest zcela jinak uspořádaný orgán než sítnice našeho oka, a následkem toho jest jiným dojmům přístupna“. Z toho trefně vyvodil: je-li „způsob, jakým v komoře fotografické obraz vzniká [...] rozdílný od psychologických pochodů“, potom je s oborem fotografie spojena „specielní modifikace uměleckého nazírání, které se musí, jak z předeslaného vysvítá, podstatně lišiti od uměleckého nazírání jiných umění výtvarných“.[3)] Obdobu Petrákových předpokladů najdeme v mezinárodně uznávané knize *Film jako umění* co specifiku kinematografie.[4)]

Radikálnost snímku — ať už fotografického nebo filmového — spočívá v přímosti průmětu.

Umění pojednává o psychologické transcendenci fyziologie. Přesah vidění ovšem není spjat výhradně s artefakty antiiluzivními, zdůrazňujícími umělost, nýbrž rovněž s těmi, jejichž autoři si zakládají na dokumentaristicky čiré iluzivnosti. Daný zlom prosadila avantgarda. Aktivista modernismu Karel Teige se věnoval tvorbě obrazových básní a koláží, ale souběžně s nimi publikoval — časopisecky i výstavně — strohé informativní fotografie jiných autorů. Tak do obecného vnímání prosazoval nevyhnutelnou dvoupólovost média fotografie, kterou musí vzít v úvahu každý

zevrubný výklad, výstava nebo sbírka, chtějí-li obor podchytit reprezentativně.

Fotografie nového umění

Prosté referáty o viděném mohou být historicky důležitější a pro adresáty pocitově naléhavější než artefakty tvořené kvůli kráse. Poznávací hodnota věcně reprodukovaných reálií dosahuje doslova nedozírnosti: viz snímky odvrácené strany Měsíce anebo mikrokosmu lidského těla... Zpravodaj, jehož záběry nás mohou případ od případu zaujmout faktickým poučením, nemusí však artikulovat nic vypjatě individuálního. Vklad omezený na výběr z viděného potom provází nebezpečí, že snímek sklouzne pod úroveň, na níž může divák s autorem navázat osobní kontakt.

Karel Teige zveřejnil v květnu 1922 přednášku *Nové umění proletářské*, revidující dosavadní kulturu.[5)] Ještě před koncem téhož roku, v němž začátkem léta Teige se Seifertem navštívil Paříž, přibude fotografie do fronty nového umění. Přátelé totiž zachytili ve městě nad Seinou impuls Man Raye. Stať „Foto Kino Film“ (psaná v září) komentuje také Rayův přínos, ale předně zůstane obecným manifestem přijetí nového média mezi výrazové prostředky avantgardy: „Fotografie jest krásná i nejsouc uměním: právě tak jako film. A může se státi uměním a nepozbýti krásy, nanejvýše ji proměniti a přehodnotiti.“[6)]

Fotografie je tedy krásná nejen sokratovsky, svou funkčností. Může mít i vlastní estetiku. Ony dvě citované věty vymezují rozpon jak teorií vnímání, tak tvůrčích snah: „Tím, že převzal Teigovu tezi funkcionalismu a domyslil ji pro všechna umění, překonal Mukařovský metafyzické pojetí krásy a způsobil tak kopernikovský obrat v moderní estetice. Moderní umělecká díla nejsou ‚krásná‘ v klasickém smyslu harmonie a kladu, nýbrž tematizují i tragiku, hrůzu a ošklivost bytí, neboť vysouvají do popředí funkce noetické a antropologické, chtějí být nemilosrdným poznáním pravdy bytí.“[7)]

Zrození Múzy stejně naléhavě pojednává o funkčnosti i poetizaci strojových metod fotoaparátu a kamery. Vzpomínaný estetik Jan Mukařovský publikoval příslušné stanovisko roku 1935 v časopise *Sociální problémy*: „Třebaže film neustále směřuje k tomu, aby se uměním stal, nelze dosud říci, že by se byl přesunul do oblasti, kde estetická funkce je de jure dominantní. Trochu jinak je tomu s fotografií, která sice osciluje na rozhraní samoúčelného a sdělovacího projevu, avšak

■ Karel Novák, bez názvu, nedatováno (Uměleckoprůmyslové museum Praha)

pociťuje toto postavení jako součást své podstaty.“[8] Právě ona dvojpólovost vstoupila do dějin jako nejvlastnější příspěvek českého meziválečného umění. Jaroslav Anděl píše: „V avantgardních hnutích a seskupeních jiných zemí sice došlo k polarizaci zmíněných principů, která se projevila přerůstáním dadaismu v konstruktivismus na jedné straně a dadaismu v surrealismus na straně druhé, ale tato polarita sama nebyla tematizována.“[9] Aby ukázal, že paralela poetismu a konstruktivismu — svobodné imaginace a služebnosti — byla cílevědomá, uvedl Jaroslav Anděl v citovaném referátu na pražské konferenci o Devětsilu Teigovo programové prohlášení ze stati „Naše základna a naše cesta“, uveřejněné v časopise *Pásmo* roku 1924: „Smíšením obou oblastí vznikl by životní dekorativismus, aplikující alogickou poezii na účelovou konstrukci. Izolace obou kroků umožňuje důstojnou syntézu.“

Umělecká efektivita je pak přiznána i těm nejzákladnějším, registračním nasazením techniky fotografie, jak to vzorově prokázal Jindřich Štyrský a po něm zástup surrealistů od Viléma Reichmanna přes Jiřího Severa po Emilu Medkovou.

Lidské vědomí ovšem nalézá průchod rovněž povrchními projevy a všude, kde není hlouběji ukotveno, hrozí veskrze okoukané posunky... Snímek je však i v takovém případě skutečností kvantitativně novou: šíří výraz myšlení konstruktérů, distributorů, výrobců, jakož i běžných uživatelů kamer. Zkušenosti plynoucí z trvalého vlivu takto masově provozovaného fotografování a kolportáže reprodukcí kontaminují vnímání příjemců obrazů.

Byť se objevy minulosti — jakými svého času byly i zásady piktorialismu — nejrůznějším způsobem revokují, je jasné, že pouhé naplňování jednou uznaných pravidel nevede ke vzniku nadčasových děl. Milníky nikdy nevytyčovalo slepé následování trendů, nýbrž úsilí o novotvary, o revize interpretací bytí. Dokud se ten který způsob výkladu světa neprosadí, jeho publicita oslovuje i náročné. Jakmile se začne užívat co kánon — například vyučovat, neřkuli obecně šířit i mimo řady žactva —, přestane být osobitou výpovědí. A změní-li se reflexe reálu v šablonu, přináší ideově neproduktivní vidění.

Dokud však bude existovat hromadný způsob komunikace, zůstanou ve vývinu i jeho jedinečné umělecké projevy.

josef moucha (*1956)
kurátor výstavy Zrození Múzy

Poznámky

1) Karel Wellner: *Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*. Praha, E. Weinfurter 1908, s. 9; s. 10.
2) Jaroslav Petrák: *Dějiny a vývoj fotografie*. Plzeň, Jiří Faustus 1912, s. 128.
3) Jaroslav Petrák: *Žeň světla a stínu*. Praha, B. Kočí 1910, s. 15n.
4) Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlín, Ernst Rowohlt 1932.
5) Přednesl ji básník Jaroslav Seifert a částečně vyšla i tiskem: „Obrazy ze života“. *Proletkult* I, 1922, č. 17, s. 257–258.
6) Karel Teige, „Foto Kino Film“. In: Jaromír Krejcar (ed.): *Sborník nové krásy Život II*. Praha, Umělecká beseda 1922, s. 160.
7) Květoslav Chvatík: „Karel Teige a pražský strukturalismus“. *Umění* XLIII, 1995, č. 1–2, s. 118.
8) Cit. dle: Jan Mukařovský: „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“. In: Týž: *Studie z estetiky*. Praha, Odeon 1966, s. 23.
9) Jaroslav Anděl: „Sen o Devětsilu“. *Umění* XXXV, 1987, č. 1, s. 50.

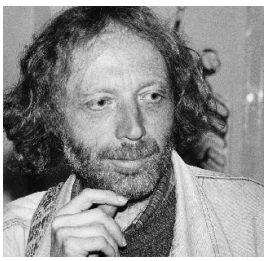
Michal Ajvaz a Jiří Suchý — laureáti Ceny Jaroslava Seiferta 2005

Jako každý rok byla v předvečer básníkových narozenin, tedy 22. září, vyhlášena Cena Jaroslava Seiferta. Letos, už popáté ve své historii, má dva laureáty — Michala Ajvaze a Jiřího Suchého.

Cena Jaroslava Seiferta je udělována z iniciativy profesora Františka Janoucha Nadací Charty 77 již od roku 1986. Uděluje se za vynikající básnické či beletristické dílo vydané nebo jinak zveřejněné v České republice nebo v zahraničí v posledních třech letech, výjimečně i za dílo celoživotní. Letos porota pod vedením Karla Šiktance rozhodla o udělení ceny Michalu Ajvazovi za jeho zatím poslední dílo, rozsáhlý román ze současnosti **Prázdné ulice**, a Jiřímu Suchému za vybrané spisy, dvacetisvazkovou **Encyklopedii Jiřího Suchého**, která shrnuje autorovu padesátiletou tvorbu pro divadlo, rozhlas, film i televizi.

Na slavnostním ceremoniálu budou laureátům předány šeky v celkové výši 300 000 korun, které věnuje skupina Pioneer Investments v ČR, hlavní partner Ceny Jaroslava Seiferta.

„Cena Jaroslava Seiferta se stala jednou z prestižních literárních cen nejen proto, že byla dotována slušnou finanční částkou a že byla spojena se jménem Jaroslava Seiferta a Nadace Charty 77, ale především proto, že byla vždy zaštítěna autoritou lidí, kteří jako čestní členové obětavě pracovali v porotě této občanské nevládní iniciativy. Už od počátků porota nasadila vysokou laťku a udržuje obtížnou rovnováhu mezi objevováním neznámých talentů a oceňováním zasloužených klasiků,“ hovoří o ocenění prof. František Janouch. Letošními členy poroty Ceny Jaroslava Seiferta byli Petr A. Bílek, Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Pavel Janáček, František Janouch (bez hlasovacího práva), Dušan Karpatský, Jiří Pelán, Jiří Rambousek, Miloslava Slavíčková a Pavel Šrut.



PhDr. Michal Ajvaz (nar. 1949) patří k výrazným osobnostem současné české literatury. Debutoval až jako čtyřicetiletý roku 1989 básněmi Vražda v hotelu Intercontinental. Osobitý autorský rukopis uplatnil v povídkách Návrat starého varana (1991), v románě Druhé město (1993), ve dvojici novel Tyrkysový orel (1996) či ve fiktivním cestopise Zlatý věk (2001). Druhou linii jeho tvorby tvoří esteticko-filozofické studie: Znak a bytí (1994), Tiché labyrinty (1996), Tajemství knihy (1997), Sny gramatik, záře písmen (2003) a Světelný prales (2003).

Jiří Suchý (nar. 1931) je veřejnosti znám jako tvůrce dosud činného autorského divadla Semafor (založeného roku 1959), jehož poetika ovlivnila v 60. a 70. letech kulturní klima celé společnosti. Řada písní Suchého a Šlitra zlidověla — podobně jako Ježkovy písničky na slova Voskovce a Wericha. Ve svých vzpomínkách Všecky krásy světa (1981) Jaroslav Seifert příkře odsoudil literární kvalitu současných písňových textů; jejich autorům ani nemohl přijít na jméno — až na jednu výjimku: Jiřího Suchého nazval „skutečným básníkem“.

na špatné adrese

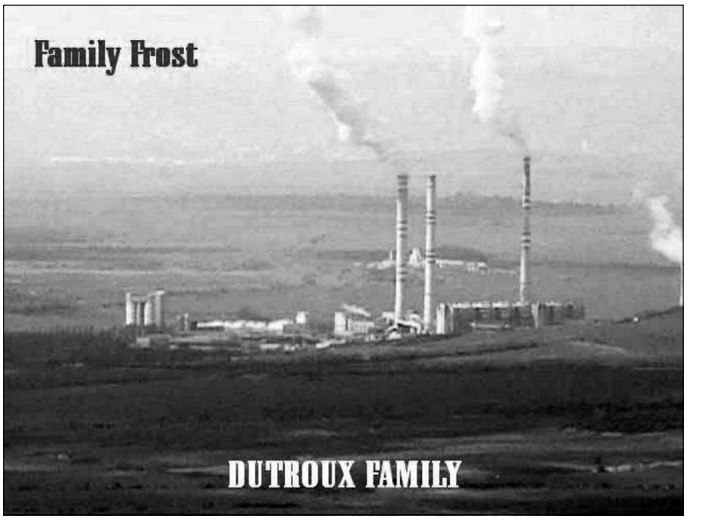
Věčná škoda, že ČT — především ČT 2 — nevyužila jedinečnou příležitost zdokumentovat oblíbenou reality show literátů BIG BÍTOV. Nezbývá mi než zhostit se role Velkého bratra a podělit se s vámi o několik hlubokých zážitků. Hned od pátečního večera bylo vše jaksepatří lovely. Ubytování ideál — a dál? Pověstné jádro se slezlo na recepci a vydrželo zde do ranních hodin. První bitka se odehrála mezi Petrem Hruškou a Bohdanem Chlíbcem. Téma bylo nadějné — *Kdo je tady geniální?* Hruška zařval: *Nežďuchaj do mňa!* a povalil Chlíbce na recepční sofa. Ostatní se těšili jako malí kluci a Martin David povzbuzoval blíže neurčenou stranu slovy *Vraž mu!* Bohužel hoši se jakýmsi šestým smyslem sčuchli a začali se poplácávat. Jinými slovy — genialita zůstává veličinou opět záhadnou a záhada geniální.

O tom, že na severu je jih málo, jsem se snažil přesvědčit brigádu jihočeských literátů. Bohužel neúspěšně. Vzápětí poté, co jsem básnířku z Českých Budějovic a její účetní kontaktoval, se na mém těle vylouplo kříště velikosti pětiklíštěte. Celý den jsem seděl v hospodě v bítovském podhradí, a nabízí se tudíž jediné řešení – totiž že mi ho tam Jihočeši nasadili. Varuji proto všechny případné konfliktní typy — Jihočeši vedou biologickou válku!

Druhý den se v show Big Bítov objevil záhadný muž v maskáčích. Vlhké černé oči, vlasy barvy havranů, kašmírová plachta kolem krku — magnet pro ženy i muže. Kamarádka Norberta Holuba Soňa neodolala a chtěla, abych zjistil jeho identitu. Neznámý nebyl nikdo jiný než Martin Tejkal, začínající básník, student husitské fakulty, katolík a muž, který hrdě odešel z Krchovského čtení, neboť s jeho texty se víra jeho, pevná, i když křehká, nechtěla vypořádat. Takový člověk je snadným terčem pro zkušené démony. Reverend Payne si vzal jeho duši, Soňa jeho šátek a Lukáš Marvan mu sebral jeho malého buddhu.

Kdo byl na Bítově, ať jako turista či jako normální člověk, dobře ví, že hlavní atrakcí hradu jsou psi a děti, ať již ti vycpaní či normální. Letos jich na Big Bítově bylo požehnaně. Všichni přivezli ukázat své děti, a kdo děcko neměl, ten si ho vypůjčil od sousedky či ukradl nějaké nespořádané rodině, aby ho za tři dny spořádaně vrátil. Pro následovníky belgického básníka Marca Dutrouxe to musel být Ráj. Zejména dítě Mirka Zelinského a Šárky Nevydalové se moc páčilo. Psů nebylo tolik, ale stáli za to. Vít Kremlička tentokrát psa neměl, ve stejné kategorii (rase) ho vydatně zastoupil Leoš Bacon Slanina. Ale především musím vyzdvihnout Bojara, noblesního velkopsa Daniela Podhradského. Bojar je totiž skutečnou vůdčí osobností nakladatelství Dauphin. Pokud chcete u D. něco vydat, obraťte se na Bojara!

Ministr Jandák chce postavit útulek pro vysloužilé zasloužilé umělce. Má na to, protože je to vostrej kluk. Na Benešovsku se rozhodli založit útulek pro děti bahna, eventuálně autory, kteří zešíleli během tvorby svého Díla (ex-post). Zatím váhají mezi názvy *Honza* a *Kubrickovo sanatorium*. Nápad jim totiž vnukl Kubrickův film o spisovateli, který se co správce opuštěného hotelu rozhodne povraždit svoji rodinu. Spisovatel (Jack Nicholson) pracoval na románu, v němž se od začátku do konce opakuje věta: *Kdo jen pracuje a nebaví se, zhloupne.* Z toho všeho bychom si měli vzít příklad.



Ilustrace: Nové album skupiny Dutroux Family věnované bítovskému setkání

Den třetí byl spíš Little Big Bítov. Po půlnoci se sice kalilo dál, i na recepci bungalowové osady JUDr. Pavelce, ale mnozí si stěžovali na nedostatek žen (na jednu připadlo až 12 ks), jiní zase láli sami sobě, že se na hradním rautu nenažrali víc, aby jim to do neděle vydrželo, většina se však oddala neškodnému inhalování měsíční oblohy (s výjimkou travkařského gangu Karla Škrabala, který byl pro jistotu ubytován v separaci hotelu Rumburak). Sobotní výstavu obrazů Pavla Herota (na recepci JUDr. Pavelce) vystřídala autogramiáda Jiřího Kotena (na recepci JUDr. Pavelce). Ta měla nedozírné následky. Když jsem se tentýž den probral a vyšel před bungalow, zavolal na mne JUDr. Pavelec: „Pan Koten vzkazuje, že vám rozbije hubu!“ Vzápětí přišla SMS: „Ty čůráči hlavo, kde je moje bunda? Koten.“ — Ano, zase bylo všechno na mně. (Jako když jsem před pěti lety údajně urval sprchu u bazénu.) Naštěstí jsem v blízké hospodě objevil pozůstalé básníky. Později se ukázalo, že Koten si za pět stovek koupil novou bundu v Brně. Teď má Koten bundy dvě. Pokud máte zájem…

Pavel Jazyk

dvě a jedna je dvacet jedna

aneb reklama na santiniho aneb těžko nositelné boty

eliška f. **juříková**

Miloš Urban: Santiniho jazyk. Román světla, Argo, Praha 2005

Jsou autoři — ať už jde o spisovatele svítící na literárním nebi jako stálice nebo o sepisovatele snaživě poblikávající kdesi na okraji — jejichž tvorba si trvale drží jistou stabilní úroveň. Jejich protikladem jsou pak ti, kteří zazáří jako rachejtle či jako čerstvě vybuchlá nova, aby se zanedlouho proměnili v černou díru požírající sebe samu. Tento typ spisovatele za svůj věhlas zpravidla vděčí jednomu nebo dvěma mimořádným dílům, která na sebe strhla pozornost publika, zastínila vše okolo a navodila vysoké očekávání čtenářů a kritiky. Každá další kniha takovéhoto autora však ukazuje, že toto očekávání je zřejmě závazek nad autorovy síly, neboť patrně již vyslovil vše, co vyslovit uměl a mohl. Snaha ještě jednou zopakovat bývalý sukces jej sice žene k variování s úspěchem použitých motivů a postupů, avšak onen vzácný okamžik, kdy se v jeho textech šťastně a inspirativně setkaly myšlenka, svébytná literární obraznost, jazyk a styl, je nenávratně pryč a pokusy o jeho reinkarnaci jsou marné. Zbývá jen ta snaha a křeč, jejímž jediným výsledkem je, že se jeho kdysi fungující tvůrčí metoda vyprazdňuje a mění v samoúčelný ornament. Po próze Santiniho jazyk za takovýto spisovatelský typ považuji i Miloše Urbana.

Kdo chce, najde v nejnovějším Urbanově románu vše, co charakterizovalo poetiku jeho předchozích próz: jeho obvyklá témata, typickou obraznost i základní prvky jeho osobitého vidění světa.

Základní dějovou linii *Santiniho jazyka* znovu utváří odkrývání záhady, které má mít své kořeny v dávné minulosti, autorem opět interpretované především v jejím estetickém či uměleckém rozměru. Ústředním hrdinou (a vypravěčem) je zde opět amatérský detektiv, outsider, který tentokrát pátrá po tajemství barokní architektury a kódovaných nápisů, které měl dávný architekt (nebo někdo jiný) ve svých stavbách zanechat. Osou příběhu je tak jeho putování od chrámu ke chrámu (tentokrát jich není sedm, ale pět), přičemž tyto návštěvy kultovních míst jsou — jak už je to u Urbana tradicí — doprovázeny sérií vražd spojených motivem záhadných dívek a záludných nepřátel, snažících se skrývané tajemství odkrýt dřív než on a zpeněžit ho. Pro autora je typická nejen bizarní brutalita, s níž nechává své postavy vraždit, ale i zjevná obliba sadomasochistických milostných scén (vedle afrodiziaka, jakým může být radostné bití partnerky, tu najdeme i takovou lahůdku, jako jsou malé nůžky přidržované při souloži v podbřišku tak, aby se muž každým pohybem krvavě napichoval). Relativně novým prvkem v Urbanově vyprávění je, že si více pohrává s postmoderními motivy záhadných knih, map a kreseb, historických legend (o Janu Nepomuckém), tajemných obrazců a číslic, tarotových karet a také s několikanásobným romantickým motivem dvojníků a dvojnic.

Motiv dvojnictví vytváří vazbu k autorově předchozí knize, ale i k samému autorovi. Martin Urmann, mladý muž, který je vypravěčem *Santiniho jazyka*, je totiž autorem vykreslen jako bliženeč a snaživý napodobitel Romana Ropse, ústředního hrdiny *Stínu katedrály*. Pro interpretaci Urbanova textu je přitom zajímavé rozkrýt to, jak je tematizován rozdíl mezi nimi: zatímco vypravěčem *Santiniho jazyka* Urban učinil reklamního pracovníka, tedy jednoho z těch, kteří Ropsovými slovy „používají jazyk jako nástroj zisku pro sebe a pro klienta“, netradičnímu historikovi a milovníku umění Ropsovi tu byla přidělena funkce autorova alter ega a navigátora, který podle autorovy vůle vede Urmanna příběhem.

Je to také patrně sám Urban, kdo ústy Ropse vyhlašuje tento umělecký cíl: „Pozor, teď budu patetický. Jde mi o jazyk. Já totiž používám jazyk pro sebe, podle sebe a ke sdělování — pořád věřím, že to jazyk dokáže — originálně sdělovat originální myšlenky“ (s. 332). Své pojetí psaní Rops vysvětluje také na příkladu bot: zatímco vypravěč Martin má jen kvalitní sériovou obuv, na vlastní boty je Rops pyšný, neboť „jsou ručně šité posledním malostranským ševcem podle vlastního vzoru a nemají na světě obdoby. […] jsou originální a uvnitř každé se skrývá originální jazyk. […] Já věřím v nezaměnitelný jazyk svých knížek a bot“.

Těžké hledání sebe sama

Je hezké, že si Rops, a patrně i jeho stvořitel, pochvalují originalitu ruční práce. Román *Santiniho jazyk* je však bohužel důkazem toho, že ani ruční práce nemusí přinést dobrý výsledek, pokud autor podlehne sebeklamu, že umí psát tak dobře, že může napsat takřka cokoli a bude to fungovat. Přinejmenším od čtvrté knihy je totiž Urbanovým základním problémem, o čem vlastně má psát, marné hledání vhodného tématu, na němž by mohl prezentovat své vidění světa a které by otevřelo prostor pro jeho spontánní potřebu vyprávět neobvyklé příběhy.

Urban do literatury vstoupil *Poslední tečkou za rukopisy*, pozoruhodnou literárněhistorickou anekdotou či parodií na takovou literaturu faktu, která ve stylu Ivanova obchodně beletrizuje historická fakta ber kde ber. Jeho groteskní poetika se plně zkonstituovala v úspěšných románech *Sedmikostelí* a *Hastrman*; na ohlasu obou próz přitom mělo nepochybně významný podíl i to, že byly hodnotově opřeny o jednoznačnou negaci vegetativní

přítomnosti a o téměř ideologickou víru v minulost či v ekologii. Důležité bylo rovněž to, že tyto prózy v sobě měly dostatek hravosti, aby naštvanost mladého muže prezentovaly v silně nadsazené, groteskní rovině, která čtenáři umožňovala brát jeho gesta s pobavením a rezervou. Již druhá část *Hastrmana* však naznačovala, že autor sází na společenskokritický rozměr svých naštvaných gest, což se naplno projevilo v románu *Paměti poslance parlamentu*, kde z něj učinil konstitutivní rys celé výpovědi, končící symbolickým požárem základní instituce demokratického státu. Problém byl v tom, že čtenáři a kritici tuto politizaci Urbanova stylu odmítli, takže autor patrně dospěl k názoru, že jde o slepou cestu, a pokusil se vydat jinam, tentokrát zcela mimo společenskou kritiku. Popustil uzdu volnému vyprávění a napsal několik textů, jež snad měly měšťáka šokovat víceméně pornografickými scénami, jemu však dávaly prostor pro bizarní estetizaci vlastních fantazií. A když ani s tím příliš neuspěl, vrátil se ve *Stínu katedrály* k vlastní úspěšné poetice a tematice z dob *Sedmikostelí*, oprostil ji od ideologických tezí a sociálních akcentů a položil důraz na techniku vyprávění, jehož účelem je samo vyprávění. Podlehl přitom iluzi, že dokáže napsat dobrou prózu pokaždé, když své vyprávění opře o magii nějakého dobře vybraného prostoru. Tak proč ne třeba o nepopiratelné kouzlo tak významné historické památky, jako je katedrála svatého Víta?

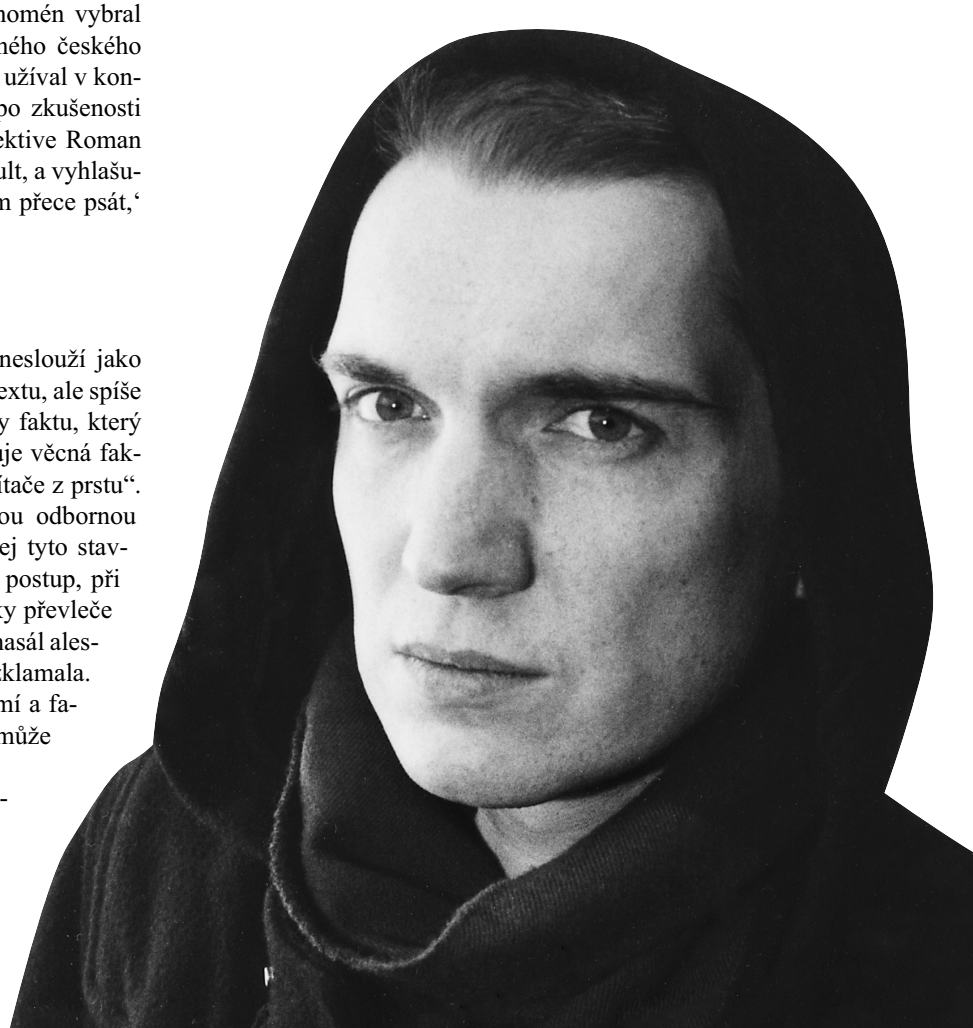
Shodný myšlenkový proces zřetelně stál i na počátku románu *Santiniho jazyk*. Nevím, kolik to autorovi dalo práce, nicméně je zřejmé, že hledal prostor, dílo, které by v jeho próze mohlo fungovat stejně jako kdysi gotická architektura pražského Nového Města (nebo příroda severních Čech), tedy silný estetický fenomén umožňující literární a významovou mytizaci. Při způsobu, jakým ve svých předchozích románech fruktifikoval gotiku, pak příliš nepřekvapí, že si nakonec jako takovýto fenomén vybral dílo Jana Blažeje Santiniho Aichla, tedy významného českého barokního architekta, který prvky a památky gotiky užíval v konstrukci svých barokních staveb. Je příznačné, že po zkušenosti s recepcí svých starších románů je si Urban, respektive Roman Rops, jist, že příběh o Santinim stvoří architektův kult, a vyhlašuje své odhodlání se na tomto kultu podílet: „‚Umím přece psát,' zazubil se. ‚Santini si mé služby zaslouží.'"

Próza jako ornament a reklama na Santiniho

Urban chce Santinimu sloužit. Bohužel mu však neslouží jako spisovatel vědomý si odpovědnosti vůči vlastnímu textu, ale spíše jako reklamní agent nebo autor toho typu literatury faktu, který kdysi parodoval: s důrazem na laciný efekt opentluje věcná fakta narativními kouzly a záhadou „vycucanou u počítače z prstu". Nepochybuji, že si nastudoval veškerou dostupnou odbornou literaturu, prolezl všechny Santiniho stavby a že jej tyto stavby i osobně zasáhly. Jeho důvěra v technologický postup, při kterém beletrista nastudovaná fakta a vlastní počitky převleče do tajemného roucha, aby tak z předmětu výpovědi nasál alespoň část jeho skryté magičnosti, jej však zřetelně zklamala. Patrně proto, že autor podlehl vlastnímu sebevědomí a falešné jistotě, že si při vymýšlení příběhů a postav může dovolit téměř vše.

Základním problémem *Santiniho jazyka* je ornamentálnost, vlastnost vyplývající z absence vlastní vnitřní kauzality prózy. Román stojící na syžetu postupného odhalování tajemství je na kauzalitu vždy velmi citlivý. Čtenář totiž musí autorovi uvěřit, že nejen samo pátrání, ale i kroky vyšetřujícího mají svou logiku, že B logicky nastupuje po A a přirozeně předchází C. Tato logika se nemusí krýt s logikou vnějšího světa, protože sugestivní dílo si dokáže vytvořit svou vlastní logiku, přesto však to musí být logika. V přítomném románu se mi však nepodařilo najít jinou logiku než autorův záměr; s jednotlivými postavami autor svévolně pohybuje jako s loutkami voděnými na drátkách a konajícími vždy to, co má děj posunovat dopředu. Postavy se tak pohybují po drahách, na kterých neplatí vazba mezi příčinou a důsledkem, a jejich jednotlivé činy nejsou buď motivovány vůbec, nebo jen tak naoko, aby to jako věrohodná motivace vypadalo.

Tento voluntaristický postup Urban zvolil již na počátku příběhu, když potřeboval svého vypravěče navést na dráhu detektiva a Santiniho fanouška. Vymyslel si to tak, že mu prostřednictvím nadřízených přidělil dosti absurdní úkol: vymyslet absolutní reklamní slogan, který by platil pro všechny lidi a všechny situace a který by okamžitě prodal jakékoli zboží. Nevím, zda je na této planetě někdo, kdo doufá v existenci takového sloganu, nicméně já vlastnit reklamní agenturu, tak bych peníze za takovouto chiméru nevyhazovala. Urbanův hrdina však tento úkol přijme a mně nepochopitelným myšlenkovým pochodem dojde k závěru, že nejlepší cesta, jak jej objevit, je odkrýt Santiniho údajné tajemství. Ještě méně pochopitelné je, že na existenci takového absolutního reklamního sloganu a také na to, že by jej kdysi mohl objevit barokní architekt, přistoupí i jeho nadřízený Kňour, a to natolik, že je ochoten pro jeho získání dokonce vraždit.



Miloš Urban; foto: Jaroslav Kratochvíl

Vražda je jedním z největších překročení božího a lidského řádu, a jako taková je v příbězích s tajemstvím vždy lidským činem, který potřebuje velmi důkladnou motivaci, zvláště má-li být tato vražda na konci příběhu ospravedlněna. V autorových starších prózách byly všechny jeho prapodivné vraždy ospravedlňovány morálním odsudkem zla a motivovány jako trest za zločiny či poklesky. V jeho posledních prózách se však vraždy jeví již pouze jako ozdobná součást autorova stylu, anebo — což by bylo horší — dokonce jako výraz jisté rozkoše, kterou autor může mít z jejich literárního líčení. Hlavní vražedkyní v *Santiniho jazyce* je psychicky vyšinutá osoba, která zabíjí, aby… ale ono je to vlastně jedno proč.

Ostatně ani hlavního hrdinu, který potkává mrtvoly na každém kroku, tyto vraždy příliš nevyvádějí z míry: zavolat policii a vraždu oznámit? Proboha proč? Ještě by něco vyšetřili, vražedkyni zavřeli a ona by nemohla při návštěvě příštího chrámu zase vraždit. To tedy raději pomůže mrtvolu rychle uklidit, aby se nikdo nic nedověděl. (Vzápětí ale o vraždě každému na potkání vypráví.) Jinou obdobnou záhadou je, jak to vlastně ta drobná žena v každém jednotlivém případu časově, technicky a fyzicky zvládne. Ono totiž narazit důchodce na plot (zespoda — tak, aby mu hrot pronikal do hlavy měkkým patrem a on visel ve vzduchu nedotýkaje se podrážkami země) asi nebude pro křehkou ženu příliš jednoduché… Autor si však ví rady: možná že ten stařec zrovna přelézal plot a vylekal se a nabodl se. Kdo tomu věří, ať tam běží.

Nemá-li odkrývání tajemství u Urbana pořádný začátek, nepřekvapí, že mu chybí i konec. Nemyslím ten konec, který v epilogu představuje harmonické soužití vypravěče se všemi čtyřmi krásnými ženami příběhu, včetně bláznivé vražednice, ale způsob, jakým autor na konci rozmotá všechna navozená tajemství. Neboť texty, které Santini a po jeho smrti jeho přítelkyně a inspirátorka v jednotlivých kostelech zanechali a které se pátračům podaří najít a dešifrovat, zřetelně nestojí za tu námahu, natož za vraždu. Ledacos lze sice dnes omluvit tím, že v postmoderní próze s tajemstvím nemusí být závěrečný objev adekvátní námaze vynaložené na jeho objasnění, neboť absencí adekvátní odpovědi se jádrem výpovědi stává samo tázání a absence jednoznačného řešení. Když se ovšem autor tváří, jako by postavy objevily něco strašně úžasného, a čtenář marně pátrá, v čem to ty jejich pozoruhodné objevy spočívají, tak je asi něco špatně. Po velkém očekávání přijde pšouk, který ani nesmrdí.

2 + 1 = 21

Urbanova velkorysá ledabylost při motivaci činů postav zasahuje až do nejnižší úrovně vyprávění. Cituji:

> Chtěl jsem se schovat za strom, a jak jsem udělal krok zpět, kotníkem jsem o něco ve vysoké trávě zavadil. Sehnul jsem se a zkusil to zvednout, ale nechtělo se to pustit země. Nahmatal jsem hladký stonek a zatáhl. Pružilo to. Pak jsem zatáhl pořádně, ne nahoru, ale šikmo po stéblech, a teď to vyjelo ven. Držel jsem v rukou vysvětlení toho záhadného zašustění v trávě: šíp z lehkého kovu…

Na první pohled je vše v pořádku, přečtěte si však tuto ukázku pečlivě a ponechte stranou, zda se vypravěč mohl nejdříve pokusit *to zvednout* a teprve pak *nahmatat hladký stonek*. Hlavní problém ukázky je totiž v tom, že vypravěč má v rukou *vysvětlení toho záhadného zašustění v trávě*, aniž by v jeho textu dříve cokoli šustilo.

Nemám prostor dokládat zde všechny případy, kde Urban z mého pohledu „ujel“ a kdy se jeho postavy chovají beze vší logiky, nepřiměřeně reagují na něco, co nebylo, nebo naopak neadekvátně reagují na něco, co bylo. Je jich však tolik, že to je patrně autorský záměr. Tomu napovídá i motto, které své próze předsadil:

> *2 + 1 = 3*
> *Dva a jedna je dvacet jedna*

Běžnou matematickou operaci sčítání Urban v tomto mottu nahradil „originální“ slovní magickou karetní formulí, jež operuje s aditivním přiřazováním číslovek bez logické vazby k veličinám, které tyto číslovky označují. Na jejím základě není těžké uhodnout, co autor od svého čtenáře očekává. Doufá, že čtenář pochopí osobitost jeho přístupu k vyprávění, přistoupí na hru a přivře oči nad chatrností jednotlivých motivací, neboť se mu za to dostane kvalitní náhrady: suverénního vyprávění a napínavého příběhu. A pokud uvolní vlastní imaginaci a bude s autorem spiklenecky spolupracovat a hledat magii tajemných záhad i tam, kde nejsou, tak ji určitě najde. Odměnou mu bude, že dospěje k mystériu čísla dvacet jedna. Oko bere.

Možná s autorem málo souzním, ale pro mne jako čtenářku není Urbanovo vyprávění v *Santiniho jazyku* natolik přitažlivé a samonosné, aby mne k obdobnému intelektuálnímu výkonu vyprovokovalo. *Santiniho jazyk* je pro mne smutným dokladem toho, jak snadno autora může zklamat jeho víra ve vlastní dovednosti.

Miloš Urban ústy Romana Ropse přirovnal své psaní k ručně šitým botám. Když švec šije boty, zpravidla se snaží užít co nejpevnější nit a nejkvalitnější lepidlo, neboť takové boty se dají nosit dlouho. A podobně dlouhou životnost zpravidla mívají literární díla prostoupená pevnou vnitřní myšlenkou. Může však nastat situace, kdy švec má nití a lepidla nedostatek a boty jen naoko sestaví pomocí bílé lepicí pasty. A protože nemůže předpokládat, že si toho potenciální uživatel při obouvání nevšimne, pokusí se mu alespoň s postmoderní moudrostí namluvit, že účelem bot není, aby byly nošeny, ale jejich okamžitý rozpad. Neboť jenom ten je tím pravým existenciálním prožitkem mystéria bot!

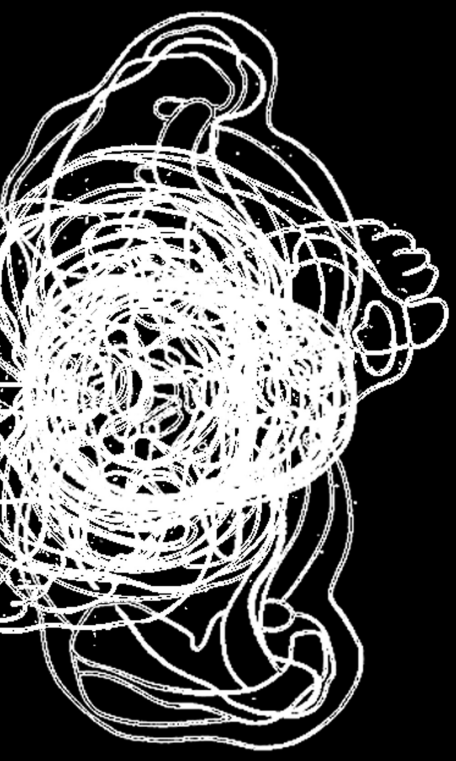
Já si však nemohu pomoci: kdyby byl Urbanův román *Santiniho jazyk* boty, byl by to nakašírovaný zmetek.

eliška f. juříková (*1982)
studentka češtiny a religionistiky na Opavské univerzitě

Literární pozdravy

malý festival autorských čtení

Liberec
2005



čtvrtek 24. listopadu
17:00 Malá výstavní síň

Kateřina Rudčenková / Jakub N. Ouhrabka

pátek 25. listopadu
17:00 Malá výstavní síň

Iva Dvořáková / Kryštof Špidla

19:30 Experimentální studio

Martin Pluháček-Reiner /
/ Tomáš Přidal
& India happening punk

sobota 26. listopadu
17:00 Malá výstavní síň

Aneta Hauznerová / Vladimír Vacátko

19:30 Experimentální studio

Jaroslav Rudiš / Jáchym Topol

Záštitu nad festivalem převzala náměstkyně primátora Dagmar Helšusová.

Festival se koná za spolupořadatelství SRSPŠ při Gymnáziu F. X. Šaldy, podpory Podještědského knihkupectví a Statutárního města Liberec, ve spolupráci s Kulturními službami Liberec s. r. o., provozovatelem Malé výstavní síně a Experimentálního studia.

Vstupné: 50,– Kč, studenti a osoby se slabikářem 30,– Kč.
Do Malé výstavní síně vstupné dobrovolné.
Prodej vstupenek do Experimentálního studia – Lidové sady, Městské informační centrum
Změna programu vyhrazena.
Kontakt: 604 963 621, 603 311 227 e-mail: minstert@post.cz

PODJEŠTĚDSKÉ KNIHKUPECTVÍ

F. X. ŠALDY LIBEREC

LIBEREC

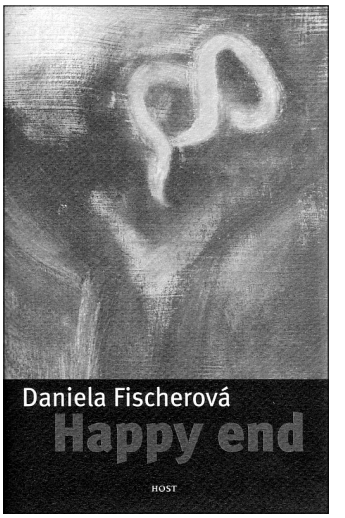
recenze

příručka happy endů pro pokročilé

Daniela Fischerová: **Happy end**, Host, Brno 2005

Proč máme rádi happy end a nezajímá nás „bad beginning“? Románová prvotina od dosavadní dramatičky a publicistky Daniely Fischerové *Happy end* je pokus na tuto otázku odpovědět. Mondspiegel, jedna z postav románu, je sečtělý literární vědec, který se pokouší zpracovat jev happy endu teoreticky. Podle něho šťastný konec v tomto světě jednoduše *není* možný. A právě proto člověk touží po šťastném konci více než po čemkoli jiném, bez ohledu na to, že zkušenost mu dokazuje pravý opak. Mondspieglův názor je odlišný a zdá se, že ho sdílejí všechny hlavní postavy románu. Nejpodstatnější je pro ně začátek. Mondspiegel se narodil předčasně v důsledku otřesu, který zažila jeho těhotná matka, když se dozvěděla o smrti svého muže. Dozrával v inkubátoru, odkud se dostal rovnou do náruče pomatené matky, která ho obklopila obsedantní péčí, zavřela ve skleníku své podivné lásky a tímto poznamenala celý jeho další život. Jako dospělý muž žije prakticky mimo tento svět, schovaný v ulitě odtažitosti a samoty. Zkrátka, všichni hrdinové jsou narozením nebo alespoň začátkem života postiženi. Jako by život sám o sobě byl ten největší handicap, jaký se může člověku stát. Zbytek takzvaného života je pouhé vzpamatovávání se ze špatného začátku, vzpamatovávání, které nemá smysl, protože konec stejně zrcadlí začátek. Přes všechno úsilí hrdinů jede vlak života podle vlastního řádu, od stanice Průser do stanice Ještě větší průser...

Jde tedy o brutální demystifikaci hlavního mýtu naší civilizace? Mýtu konce jako spásy, kterým se živila celá křesťanská a pak osvícenská a pozitivistická eschatologie? Skutečně může vzniknout dojem, že *Happy end* je jednoduchý opak klasického schématu populární literatury. Autorčin záměr jde však mnohem hlouběji — chce ukázat relativitu štěstí a neštěstí, zpochybnit ideu konce, otřást primitivní dualitou osudu a svobodné vůle. Pro život neplatí žádná pravidla, protože to není časově a prostorově vymezený celek. Dokud se vypráví příběh, je vše možné. Mondspiegel ztrácí svou lásku, zaměstnání, dům a pocit bezpečí. Očividná katastrofa. Zároveň mu ale život přinese jiné štěstí: dozví se, že jeho sestra byla adoptovaná a že nejsou příbuzní, a tak se jeho cit k ní očistí, zbaví se tíhy viny. Očividný happy end. Nicméně příběh ani teď nekončí, sestřino vyprávění pokračuje, jenže čtenář je už neslyší, protože se přetrhne uprostřed „závěrečné“ věty. Jsou „happy“, ale není „end“. Zase zpochybnění. A zároveň ohromná deziluze, jelikož se tím přiznává, že opravdový happy end předpokládá nemožné — trvání konce. Dualita hodnotových pólů tady prostě neplatí. Julian, další postava románu, zažije sice otřesnou skepsi, která rázem rozmetala jeho vznešený svět, současně ale dosáhne poznání nesrovnatelně větší váhy — poznání, že je jedno, co dělá. Najde vytouženou svobodu v myšlence, že vůle nic neznamená a svoboda je uvědomělá nutnost. Lákavá myšlenka, navíc má obrovskou tradici. Stoikové psali, že nejvýstižnější metaforou života je pes, který běží na provaze za vozem. Bude-li se vzpírat, zadáví ho pouto, a i kdyby chcípl, stejně by jeho mrtvola byla tažena za vozem. Totéž vlastně sděluje taoistická idea apriorní afirmace života a křesťanská etika pokory, které znamenají totéž. Je totiž nutné upozornit, že skoro každý názor zastávaný tou či onou postavou v knize je založen na identifikovatelném kulturním anebo filozofickém reziduu, což mu přidává na psychologické působivosti. Nicméně nenajdeme zde větu, v níž by byl obsažen smysl života, nějaká nezpochybnitelná receptura co a jak v životě dělat. Jediné, co nacházíme, je úsudek, že život je láva, která se vyhýbá naší touze uchopit vlastní identitu, poznat střed a cíl skutečnosti. Některé názory působí jako definitivní výroky, ale jen dočasně, neboť nečekaná změna perspektivy o deset stránek dál je vyvrací. Příběhy se navzájem zrcadlí, doplňují a zároveň zpochybňují. Žádný záchytný bod, žádná sjednocující metanarace. Postmoderna na plné pecky! V *Happy endu* neexistuje hierarchie pravd, diskursy se prolínají, každé vyprávění a každá perspektiva má vlastní měřítka pravdivosti a logiky (podobně jako ve Wittgensteinových *language games*).



Happy end je kniha složitá a velice erudovaná. Možná až příliš erudovaná. Její intelektuální zázemí občas budí dojem spíše nevýhody než výhody, neboť zbytečně přetěžuje dějovou rovinu příběhu. Je tam toho prostě moc, jako by autorka chtěla vyjádřit v románu celou svou životní moudrost. A přece méně je občas více. Důvody oné přehršle motivů a moudrostí mohou být dva. Za prvé je *Happy end* autorčina románová prvotina, a jak známo, začátečníci inklinují k „ohňostrojům“, chtějí do jedné knihy vtěsnat vše nejlepší a nejkrásnější, co vědí a umějí, a přitom by toho bohatě stačilo na deset románů. Za druhé Fischerová patrně tíhne k postmoderně, pro niž je tradiční příběh mrtvý. Ve skladě už nejsou další suroviny, a tedy zbývá buďto se opakovat, anebo vyprávět příběh o nemožnosti původního příběhu a zahrávat si s literárním klišé. Problém je v tom, že tyto intelektuální vymoženosti se samy staly nesnesitelným klišé. Postmoderna se začíná opakovat, opakovat nevědomky a mechanicky, což je pro literaturu největší

nebezpečí, neboť schematismus jí nikdy neprospíval a neprospěje. Autorčina přílišná důvěra ve zjevení postmoderny zanechává patrné stopy — postavy *Happy endu* jsou občas jen záminkou k teoretickým úvahám. Některé pasáže odrazují přemoudřelými ambicemi vypravěče, zbytečnou snahou vše objasnit. Chceš-li někoho přesvědčit o své pravdě, ukaž mu jen její zlomek, třeba tak, jako to dělá Haruki Murakami, který ve svých románech naschvál neobjasňuje, vynechává informace a otevírá prostor pro čtenáře. Totéž dělá Tarantino, například v *Pulp Fiction*. Autorka příliš exponuje kostru příběhu a nestará se o maso a krev. Proto její román místy bohužel připomíná loutkové divadélko. Tarantino po čtenáři hází samé maso a krev, a přesto — anebo právě proto — jeho filmy pod povrchem idiosynkrazí a banalit luští kód dnešní kultury...

Igor Kedzierski

antihrdinové po letech

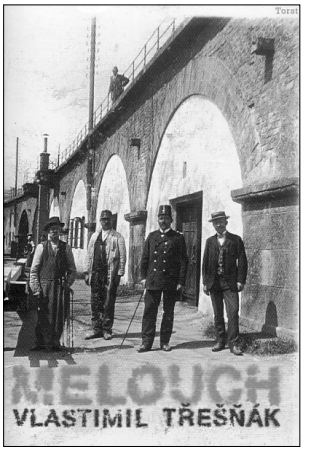
Vlastimil Třešňák: **Melouch**, Torst, Praha 2005

Historie lidské společnosti je protkána sítí celé řady konfliktů — makrokosmických, které ovlivňují běh dějin, i těch malých, které v rámci významných dějinných událostí vyhlížejí zdánlivě banálně, ale přesto vypovídají o konkrétních osudech každého z nás.

Právě o těchto malých konfliktech vypráví román *Melouch* Vlastimila Třešňáka, který do příběhu o vzniku jedné bezvýznamné české kapely živořící v soukolí blbé nálady komunistických let promítl patrně mnohé z vlastní životní zkušenosti. Třešňákovi hrdinové jsou vším jiným než romantickými rebely s gloriolou padlých andělů, jejichž mýtus úspěšně budovala mediální kultura západního světa. V důkladně přidušených subkulturách východního bloku, k němuž jsme byli proti své vůli přičleněni, mohly vyrůst jen existence mdlého rozumu a chabého talentu, a kniha Vlasty Třešňáka se jimi jen hemží.

Čtenář hrdinům Třešňákova románu nemůže mít za zlé, že neznají noty (ani Beatles je neznali), anebo že nevědí, jak se správně anglicky vyslovuje člen *the*. Hůře se už srovnává s tím, že na rozdíl od jejich zahraničních kolegů, kteří to uměli rozpálit a strávili svá léta v blaženém objetí LSD, utápějí svá malá traumata v desetistupňovém pivu, nevědí kudy kam a šprtají se totalitní hudební terminologii, aby uspěli na kvalifikačních přehrávkách pražského kulturního střediska. Třešňák nazírá své hrdiny i dobu, v níž se museli takto nestatečně zmítat, se značnou dávkou ironie. Můžeme se ptát, zda se tento jízlivý tón nepřelévá i na jeho dnešní hodnocení celé tehdejší undergroundové kultury a zda nevyjadřuje v přeneseném smyslu autorovu podprahovou snahu vypořádat se s vlastní minulostí.

Druhá časová perspektiva Třešňákova textu, jež je situována do naší přítomnosti a v níž máme tu čest setkat se s olysalými protagonisty po mnoha letech, by tuto hypotézu potvrzovala. Třešňák ukazuje, jak málo se antihrdinové jeho knihy po letech změnili. Programové adolescentní gesto odporu proti světu dospělých působí přiměřeně, když je nám šestnáct, a trapně, když je nám padesát. Třešňák ale říká, že se není čemu divit, a ptá se, kdy měli jeho hrdinové příležitost dozrát. Totalitní doba



záměrně vychovávala ze svých občanů nesamostatné infantilní hlupáčky, kteří byli závislí na pomocné ručičce velkého bratra. Konzumní společnost, která nás masíruje nekonečným množstvím účelově zacílených reklamních sloganů, jež si berou za cíl vyřešit existenciálně nejednoznačnou osobní situaci za nás, přitom nedává o mnoho víc příležitostí.

Ovšem ne všichni hrdinové knihy si vedou v současné době špatně. Jeden z nich je úspěšným investigativním novinářem, další si celkem slušně žije v Austrálii z toho, že kdysi náhodou natočil na videokameru záběr dobrodějky princezny Diany, jak se štítivě odtahuje od zavšiveného dítěte, a prodal ho televizním stanicím. Posměšně pojednaný životní úspěch je však pouze zdánlivý. Ve svém jádru zůstali všichni protagonisté Třešňákovy knihy malými vyplašenými dětmi, které se jen těžko adaptují na současnou situaci.

Jejich zoufalá story připomíná v mnohém story představitelů bývalé undergroundové kultury. I ta dnes zcela ztratila svůj pevný orientační bod, který kdysi představoval jednotný nepřítel, vůči němuž se mohla vyhraňovat, a dokonale se rozplizla v beztvarém, do minulosti obráceném resentimentu.

Třešňák správně tuší, že podobné nebezpečí hrozí coby klíčovému představiteli undergroundu i jemu, a proto se snaží, seč může, distancovat od laciných bolestínských póz a pojednat minulost, která snad byla kdysi palčivá, dnes se nás ale už tolik nedotýká, s co možná největší dávkou nadhledu. Vyhnul se tak nebezpečí, že dnešního mladého čtenáře, který má zcela jiný náhled na svět a žije jinými, soudobějšími konflikty, v ničem neosloví. Román *Melouch* můžeme chápat jako dílo významu bilančního, jako Třešňákovo osobní vypořádání se s minulostí. Nyní, když se autor s tím, co bylo, tímto způsobem vyrovnal, můžeme se těšit na knihu, která se zcela ponoří do proudu dnešní neklidné doby a podá nám o ní plnohodnotnou, umělecky nosnou zprávu.

Petra Havelková

„kde je ten zatuchlý svět?“

Hana Pachtová, **Bůh je pes**, Petrov, Brno 2005

Tuto otázku si klade dívenka na závěr v pořadí první z deseti povídek Hany Pachtové (nar. 1971) uvedených v autorčině knižním debutu. V podstatě všechny povídky mohou být stejnou měrou životopisným líčením vlastních kroků, poznání, konfliktů a překvapení, a zároveň lze věřit, že jde o čistou fabulaci, výplod fantazie a představivosti. Rozměr je omezen pouze povšechnými hranicemi danými skutečností, že jde o mladou ženu prožívající svou postmoderní současnost (povídky byly psány v letech 2002–2003). Také prostředí, v němž se příběhy odehrávají, nemá překvapovat či ohromovat. Nejde o atraktivitu místa. Reklamní agentura, španělské pobřeží nebo psychiatrická léčebna jsou kulisami zcela srozu-

mitelnými pro městského člověka. Pachtová je v tomto prostředí „doma“, v těchto kulisách rozehrává polohy, jimiž se svobodný člověk „protlouká“ spíš sám k sobě než k nějakému obecnějšímu poznání. Záležitostí autorčina nadání bylo nalezení svébytného gesta, zvýrazněných suverénních drobností, dojmů a nálad. Pachtové nejde o cílenou generační výpověď. Tu dokáže čtenář, pokud bude chtít, vysublimovat ze souvislostí jednotlivých obrazů.

Nějaká nadčasová vyhraněnost ostatně problémem Hany Pachtové není. Nefilozofuje, a ani příliš nereflektuje. Opravdu vypráví tak, jako by vzpomínala, znovuprožívala nebo snila. Jde o projev člověka (autorka nezakrývá „ženskost“ svého pohledu a ženy či dívky jsou hlavními postavami většiny povídek) na prahu středního věku s vějířem možností a příležitostí i s fádní nabídkou pseudopestrosti zážitků. Autorka se nestává hlasatelkou feminismu, není sufražetkou adorované ženské pózy. Její dívky (označení hrdinky by bylo matoucí) jsou spíše nerozhodné, nezařazené a nestereotypní. Jsou spíš samy než samostatné, a třebaže jsou rozhodnuty svou nezávislost hájit, osamělost často vítězí nad individualitou.

Obdivuhodné jsou v textech H. Pachtové kaskády krátkých přesných vět, intenzivních a svižných. Autorka se nezdržuje pitváním scén. Promyšleně chrlí okamžiky. Napětí a překvapivost pochopitelně nejsou v jednotlivých povídkách stejně „vysoké“ a konstrukce není stejně lehká a výrazná. Na poklidnou hladinu čas od času vtrhne zneklidňující (rozbouřená, ne pobuřující) vlna. Pachtové líčení je srozumitelné a v téměř chronologické posloupnosti vytváří dějový rámec, do něhož je zasazeno dorůstání, dozrávání i doplácení neodečitatelných položek.

Občas je vysloveno klišé příliš omšelé a vágní: „Bála jsem se duchů a jedné kresby Aléna Diviše.“ Chvílemi autorka jako by podlehla magii „zavedených“ módních slovních spojení — „kalifornské víno“, „francouzské okno“, „corbusierovské křeslo“. Naopak výborné jsou odlehčené „střelky“ vonící originální poetikou a sklonem k básnivosti: „Měly jsme zůstat spolu, abys mohla být pořád mnou a já tebou. Měly jsme zůstat vedle sebe bez hnutí, v údivu, natlačené v křesle v předsíni, odkud jsme pozorovaly nevýslovnou složitost světa, který na nás nehybně, ale s jistotou, jak se nám zdálo, číhal.“

Živým a bystrým jazykem zachycuje H. Pachtová sebestředné, pozorující a zřejmě sebe zpytující ego. Čtenáři je nabídnuta dvojí cesta. Buď sleduje popis monotónního, každodenního a známého malého egoistického světa vlastního „já“ s nevyrovnaným vztahem k otci a k mužům vůbec i s velmi rozpolceným a prostoduchým vztahem k Bohu, prokrvený škálou emancipace a závislosti. Nebo nahlédne matný podklad malby slov, jejichž celek se více blíží fantazijnímu laškování, spíš poezii než pravověrné próze.

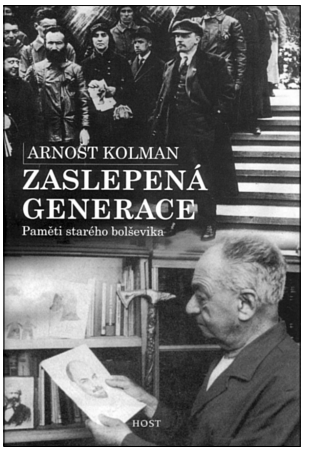
Ať už záměrně nebo zcela mimovolně, představuje spisovatelka polohy a zákoutí dívčí a raně ženské duše. Přerůstání dětských překvapení („Narozeniny“) do poznání, že samostatnost může mít dimenze mohutnější, než je možné zvládnout („Juan“), patří k nejpoutavějším. Deníkové záznamy ze života člověka hledajícího svébytnost jsou uvěřitelné z perspektivy velkoměstské anonymity a postmoderní opuštěnosti („První erotický symbol Čech“, „Taky tu večer běhají pod okny kočky“). Intelektuálsky propočítané povídky jsou někdy přemrštěné („Obraz“), tam, kde vítězí přepjatost, se překvapivost a promyšlený nadhled literátky převrací do přízemní holčičí zpovědi („Čisté radosti“). Jako kaligrafická finesa pak působí „obyčejné“ historky s drobnými záblesky tajemství („Muž a žena“).

I když dojem možná není jednoznačný, autorce je především nutno přiznat „kouzlo nezavedenosti“ a neotřelé nápaditosti. Její paradoxní realistická lyrizovaná poetika je nadějně zajímavá. Případ Hany Pachtové dokazuje, že edice „Nezavedení“, což je současný název dřívější edice „New line“, je sice určena mladším autorům, ale ona obdivovaná „nezavedenost“ je zejména synonymem zvýraznělé osobitosti rýsujícího se spisovatelského gesta, byť s dobovým sklonem k módní extravaganci. Pozitivní originální svéráz rezonuje s touhou šokovat i s „drobným“ uspokojeným exhibicionismem.

Milena M. Marešová

navždy v okovech

Arnošt Kolman: **Zaslepená generace. Paměti starého bolševika**, přeložil Vladimír Tosek, Host, Brno 2005



S Arnoštem Kolmanem jsem se setkal dvakrát. Již jako student holešovského gymnázia jsem četl jeho články a brožury, které v mezidobí 1945–1948 chrlil horečným tempem. Podruhé jsem měl možnost poznat ho i osobně, když se počátkem šedesátých let stal ředitelem Filozofického ústavu v Praze, jehož jsem byl pracovníkem; tehdy zasáhl významně i do mého životního příběhu. V krátkém poválečném mezidobí byl Kolman nesporně nejaktivnějším reprezentantem marxismu v české kultuře a politice, a je třeba přiznat, že to byl činitel nad jiné obratný a vzdělaný. O intenzitě jeho působení a o jeho neuvěřitelné píli svědčí i to, že v tomto období vydal v Praze kolem padesáti publikací. Rozsah jeho zájmů byl ohromující: sahal od učebnice logiky po kritiku ideologie německého fašismu, od výkladu Einsteinovy teorie relativity po překlad Karafiátových *Broučků* (z této knížky plné pokory před Bohem Kolman jako ateista Boha po sovětském vzoru prostě vyškrtal — což mu vyneslo tvrdou kritiku tehdy ještě nezávislého literárního tisku). Je škoda, že k překladu jeho *Pamětí* není připojena bibliografie jeho prací, aspoň těch vydaných v češtině, která by umožnila čtenáři udělat si představu o rozsahu jeho aktivity.

Četl jsem tehdy několik jeho publikací, například záznam jeho diskuse s pražskými vysokoškoláky o poměrech v Sovětském svazu, které přirozeně obratně hájil (o gulagu neměl tehdy nikdo ani tušení), avšak můj dojem z nich byl rozpolcený. V *Tvorbě* byl tehdy otištěn rozhovor s ním, v němž hrdě prohlásil, že je nejprve komunista, a teprve pak univerzitní profesor a člověk; takový politický fanatismus mne odpuzoval. Ještě horší šok mne čekal, když Kolman odsoudil ještě před únorem 1948 (v programu divadla E. F. Buriana) moderní umění paušálně jako plod dekadence a rozkladu imperialistického Západu. Tím se v mých očích zcela zdiskreditoval. Ostatně po roce 1948 z české kultury a politiky naprosto zmizel — potvrdil se tak jev známý z většiny revolucí: po převzetí

moci jsou jejich ideoví vůdcové rychle likvidováni. (Až z jeho vzpomínek jsem se dověděl o jeho zatčení a deportaci do Sovětského svazu, kde strávil čtyři roky ve vězení.)

Když nyní čtu jeho *Paměti*, zejména vzpomínky na dětství a mládí v prostředí pražské asimilované židovské rodiny, poznávám zcela jiného člověka: mimořádně nadaného, vzdělaného a citlivého. Setkával se v tomto historicky jedinečném prostředí s celou řadou vynikajících osobností: jeho příbuznými byli František Langer a Max Brod a poznal i Einsteina, Kafku, Haška a řadu dalších.

Přelomem v jeho životě se stala první světová válka, kdy byl jako rakouský voják na ruské frontě zajat a dal se nikoli k českým legiím jako František Langer a jiní, nýbrž k ruským bolševikům. Následuje jeho horečná revoluční činnost nejen v Rusku, ale i v Německu, věznění i kontakty se všemi veličinami bolševické revoluce od Lenina, Krupské a Trockého po Bucharina a Chruščova, i setkání s Haškem jako revolucionářem. (Kolman vydal v Moskvě i první ruský překlad Haškova *Švejka*.) V sovětském Rusku vyrostl Kolman v předního agitátora, organizátora vědy, a pokračoval i ve své vědecké práci jako matematik. Přežil čistky konce třicátých let snad i proto, že byl na radu Chruščova rok nezaměstnaným (stříleli se vysocí funkcionáři, nikoli nezaměstnaní), a ovšem i proto, že sám byl horlivým stalinistou a podle vlastních slov zbožňoval Stalina jako boha. Na jeho přání napsal i učebnici logiky vydanou po válce česky v Praze.

V roce 1945 přichází do Prahy jako vedoucí agitpropu ÚV KSČ a jako profesor filozofie na Karlově univerzitě. Na závěr své horečné aktivity poválečných let byl na podzim 1948 zatčen (údajně pro kritiku Gottwaldovy politiky zleva) a deportován do Sovětského svazu. Tam byl bez soudu čtyři roky vězněn na Lubjance a jeho rodina poslána do vyhnanství. Ani vězení, daleko horší než v Německu, nezlomilo jeho komunistické přesvědčení a i v cele obhajoval genialitu Stalina proti skeptickým spoluvězňům. Po propuštění se začal věnovat kybernetice a usiloval o její „rehabilitaci". V roce 1960 se vrátil do Prahy a stal se na dvě léta ředitelem Filozofického ústavu ČSAV. Ještě jako důchodce uvítal v Sovětském svazu Pražské jaro 1968 a v roce 1976 se dostal za rodinou do Švédska. Odtud poslal Otevřený dopis Brežněvovi, v němž kritizoval sovětskou politiku, a na protest proti ní vystoupil z komunistické strany, jíž věrně sloužil téměř šedesát let.

Vracím se k Arnoštu Kolmanovi, jak jsem ho osobně poznal za jeho pražského působení počátkem šedesátých let. Do vedení Filozofického ústavu nastoupil po profesoru Ludvíku Svobodovi, který se vrátil z velvyslaneckého postu ve Švýcarsku a byl typem velkorysého, elegantního intelektuála (a jako přítel Václavkův mi byl osobně nakloněn). Arnošt Kolman byl ve všem jeho pravým opakem: drobný mužíček sršící neklidnou, nevyčerpatelnou energií, neustále něco organizující a plánující, neúnavný diskutér, všestranně vzdělaný v přírodních vědách a matematice. Byl neobyčejně skromný a nenáročný, abstinent a nekuřák, netoužící po privilegiích a vilách jako jiní vysocí straničtí funkcionáři, opak byrokratů typu Henrycha a Kouckého... Jeho filozofické zaměření bylo ovšem krajně jednostranné, „materialistické", scientisticky orientované; s fenomenologií, s Husserlem, Heideggerem a Sartrem si nevěděl co počít, to všechno byl pro něj „buržoazní idealismus". Tím více překvapovalo, že ke kolegům podobného zaměření, například ke Karlu Kosíkovi, byl v té době již velmi tolerantní. Svou velkorysost osvědčil ostatně i ve vztahu ke mně; pro její pochopení musím nyní odbočit do své osobní historie.

Napsal jsem tehdy svou práci o Václavkovi a vývoji meziválečné avantgardy, jejíž závěry, časopisecky publikované, označil Hendrych, druhý muž ve státě, v *Rudém právu* za „revizionistické". Na celostátní

the pope smoked dope

periskop

Rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60. let, Dům U Zlatého prstenu, Praha

Pod lehce provokativním názvem vypravil Zdenek Primus do výstavního světa této a příští sezóny (GHMP Praha, MG Brno, MU Olomouc, SČM Liberec) přehlídku psychedelické kultury šedesátých let. Premiéra v pražském Domě U Zlatého prstenu navzdory instalaci v undergroundu zklamala v prožitku zvukovém i prostorovém. Komu při prohlídce nezněla v uších vystavená elpíčka, měl smůlu. Jádrem byla prezentace obalů vinylových desek jakožto celosvětového média šíření psychedelické kultury, na rozdíl od plakátů, které kromě kalifornských hippies znal zbytek světa jen v reprodukcích. Zastoupeny nebyly citace secesních veličin v psychedelických plakátech (von Stuck, Mucha), nicméně tento vliv je v textu katalogu doložen. Zajímavý je posun běžného dobového tisku do sféry muzejních exponátů. Rozpačitě působí po letech multiply od mistrů pop artu, které právě svou „uměleckostí" levitují v neurčitém prostoru mezi uměním volným a užitým. Andy Warhol a Pete Blake tuto slabost pochopili, a tak warholovský přebal stounovských Sticky Fingers, v provedení s originálním zipem, je špičkou této kategorie. Multiply postrádají ambivalentní směsici op a pop artu a secese, a především složité čtení, počínající před očima vibrujícíma barevnými skvrnami a končící u písemné informace. Správný psychedelik není v galerii, ale v dancingu nebo doma.

K výstavě se váže publikace v češtině a angličtině, zabalená do psychedelizujícího plakátu s četnými nepopsanými reprodukcemi. (Zdenek Primus, The Pope Smoked Dope — „Rocková kultura a alternativní vizuální kultura 60. let", KANT). Ve skutečnosti nejde o celá šedesátá léta (k tomu viz edice Jima Heimanna s americkými a dalšími „ads"), ale o kulturu psychedelickou z let 1967–1970. Autor zároveň prezentuje strukturovaný myšlenkový a kulturní svět, v němž žili fanouškové této kultury v Československu až do dalšího desetiletí. Reflektuje decentralizační aspekt, globální rozšíření této „antikultury" až do českomoravských maloměst.

Pro katalog napsal kurátor úvod a kapitolu „Znáš tuhle desku?". Navzdory početným ilustracím, juxtapozicím materiálu a blokům významných autorů není snaha o studii dotažena jasnou strukturou podkapitol a popisky. Celek potvrzuje narůstající dojem, že umělecká sdělnost a síla popkultury šedesátých let a jejího designu přesáhla volná umění. Primusův projekt „Umění je abstrakce" se zdál toto podezření potvrzovat pro českou scénu, ale byl to asi jev obecný.

Pro pojednání o americkém psychedelickém plakátu a rockové kinematografii využil kurátor spolupráce „rodilých odborníků" (David Tippitt a Jürgen Struck). Kytarista Vladislav „Hendrix" Svoboda sepsal klasickou nostalgii typu „bylo to krásný", z níž se díky obrazovému doprovodu stává svědectví o době kolem roku 1968 v Československu. Publikace končí textem „Nevěř nikomu, komu je přes třicet" od Jaroslava Foršta, „východočeského fanouška". Jeho pohled mapuje sociálně širokospektrální a v rámci celé republiky prosíťovanou strukturu skupin a posluchačů a možnosti jejího vyžití. Mluví o „šedesátých letech, která nás tak poznamenala", ale popisuje i dlouhý jejich stín, sahající až do současnosti, kdy se ovšem staří fandové už straní koncertů a poslouchají povětšinou z vinylek „svoje milované blues". Výstava, jakkoliv ji lze hodnotit jako promarněnou příležitost, deklaruje ztotožnění fanouška a sběratele a poukazuje na význam pokladů v diskotékách pamětníků. Zmíněný „kouř" se totiž vznášel v jejich představách nad domácím stereem. Papež možná taky nekouřil. Ale co když sbíral elpíčka? **Pavel Ondračka**

■ Josef Ehm, Akt, 1946 (Moravská galerie v Brně)

konferenci o „socialistické“ umělecké kritice mne Štoll podrobil zdrcující kritice, avšak já jsem se tam odmítl sebekritizovat, jak žádal dobový rituál a scénář konference. Štoll tehdy navštívil Kolmana a žádal, abych byl proto z Filozofického ústavu jako člověk „nesprávných názorů“ propuštěn. Kolman to však rozhodně odmítl. Mělo to paradoxní důvody: krátce předtím jsem byl vyslán na mezinárodní kongres pro estetiku v Athénách (spolu s Vladimírem Dostálem!) a tam jsem polemizoval s americkou delegátkou, řádovou sestrou, o objektivitě estetické hodnoty — ona ji zakládala v Bohu, já v přírodě (bylo to jediné střetnutí delegátů Západu a Východu!). V Moskvě vycházející teoretický orgán komunistické strany ve zprávě o kongresu mé polemické vystoupení pochválil. Kolman byl asi jediný, kdo v Praze tento nadmíru nudný časopis četl, a namítal Štollovi, že přece nepropustí pracovníka, jehož chválí sama Moskva (!). A protože byl důsledný (a protože se se Štollem neměli rádi), prosadil proti jeho vůli i vydání mé knihy o Václavkovi a avantgardě, ačkoli tehdy neměl modernu vůbec v lásce.

Avšak vraťme se po této osobní odbočce k textu Kolmanových pamětí. Nechci se zastavovat u jednotlivostí — tak například výstižně charakterizuje řadu komunistických funkcionářů typu Richty jako „spojení nadání a podlosti“ — ani u drobných nepřesností. Tak například svůj odchod z Prahy v šedesátých letech poněkud přikrášlil: pokud mne neklame paměť, byl i podruhé z Prahy „odsunut“, i když daleko šetrnějším způsobem než za Gottwalda. Důvodem byla jeho (zcela nesmyslná) kritika nadměrného výskytu portrétů Novotného v nově otevřené škole.

Uvažuji-li po přečtení Kolmanovy knihy nad jejím celkem, kladu si několik otázek. Především: jak mohl člověk tak brilantní inteligence a nezištného charakteru sloužit slepě obludnému režimu, jakým byla stalinská despocie vraždící vlastní občany po milionech? A dále: jak to, že člověk hlásící se neustále k materialismu nevěnuje téměř žádnou pozornost katastrofální ekonomické politice Stalinova impéria, neschopného uživit vlastní obyvatelstvo? Jak to, že člověk, který měl možnost poznat, byť krátce, USA a jiné západní země, nevidí do nebe volající rozdíl životní úrovně dělníka například v Německu a v Rusku? Západoevropský kvalifikovaný dělník měl v době, kdy Kolman své paměti psal, zpravidla domek, auto a domácnost vybavenou elektrickými spotřebiči, jako jsou televize, lednice, pračka atd., věcmi, o nichž stejně kvalifikovaný dělník z druhé strany mohl sotva snít — a to pomíjím svobodu myšlení, informací, sdružování a vyznání... Autor pamětí nám vždy při diskusi o gnozeologických otázkách zdůrazňoval primát praxe — jak mohl nevidět, jak rozdílné výsledky přinesla praxe za šedesát let na Západě a v sovětském Rusku? Obhajoval vždy význam statistiky — cožpak neznal statistiky o životní úrovni na Západě a v Rusku? V diskusi s otcem kybernetiky Wienerem obžalovává společenský řád Západu, „založený na vykořisťování, útlaku a násilí“ (s. 328), a nenapadne ho, že jeho vlastní zkušenost s řádem, v němž lze člověka bez soudního řízení čtyři léta věznit v nelidských podmínkách, má patrně k „útlaku a násilí“ blíže než společnost se svobodným tiskem, pluralitou politických stran a nezávislým soudnictvím, v němž je něco podobného těžko představitelné?

Arnošt Kolman byl nakonec propuštěn z vězení v Lubjance, avšak z vězení svého stereotypního myšlení se osvobodit nedokázal. I tam, kde se pokouší o analýzu totalitní deformace stalinismu (s. 271–282), zůstává plně v zajetí svých marxistických dogmat: „Naprosto se nedomnívám, že Říjnová revoluce byla zbytečná a že přinesla lidem pouze utrpení; nedomnívám se, že za hrůzy stalinismu a neostalinismu může Lenin, ani že marxismus je zásadně mylný...“ A uzavírá: „Zároveň se však mýlí ten, kdo spatřuje lék proti nerovnosti a nesvobodě v existenci mnoha stran. Jak učí dlouholetá zkušenost Velké Británie, Francie, USA a jiných zemí, existence několika politických stran [...] nebrání tomu, aby se vládnoucí vrstva korumpovala a naučila nadřazovat své zištné zájmy zájmům lidu.“ — Je třeba velké slepoty k tomu, aby se někdo odvážil tvrdit, že lidu Británie, Francie a USA se dařilo hůř než Rusům za Stalina a Brežněva.

Odkud se bere taková zaslepenost u člověka tak inteligentního a subjektivně čestného? Jsou to okovy ideologie, ideologického myšlení, dogmata a fráze o „zájmu lidu“ (dosazeném nyní Kolmanem na místo „zájmu dělnické třídy“, pokles jejíhož politického významu nemůžeme neregistrovat), které autorovi kalí zrak jako „brýle mámení“, takže nevidí evidentní fakta.

Ostatně od napsání jeho pamětí i ruský lid prohlédl, co je a co není v jeho zájmu, svrhl rozpadající se komunistický totalitní režim a žije dávno svobodně a po svém, osvobozen od okovů fantasmagorické doktríny. Ideologické vize, ať levicové nebo pravicové, prokázaly v minulém, dvacátém století svou smrtelnou zhoubnost. Vždy když se setkám s jejich dědici, kteří hlásají sebeušlechtilejší vize a utopie, sebesvůdnější obrazy „šťastných zítřků“ (v jejichž zájmu je třeba obětovat miliony lidských životů), připomínám si moudrá slova Immanuela Kanta, podle nichž nelze z tak křivého dříví, jakým je člověk, sroubit žádnou přímou stavbu. **Květoslav Chvatík**

dopis nakladatelství host /místo recenze/

Vážení nakladatelé!

Slíbil jsem, že pro Váš časopis napíšu recenzi o knize Arnošta Kolmana *Zaslepená generace (Paměti starého bolševika)*, kterou jste letos vydali. Pamatuji se, že na německé vydání této knihy, které vyšlo v roce 1979 v nakladatelství S. Fischer ve Frankfurtu (Arnošt Kolman: *Die verirrte Generation — So hätten wir nicht leben sollen — Eine Biographie*) a jehož lektorem jsem byl, jsem Vás upozornil, když jste mě před rokem a půl v Murnau navštívili. Tehdy jsem netušil, co jsem tím Hostu „způsobil".

Rukopis memoárů Arnošta Kolmana (asi devět set stran) jsem v roce 1977 četl — s velkými obtížemi a s velkou pomocí své manželky — v ruském originálu. Kolmanovu knihu mi ze Stockholmu poslal jeho zeť prof. František Janouch: věděl, že v nakladatelství S. Fischer ve Frankfurtu obhospodařuji slovanské literatury.

Když jsem si rukopis Arnošta Kolmana tehdy roce 1977 přečetl — o tom, že existuje „starý bolševik" Kolman jsem neměl ani ponětí —, napsal jsem pro majitelku nakladatelství paní Moniku von Schoellerovou posudek, v němž jsem Kolmanovu biografii zamítl s odůvodněním, že vedle ruských autorů, které nakladatelství v uplynulých, tehdy devadesáti letech vydalo (uvedl jsem jen Korolenka, Čechova, Turgeněva, Bunina, Dostojevského a Solženicyna), nemá Kolmanův rukopis patřičný formát, a to nejen pokud jde o literární úroveň. Proti Kolmanově biografii jsem postavil čtyři knihy Lva Trockého, které počátkem třicátých let u S. Fischera vyšly: *Dějiny Rudé armády*, první a druhý svazek *Dějin ruské revoluce* a knihu *Můj život. Pokus a autobiografii*, a díla ruské literatury vyšlá v sedmdesátých letech: Pasternak, Mandelštamová, i memoárovou knihu Jiřího Pelikána *Jaro, které nekončí*. Navíc jsem uvedl, že v současné době jsou na trhu vynikající studie o Sovětském svazu a Stalinově kultu osobnosti, proti nimž paměti Arnošta Kolmana, od konce první světové války vždy straně oddaného bolševika, neobstojí.

Abych sám sebe přesvědčil, že jsem se v záležitosti Kolmanova rukopisu nemýlil, vyhledal jsem v archivu nakladatelství S. Fischer knihy Lva Trockého — všechny napsal za vydatné finanční pomoci nakladatele Samuela Fischera — a znovu jsem je četl. A obstaral jsem si a pečlivě přečetl knihy ruských disidentů — Maximova, Etkinda, Sacharova, jakož i četná svědectví lidí, kteří Stalinovy gulagy přežili. A když jsem ty knihy plné děsivých svědectví o zhovadilostech bolševického režimu přečetl, napadlo mě, že vlastně ještě neexistuje svědectví „starého bolševika", pohled na sovětskou diktaturu ze stanoviska ideologicky vždy poslušného partajního kádru, nikoli dočasně zahnízděného ve Stalinově blízkosti v Kremlu (viz Lev Trockij nebo A. A. Ovsejenko), ale příslušícího spíše ke střední nebo poněkud vyšší stranické nomenklatuře, těm nespočetným sloupům, na nichž spočívala „sovětská moc" a bez jejichž přičinění by ani velký Stalin nebyl schopen vládnout, přežít a vyvraždit miliony svých poddaných.

Přečetl jsem si Kolmanův rukopis a usoudil, že „starý bolševik" podává dosud chybějící svědectví o životě, myšlení a jednání oddaného komunisty a vševěda, který se vyznal ve všem, od konstrukce malých elektráren pro kolchozníky, přes řemeslo agitátora a špiona Kominterny v Německu dvacátých let, až po marxismus-leninismus a kybernetiku, a doplňuje obraz těch děsivých let, kdy i on v zájmu komunistické ideologie a také proto, aby uspokojil svou touhu po moci, sehrával role — vím, co říkám — někdy více než hanebné.

Napsal jsem o Kolmanově biografii ještě jeden posudek a prosadil jsem, aby jeho kniha vyšla v německém překladu. Stalo se v roce 1979, mám dojem, že krátce před jeho smrtí.

Vážení nakladatelé, jak vidíte a čtete, recenzi na Kolmanovu *Zaslepenou generaci* jsem se vyhnul. Přimlouvám se však, aby nakladatelství zadalo recenzi této otřesné knihy mladému historikovi. Šok, který Kolmanova biografie čtenáři způsobí, by měla zažít především mladá generace, která „staré bolševiky" Kolmanova ražení nezažila, a doufejme, že už nezažije.

Ota Filip, *Murnau 19. 7. 2005*

méně známé slovensko

Kornel Földvári (ed.): **14 ostrých. Slovenská čítanka**,
Labyrint, Praha 2005

Nakladatelství Labyrint ve své edici Gutenbergova čítanka vydalo již čtvrtý titul, v němž se zaměřuje na současnou světovou literaturu. Tentokrát zalovilo ve vodách velmi blízkých — na Slovensku. Leč ukázalo se, že blízké nemusí zdaleka znamenat známé.

Editor čítanky, slovenský literární kritik a teoretik, dramaturg a překladatel Kornel Földvári byl postaven před nelehký úkol. Zúžit současnou slovenskou literární scénu na pouhých čtrnáct autorů a ukázky z jejich děl sestavit do knihy, jež by přinesla nejen poučení a orientaci, ale bylo by možné ji i číst.

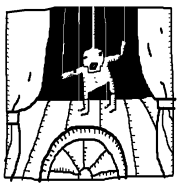
První cíl publikace splňuje (kromě mírné nepřehlednosti) téměř beze zbytku. Zde je třeba zmínit i přínos Joachima Dvořáka, který knihu k vydání připravil. Každý text je uveden podrobným (někdy poněkud subjektivně pojatým) medailonkem autora z pera editora, nechybí ani medailonky překladatelů, seznam slovenských časopisů a výběrová bibliografie

současných slovenských autorů u nás vycházejících. Součástí knihy je též předmluva a doslov, který přináší nesoustavné, ovšem málo známé, a proto zajímavé dějiny slovenské literatury. Földvári se snaží nalézt spojnici mezi slovenskou literární historií a současností. Musí proto chtě nechtě sáhnout na okraj literárních proudů minulosti a vytáhnout na světlo autory mnohdy neprávem téměř zapomenuté.

Druhému cíli odpovídá mimo jiné fakt, že texty všech autorů jsou přeloženy do češtiny. Přiznejme si, že to je v dnešní době jediná možnost, jak zpřístupnit slovenskou literaturu běžným čtenářům. Číst ve slovenštině u nás přestává být samozřejmostí a dvojjazyčné publikace kladou na vydavatele přílišné finanční nároky.

Editor nás v předmluvě seznamuje se svým výběrovým kritériem.

červotoč



inscenovaná reality show

Alvis Hermanis: **Dlouhý život**
Nové divadlo Riga
(hostem na festivalu Divadlo v Plzni)

Dorazila k nám hvězda lotyšské scény: na letošním plzeňském festivalu Divadlo jsme měli možnost vidět inscenaci Alvise Hermanise *Dlouhý život*. Hermanis, který je už pět let v Lotyšsku každoročně volen nejlepším režisérem roku, slaví s Novým divadlem Riga úspěchy po celém světě. Jeho inscenace bývají velmi náročné, přípravné fáze a zkoušení se často protáhnou až na jeden rok.

Do hlediště přicházíme dlouhou chodbou bytu rozparcelovaného pro několik rodin, duch přetrvávající reality sovětských poměrů. Už v předsíni je cítit zatuchlinu, vedle oprýskané ledničky se kupí prázdné papírové obaly od kefíru. Pět mladých herců se v divadelní hře beze slov na téměř dvě hodiny promění ve starce, aby křečovitě upnutí k životu spolu prožili jeden den. Mládí se dokonalým zvládnutím psychofyziky změní v starobu. Na jevišti jsou už starými lidmi — muži a ženy, páry i osamělí, kteří ve svém domáckém prostředí přehrávají dokonale odpozorované rituály všedního dne těch, kteří životu nestačí, potřebují pomalejší plynutí času a vyznávají už jiné hodnoty.

Hermanis však nepředkládá jenom deziluzi vyhasínajícího života. Tito lidé jsou v podzimu života velmi aktivní — věnují se nesmírně komickým a smutným činnostem, které si vypěstovali buď z nutné šetrnosti, anebo prostě proto, aby se v samotě a smutku stáří nezbláznili. Starý pán, pokaždé když ráno dopije svůj kefír, pečlivě papírovou krabici vymyje, v polovině ustřihne a do spodní části zasadí starou klíčící cibuli. Květináče z kefíru jsou všude kolem. Jiný stařec zase skládá hudbu na příšerném syntezátoru a neartikulovaně přitom chrčí do mikrofonu. Vrcholem dne je setkání v pokoji u oslavence. Když se slijí všechny zbytky alkoholických nápojů do láhve od prvotřídního koňaku, může se začít s oslavami. Tanečníky sledujeme s vědomím, že může jít o tanec smrti. Nebo je také občas potřeba narovnat obrázek nad skříní — stařec s chromýma nohama musí vylézt na komodu a zase slézt. Komika a absurdnost celého počínání připomene děsivě směšné výstřelky Daniila Charmse, báby, které se nahýbají a jedna za druhou vypadávají z oken. Mistrovským dílem rekvizitářů je nesmírně bohatá, plně funkční vetešnická scéna kuchyní a obýváků s oprýskaným harampádím, co za život nastřádáte. Když Hermanis s inscenací hostoval na festivalu ve Wiesbadenu, rozdávaly se dokonce triedry pro lepší zážitek z detailu. Akce se odehrávají současně v několika ohniscích, musíte si, jako i v realitě, vybírat, která z nich je pro vás zrovna zajímavá.

***Dlouhý život* je studií stáří. Chápu, že se může řady diváků dotknout, nejvíce těch, kterým nastavuje zrcadlo, a snad může připadat i nepietní. Bohužel ale všichni víme, že tento nelichotivý pohled je pravdivý. Na druhou stranu se Hermanisovi podařila „festivalová" inscenace, univerzálně srozumitelná, všeplatná, bez aspektu „tady a teď". Pomíjivost věcí tohoto světa, doléhající věk a nevyhnutelnost smrti totiž nepotřebují překládat.** **Petr Štědroň**

Tím je pro něj jednak okruh autorů okolo podivuhodné kolektivní mystifikace o agentu Rogeru Krowiakovi (v knize jsou zastoupeni krowiakovci Dušan Taragel, Peter Pišťanek, Viliam Klimáček a Rado Olos), jednak podobně posunutý až vykloubený pohled na realitu a generační spřízněnost autorů. Žádný z vybraných textů dosud nevyšel knižně česky.

Jaká je tedy současná slovenská literatura? Významným poznávacím znamením se pro většinu textů stává výrazná hravost až snovost — nespoutaná fantazie, hra s realitou, převrácená logika, pohledy z nezvyklých úhlů…

Takto lze charakterizovat zejména texty Tomáše Horvátha (bloudění hlavního hrdiny povídky „Zrurirorizozi" se podobá bloudění Josefa K. v Kafkově *Procesu*), Vladimíra Bally, kupícího bohaté, groteskní, přímo vianovské obrazy zkázy a zmaru, jazykově hravou povídku Jany Beňové, ale i texty Silvestra Lavríka, Viliama Klimáčka, Marka Vadase, Pavola Rankova a Dušana Pankovčína.

Hra s realitou zpravidla neplní pouze funkci ozvláštnění, ornamentu, ale autoři se skrze ni pokoušejí odhalovat možnosti textu, hledět na něj zevnitř, popřípadě je jim adekvátním prostředkem zobrazení vnitřního světa postav.

Nejvýrazněji zkoumá možnosti textu Horváthovo „Zrurirorizozi", v němž hlavní hrdina během bloudění v jakési obludné novostavbě (jež však mnohem více než novostavbou je jeho vlastním nitrem) dochází k přímým úvahám o jazyce: „[…] každý jedinečný jev objektivní reality nemůže přece jazyk označovat zároveň jedinečným znakem, to by znaky ztratily jakoukoli funkci" (s. 121).

Naproti tomu v realitě jsou nejvíce zakotveny texty Petera Pišťanka („realismus" jeho románu *Rivers of Babylon*, ukázka z něhož je do čítanky zařazena, se týká zejména atributů jeho fikčního světa sledovaného zdola, jakoby ze dna společnosti, očima dělníků, barových tanečnic…), Jany Jurákové, jež přinášejí angažovanou feministickou prózu, Dušana Taragela, který v povídce „Kurz" do krajnosti domýšlí touhu konzumní společnosti po zábavě a rozkoši (smějeme-li se při její četbě, smějeme se sami sobě), a Rada Olose. I jejich pohled na realitu je však určitým způsobem pokroucen, posunut — ironií, zkratkou, výraznou pointou…

Pro většinu textů je typická jistá žánrová nevyhraněnost. Nelze tak ovšem říci o čistokrevném cyberpunku „Zvěstování" z pera Michala Hvoreckého (známého u nás povídkovým souborem *Lovci & sběrači*, Odeon 2003). Ve svém textu se nezamýšlí pouze nad jeho možnostmi, ale i nad možnostmi literatury vůbec. Není třeba dodávat, že Hvorecký nevyužívá rekvizit nekompromisního sci-fi pro prvoplánové pobavení, ale snaží se o hlubší sdělení.

Zdá se, že poněkud mimo editorský záměr stojí též baladický příběh Daniely Kapitáňové „1920–1996". Ač povídka do souboru po formální a tematické stránce zcela nezapadá, patří mezi jeho nejpůsobivější texty. Kapitáňové místo v čítance zřejmě zajistil její pozoruhodný román *Kniha o cintoríne* (vydala jej pod pseudonymem Samko Tále a způsobila jím na slovenské literární scéně nemalý rozruch; česky *Kniha o hřbitově*, Host 2004).

Má-li *Slovenská čítanka* plnit funkci jakési ochutnávky, jež by měla podnítit k četbě současných slovenských autorů, je sestavena velmi dobře. Mnoho textů je výjimečných, žádný vyloženě špatný. Přináší k nám nové svěží přístupy a žánry, jež v současné české literární produkci poněkud postrádáme. *14 ostrých* by se mohlo stát základem hlubšího zájmu našich čtenářů (nevyjímaje, doufejme, knihovníky, učitele literatury a nakladatelské redaktory) o slovenskou literaturu. **Kryštof Špidla**

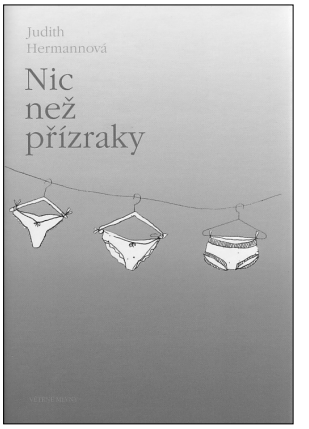
jako z poslední cigarety hubený kouř...

Judith Hermannová: **Nic než přízraky**,
přeložil Petr Štědroň, Větrné mlýny, Brno 2005

Se jménem Judith Hermannové se v průběhu krátké doby díky nakladatelství Větrné mlýny setkáváme už podruhé. Před pěti lety jsme si mohli přečíst její debutovou povídkovou knihu *Letní dům, později* (1998), nyní máme k dispozici její druhou knihu *Nic než přízraky*, která v Německu vyšla doprovázena velkým očekáváním v roce 2003. Hermannová zklamala ty, kteří se domnívali, že po úspěšných povídkách přijde román; také její druhá kniha je povídková. Něco se přesto změnilo. Povídek je o dvě méně, nicméně jsou objemnější. Co ubylo na barvitosti, přibylo na psychologické niternosti. Hermannová si především ponechala to, čím zaujala ve své prvotině: jednoduchý jazyk, věcnost výrazu, fotograficky ostrou obraznost. Text hladce plyne čtenáři do vědomí a vyvolává pocit teskné, příjemné melancholie.

Hrdinkami povídek jsou mladé ženy (až na dvě výjimky jsou i vypravěčkami svých příběhů), až nepříjemně si podobné jako vejce vejci: navenek sice nezávislé a sebevědomé, nicméně citově nevyrovnané, ba labilní. Snadno se zamilovávají, nejsou však schopny lásku udržet. „Povídám — tehdy, když jsem jela s Peterem do Prahy, jsem byla, abych to trochu zjednodušila, zamilovaná do Lukase. Lukas do mě vůbec zamilovaný nebyl, ale miloval mě Peter, to byl Lukasův kamarád. Když jsem se nemohla vídat s Lukasem, vídala jsem se s Peterem, zneužívala jsem Petera ve své touze po Lukasovi, Peter to snášel“ („Kudy kam“). Do svých milostných vztahů fatálně „padají“, většinou je však nedokážou realizovat. Vypravěčka povídky „Ruth“ se zamiluje proti své vůli i proti danému slibu do milence své přítelkyně, na poslední chvíli ale „ucukne“; v povídce „Chladně modrá“ dokáže Jonina přesně na hodinu určit, kdy se zamilovala do Jonase, přesto jediný okamžik sblížení v tomto vztahu je společné odstraňování zmrzlého sněhu zpod uvízlého auta; v povídce „Láska k Ari Oskarssonovi“ spočívá celá avizovaná „láska“ jen v několika opileckých polibcích. V povídce „Pasák“ jde o vyhaslý, nicméně stále ještě bolestivý vztah, o setkání bez přiblížení. Hrdinka povídky „Kudy kam“ momentálně sice miluje, nicméně její nynější zamilovanost je doprovázena a snad i trochu zpochybňována vyprávěním současnému partnerovi o loňském Silvestru ve společnosti, kde sice každý s někým byl, ale všichni dohromady byli sami — a co bude příští rok, komu bude vyprávět svůj nynější příběh?

Zvláštní postavení v celku sbírky mají poslední dvě dosud nezmíněné povídky. „Aqua Alta“ je o lásce k rodičům, lásce, která stále trvá, ale není schopna autentického projevu — dokáže se realizovat pouze v trapně rozpačitých setkáních, nicotných hovorech, zbytečných radách: obsah ztratil adekvátní formu, tedy i vyjádřitelnost. Titulní povídka „Nic než přízraky“ je stěžejním textem knihy: jejím smyslem je vyjádřit naději, vymezit další možnost směřování. Mladí manželé Ellen a Felix se na svém bloudění po USA, zrcadlícím jejich bloudění uvnitř vzájemného vztahu, až v hotýlku zapadlém v poušti musejí setkat s Buddym, který z této díry nikdy nevytáhl paty, aby se od něho dozvěděli, kde najít cíl a střed světa: v dítěti. Jistěže, jde o řešení až kýčovitě patetické, je-li však alternativou k němu jen nekonečné bloudění či útěk do smrti, není to nakonec přece jen řešení nejlepší? Do značné míry také vysvětluje, proč autorka svou druhou knihu věnovala právě svému synu Franzovi.



Vracejícími se motivy povídek Judith Hermannové je cestování, kouření a fotografování. Hrdinky cestují z místa na místo: Berlín, Reykjavík, Paříž, Benátky, Karlovy Vary, Praha, Austin, Tromsø — v podstatě je jedno, kde právě jsou, pro stanovení jejich místa ve světě je to stejně málo důležité. Kouř cigaret je mnohočetným symbolem: je clonou, za niž se hrdinky uchylují před cizím světem, stejně jako dočasným sdílením společného prostoru, kouř z cigarety zůstává v prostoru i po odchodu kuřáka jako fantóm jeho přítomnosti. A fotografie? To jsou právě ony přízraky, které předstírají skutečnost, nejsou však schopny o ní vypovídat. V povídce „Nic než přízraky“ vystupuje fotografka duchů: v jejím aparátu se objevují obrazy stínů, náhodných odlesků, optických klamů a jedno skupinové foto náhodou dočasně spojených hostů amerického hotelu v poušti. Existuje snad důvod, proč považovat onen poslední snímek za skutečnější než všechny předešlé? Jako by v postavě fotografky Hermannová groteskně zobrazila sebe samu, tvůrkyni obrazů, které unikají realitě a nic neváží.

Styl Judith Hermannové vyniká paradoxní jednotou mlhavé neurčitosti a fotografickou detailní přesností. I její hlavní hrdinky jsou navzdory podrobnému líčení krajin, interiérů, mimiky a gest citově mlhavé, navíc vytržené z konkrétního sociálního prostředí (čím se vlastně živí, když zrovna necestují?), nezakotvené v konkrétním místě a času, ostatní postavy (zejména mužské) jsou už jen skutečné stíny. Snad právě tady je důvod, proč Hermannová navzdory zvětšení formátu svých próz nedosáhla až k románové formě. Zatím je virtuoskou jediné (a to ještě tlumené) struny, na její první zvučný akord si budeme muset počkat. **František Ryčl**

přervaný život

Přervaný život. Deníky Etty Hillesum 1941–1943, přeložila Jindra Hubková, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2005

Kniha *Přervaný život* je jedním z mnoha svědectví o mladém životě plném plánů, které se ovšem vlivem vnějších událostí nikdy neuskutečnily. Osm sešitů deníků Židovky Etty Hillesum spolu s dopisy z koncentračního tábora ve Westerborku se dochovalo díky jejím přátelům a poprvé vyšly až v roce 1981. Jejich vydání probudilo velký zájem veřejnosti: během osmi let bylo dílo vydáno jenom v Holandsku devatenáctkrát a vyšlo i v mnoha překladech. Vyvolalo mnoho reakcí, například francouzskou spisovatelku Sylvii Germainovou deníky natolik zaujaly, že sepsala životopis jejich autorky. Srovnáme-li hrdiny jejích románů s Etty, nepřekvapuje nás to: jejich společným rysem je náročný vnitřní zápas a složité budování osobnosti. V češtině vycházejí deníky poprvé. Karme-

litánské nakladatelství je vydalo na doporučení polského jezuity Józefa Augustyna.

Sedmadvacetiletá Etty (oficiálně Esther) Hillesum, žijící v Amsterdamu, si začala psát deník, protože se chtěla učit formulovat své myšlenky a promýšlet si témata, o nichž bude jednou psát tak, aby se mohla stát slavnou spisovatelkou. První stránky knihy tedy vypadají jako začátek banálního příběhu poskládaného místy z popisu nezáživných stavů mladé ženy, zmatené z různých vztahů, která ani pořádně neví, co chce. Ovšem i v Holandsku se kolem židovského národa postupně stahuje železná obruč. Stále silnější napětí ve společnosti urychluje Ettyino vnitřní zrání a možná ještě podtrhuje její literární nadání. V denících se zabývá mnoha otázkami. Pozornost zasluhuje budování jejího vztahu k Bohu a postoj k životu a utrpení. Etty je rozumová bytost, ale zjišťuje, že názory mají hodnotu pouze tehdy, sestoupí-li do srdce, čímž se prověří, a jedině tak je člověk schopen „vnášet svou prací trochu více světla do života“ (s. 36). Ve svém srdci Etty objevuje Boha, který tam byl „pohřben“, modlí se a vztah k Bohu dále prohlubuje. Umí odlišit hrůzy páchané na lidech kolem a život jako takový, tedy vnější a vnitřní svět. Často si zapisuje, že život je krásný, že se cítí šťastná i navzdory smrti, která obchází kolem. Ví, že řadu věcí nemůže s nikým sdílet, byla by nepochopena a asi i obviněna z bláznovství. V jednadvacátém století je však její přístup k hrůzným událostem velmi inspirující. Bohatý a pěstěný vnitřní život může vytvořit ochranný val pro to cenné, co si každý nese uvnitř. I její učitel J. Spier uzdravoval lidi tak, že je učil přijímat vlastní utrpení. Nenávist považuje Etty spolu s ním za nejjednodušší, ale naprosto neúčinný způsob obrany proti zlu. Na vlastní kůži zažívá, že každé vstřícné gesto a každý pokus o šíření dobra může zastavit lavinovou expanzi zla. V posledních týdnech života si Etty zapisuje také poznatky z četby Nového zákona, i když oficiálně se křesťankou nestává. Do posledních chvil (umírá v Osvětimi na podzim roku 1943) se snaží lidem, s nimiž dobrovolně sdílí „masový osud“, prozářit život.

Je zajímavé pozorovat Ettyinu snahu pronikat slovy k podstatě věci a sledovat její vývoj. Přemýšlí o práci spisovatele, přičemž tvorbu textu přirovnává k porodním bolestem. Začíná chápat, proč se z některých umělců stávají alkoholici nebo proč jiní propadají různým výstřelkům. Používá vytříbený jazyk, neotřelé formulace, zajímavá přirovnání. Stále naléhavěji vnímá otázku osudu Židů. Nedostalo se jí sice výchovy v židovské víře, ale kořeny víry celých generací svých předků v sobě objevuje a začíná je odkrývat. Nevyčleňuje se ze skupiny pronásledovaného lidu, ale přemýšlí, jak by mohla druhým pomáhat. Pochopila, že budování vlastní osobnosti lze velmi účinně použít pro dobro druhých lidí zaskočených politickou situací. Příběh postupně graduje, když se vzdává i času na své studium, cítí to jako morální povinnost. Nakonec se dobrovolně přihlásí do koncentračního tábora ve Westerborku.

Podobný osud čekal tisíce mladých Židů a každý z těchto příběhů zůstává mementem. Nabízí se srovnání hlavně s podobným *Deníkem Anny Frankové* (Triáda 2004), který vznikal zhruba ve stejné době a na stejném místě. Také Anna cítí potřebu vypsat se ze svých vnitřních pocitů a pracovat na sobě, a to i přesto, že je jí teprve třináct let. Liší se od Etty nejen věkem, ale i rodinným a náboženským zázemím. V zakotvenosti rodiny v židovské tradici cítí Anna jistotu (Etty se k něčemu takovému těžce propracovává). Když jsou pak v absurdní situaci, uvězněni v úkrytu, může mladičká autorka ze všech vazeb, ať už k Bohu nebo k lidem, načerpat i sílu k přežití. Vnější podmínky jsou tedy u každé z dívek jiné, ale obě jsou nuceny stát se pevnějšími osobnostmi, protože si to žádá doba, a ani jedné není jedno, co prožívají druzí. Nakonec zmiňme ještě jednu společnou věc, totiž lásku ke slovu. Anna sice nevyjadřuje touhu stát se spisovatelkou, ale rovnou zkouší psát, bere to jako samozřejmou součást života. Nevíme, jak ceněnými spisovatelkami by se Etty Hillesum nebo Anna Franková staly, ale zápisky z jejich života, které se na rozdíl od literárních pokusů dochovaly, dnes možná osloví více než sebelépe vymyšlený příběh, vezmeme-li v úvahu současnou oblibu životních svědectví, ale také různých „reality show“. Při čtení podobných řádků nás jejich realita mrazí v zádech. **Václava Bakešová**

sin city — umění extrému

Frank Miller: **Sin City. Drsný sbohem**,
Comics Centrum, Praha 2005

Toužíte marně po dokonalé bytosti, která by vás naplnila světlem a dala vašemu životu smysl? Nenávidíte tu bezmoc, když je spravedlnost potisící oklamána a mocní se smějí bezmocným? Nevíte, jak se postavit společnosti, která vás ohýbá, svazuje a bere vám nejniternější důstojnost? Snažíte se nalézt způsob, jak v sobě objevit důvěru ve vlastní schopnosti? Hledáte sílu k tomu stát ohrožení a smrti čelem? To vše je *Sin City*. Nejen umění, ale především životní postoj.

> …a Sin City je jako obrovská děvka a já si to s ní rozdávám, ať je jaká je, a znovu a znovu, a ona pořád nemá dost… Kruci, je skvělý bejt na světě.

Americký scenárista a kreslíř Frank Miller (nar. 1957) se proslavil svou zásadní účastí na zlomových událostech, které v osmdesátých letech proměnily tvář amerického komiksu. Bylo to poprvé, co se „bubliny“ pro dospělé mohly vyplazit z hájemství undergroundu a začít bujet tam, kde dosud kralovaly série pro teenagery. Byl to Miller, kdo stvořil jeden ze dvou komiksů, které všechny tyto změny přímo zosobňují — *Batman: Návrat temného rytíře* (1986). Jeho nejzásadnější sérií je však *Sin City*, v němž si hraje s nejarchetypálnějšími postoji, postavami a pocity ukrytými v nejhlubších vrstvách našeho podvědomí a rozechvívá nás primárními pocity vítězství, lásky a smrti.

První kniha vznikla roku 1991 a dočkala se ještě pěti sestřiček a jedné sbírky komiksových povídek plus stejnojmenné filmové adaptace. Celá série vyšla i v češtině a letos se dočkala již druhého (upraveného) vydání prvního dílu. Jeho hlavním hrdinou je Marv, „dvoumetrový anděl složený ze samých svalů a jizev“, a zároveň muž, který dokáže změnit náš (!) svět a je mu jedno, jakou zaplatí cenu. Rozbuškou, která ho „odpálí“, je smrt ženy, s níž strávil jedinou noc. Jenže za některé noci uděláte cokoliv. A Marv ví, co dluží. Není sice zrovna moc chytrý, ale pokud zaplavíte ulice města krví, zjistíte všechno. Cesta pomsty se silou parního válce a ostrostí břitvy může začít.

> Voní jak anděl, nebo by tak anděl vonět měl. Dokonalá ženská. Bohyně. Goldie. Říká, že se jmenuje Goldie.

Sin City oživuje hned dva žánry, které se považují za čistě americké a občas i za padesát let definitivně mrtvé: detektivky „drsné školy“

(hard-boiled school) a film-noir. Zatímco z filmu-noir si bere základní téma jedince drceného společenskými okolnostmi, jedince, který nemá žádnou šanci zvítězit, „drsná škola“ zase poskytuje prostředí a rekvizity, především dnešní město plné zla a zločinu, v němž vládnou všechny špatné lidské vlastnosti, a to na obou stranách „barikády“. Jediné, co chybí, je postava Velkého detektiva, jakým byl třeba Phil Marlowe. To proto, že hrdinové *Sin City* jsou právě ti, které často označujeme za zločince — samozvaní mstitelé, prostitutky a životní zkrachovanci, jednoduše dno společnosti. Pokud jsou to ve skutečnosti právě ti dobří, kteří zde zosobňují základní lidskou morálku a důstojnost, pak je v tom nutno hledat víc než jen pouhý odraz Millerova pesimistického pohledu na svět.

Hrdinové zosobňují několik z těch nemnoha statečných, kteří si i v absolutním úpadku snaží udržet vlastní zákony, osobní integritu, a přitom se nepřidat na „temnou stranu síly“. Jsou to lidé, kteří už nemají co ztratit, ale ještě pořád se odmítají vzdát. Že tak činí stejnými zbraněmi jako ti, kdo se už jen snaží přežít na úkor ostatních, jen zesiluje autorův morální osten — ten ukazuje, jak to vypadá, když se rozdíl mezi dobrem a zlem zúží tak, že je z pohledu normálního člověka téměř nerozeznatelný.

> Ale já mám u Kadie pití vždycky zadarmo. Kdysi jsem jí prokázal nějakou laskavost. Nikdo neví, kde jsou ty těla zahrabaný. Nikdo kromě mě.

Sin City je o hrdinech mimo zákon. Čtenář uzavřený v naší civilizované společnosti toužící po dokonalosti, ale přitom tolik nedokonalé, společnosti, v níž jedinec nemůže změnit téměř nic, nalézá v *Sin City* to, čím by chtěl být, ale neodváží se. Muži a ženy bojují za „lásky svého života“, za tu trochu štěstí, kterou jim nemilosrdný osud pohodí, a snaží se milovat a být milováni, ať to stojí cokoliv. Neznají žádné kompromisy, jejich rozhodnutí a názory jsou černobílé, ale přesto ne nereálné, pouze nám ukazují, jak vysokou cenu je občas nutné zaplatit za možnost být jen sám sebou. Jejich činy mnohdy nejsou z našeho pohledu ospravedlnitelné, ale jejich morálka se řídí jen těmi nejsilnějšími a nejčistšími pocity, které známe — láskou, mstou a touhou po spravedlnosti. Vše tu stojí na hraně, je ostře vymezené, zahnané do extrému, ať už jde o životní postoje, lidské archetypy nebo příběhové zápletky. Hrdinové jsou nadreální v jedné základní věci: jsou skutečně svobodní ve všeobjímající nesvobodě a skutečně spravedliví ve svém konání, protože jsou prosti toho opravdu špatného v nás — i přes vnitřní démony toužící po krveprolití a brutalitě jejich rozhodnutí nikdy nekončí utrpením nevinných.

> Ten plamen, holčičko. Ten nás spálí oba. Na tomhle světě není místo pro plamen, který v nás hoří. Jestli budu muset dnes v noci pro tebe umřít, tak to udělám.

Technická stránka celé série je stejně černobílá jako její obsah. Jasná, ale přesto nikoli jednoduchá stavba příběhu, nezapomenutelné a do absolutní údernosti vybroušené monology hlavních hrdinů, energií našlapané boje a vizuálně uchvacující kresba. Miller není génius kresby či anatomie, ale je mistr výtvarných nápadů. Perfektně si hraje se světlem a stínem, siluetami a atmosférou; a navíc dokáže rozvržením kreseb příběh nadávkovat přesně tak, aby co nejvíce umocnil celkový účin všech jeho složek.

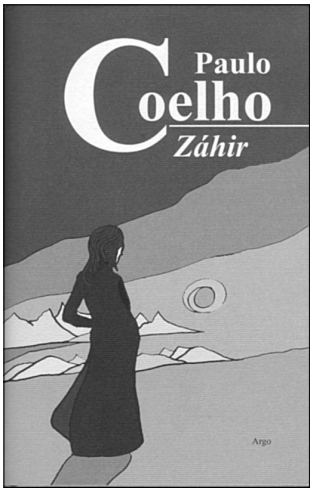
■ Vilém Reichmann, Osidla, 1941 (Moravská galerie v Brně)

Sin City se proslavilo i hypertrofováním dvou protikladných příběhotvorných prostředků. Za vizuální složku komiksu kopou skvěle fázované boje a excelentní využití atmosféru budujících beztextových scén. Za tu „literární“ pak přesně vyvážené doprovodné monology, kde obraz je už vlastně jen ilustrací. I v tomto druhém bodě se Miller předvádí jako sebejistý autor, jeho styl přesně odpovídá promluvám hrdinů hard-boiled school, je strohý, ale přesto zvukomalebný a bohatý.

Frank Miller je často označován za autora jednoho příběhu, což je pravda. Ale co dělá, dělá skvěle. Jeho nejslavnější dílo si pak své čtenáře najde se sebevědomou „černobílostí“. Lidé se vůči němu automaticky dělí do dvou skupin: na ty, kteří ho přejdou bez povšimnutí, a ty, které zasáhne. Z jeho samé podstaty ani nelze jinak. Ale ti, kteří v něm objeví část sebe sama a svých nejniternějších tužeb, si je už budou pamatovat navždy. **Vojtěch Čepelák**

průvodce manželským soužitím

Paulo Coelho: **Záhir**, přeložila Pavla Lidmilová, Argo, Praha 2005



Paulo Coelho bývá považován za spisovatele spirituální prózy. To znamená, že čtenáři spolu s příběhem předkládá (nebo se o to alespoň snaží) také jakási duchovní cvičení a poselství. Ani *Záhir* od počátku nikoho nenechá na pochybách, že Coelho z této své vytyčené (a také s úspěchem vyzkoušené) cesty nechce sejít. Čtenáři se dostane všeho, nač je u tohoto spisovatele zvyklý: příběh s atraktivní zápletkou, která je čtenáři blízká, lehký styl a spád děje, rozjímání o smyslu lidské existence, ale také autorovo mentorství a schematičnost.

Defilují před námi stále stejné typy postav, které známe z jeho předchozích knih. Hrdina se stává poutníkem, poznává svého průvodce, který jej dovede na správnou cestu (samozřejmě nijak přímočarou a jednoduchou). Tato cesta vede napříč sociálními vrstvami, mentalitami různých národů, až nakonec poutník pochopí (poselství, znamení, smysl života), naučí se používat intuici a může se dostat k cíli. Opět autor čerpá z vlastního života, v autorské poznámce na konci knihy vysvětluje původ svých poznatků a děkuje svým průvodcům v Kazachstánu, a jelikož je to právě Coelho, nemusíme mít podezření, že se jedná o nějakou hru, ale přesně v jeho intencích víme, že tuto cestu opravdu podnikl (stejně jako vícekrát zpracovanou svatojakubskou pouť).

Vraťme se ale k samému názvu. Ten je vysvětlován s odkazem na stejnojmennou povídku Jorge Luise Borgese. Záhir podle něj pochází z islámské tradice a označuje se tak nějaký předmět, na nějž člověk nemůže přestat myslet, který jej ovládá a jímž se stává posedlý. V Borgesově povídce to byla obyčejná dvaceticentavová mince, v případě románu Paula Coelha je jím zpočátku žena. Román začíná téměř detektivně: slavný spisovatel (podobnosti s osobou Paula Coelha nejsou náhodné) stráví noc ve vězení kvůli neurčitému podezření, že má něco společného s náhlým zmizením své manželky, válečné zpravodajky Esther. Když se dostane na svobodu, začíná po ní pátrat, hledá ve svých vzpomínkách, snaží se najít důvod, proč jej opustila. Nalezne si také za Esther náhradu, herečku Marii, s níž vede rozhovory o životě, manželství a lásce a po jejímž boku se mu Esther začíná měnit v Záhir. Ve chvíli, kdy je přesvědčen, že o své ženě musí zjistit co nejvíce, se setkává s Michailem. Mužem, který zná místo Estheřina pobytu a pod jehož vedením nastupuje svou očistnou pouť.

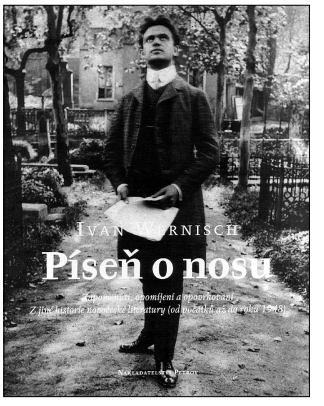
Cesta k Esther však není přímá, musí nejprve pochopit smysl jejího útěku, musí změnit sám sebe, nechat se vést chimérou zvanou intuice a naučit se vnímat znamení. Musí se zbavit své „osobní historie", všech plánů a očekávání. Pak je teprve skutečně svobodný, poznává moc i podstatu očisty, a tím se také zbaví svého Záhiru (na rozdíl od Borgesovy povídky, v níž to není možné). „Už jsem zapomněl, že se musím pořád znova vydávat na Svatojakubskou cestu, odhodit nepotřebnou zátěž, nechat si jen to, co potřebuji každý den k životu. Že musím připustit, aby energie lásky volně proudila zvenčí dovnitř a zevnitř ven."

Román je vystavěný tak, aby nás nic neodvádělo od děje a úvah, které jsou jeho součástí, je to jakýsi meditativní průvodce manželským soužitím a očekáváními s ním spojenými. Těmito úvahami je román přeplněn a snaží se najít kompromis mezi příběhem a souborem esejů na téma manželství a láska. Je jistě osvěžující, že v současném románu je možné najít autora, jemuž nečiní potíže psát o podobách lásky, probírat lidské vztahy bez ironie či uvozovek. Problémem je, že Coelhovy romány od sebe přestávají být rozlišitelné a zapadají do jakési sériové výroby, využívají stále stejné postupy: všechny dějové zvraty se dějí skrze mezní situace, Esther si začíná uvědomovat, že je nespokojena se životem, hrdina zase odvrhne svou „osobní historii" po dopravní nehodě, při níž si uvědomí vlastní smrtelnost apod.

Paulo Coelho již ve svých předchozích románech dokázal, že je dobrý vypravěč, ale že ze všeho nejradši chce být čtenářovým průvodcem, chce jej vést. Stejně jako je v jeho knihách hrdina veden zasvěcovatelem, chce se i on stát mistrem a předat něco ze svých zkušeností čtenáři. A právě tato snaha je největším problémem jeho románů. Pokud totiž nepřistoupíme na podmínku pochopení a spoléhání se na intuici a znamení, pak jsou pro nás jeho postavy loutkami, které stále hledají a čekají na vhodný čas a pravou chvíli. Coelhův poslední román tak opět nenechává čtenáři prostor pro vlastní názor, vše je dosloveno a vysvětleno. Pojem Záhir se rozšiřuje, není jím jen Esther, ale celá „osobní historie". „Záhir je lpění na všem, co přechází z pokolení na pokolení, co nenechává žádnou otázku bez odpovědi, zabírá všechen prostor, nikdy nám nedovolí vzít v úvahu možnost, že se věci mění." Vše má svůj důvod a smysl: postava Marie je jen nástrojem k vedení rozhovorů, počáteční uvěznění se stává příležitostí k demonstrování podob svobody. Co se v prvních knihách Paula Coelha dá považovat za osvěžující a nové (intimita a zároveň otevřenost zpovědi, prostota osobního prožitku), se stává stále stejným a nudným. A tak se nedá očekávat, že by se tato nová kniha Paula Coelha stala čtenářovým Záhirem. **Tereza Stodolová**

nepozorný čtenář panen z antikvariátu

Ivan Wernisch: **Píseň o nosu**, Petrov, Brno 2005



Je nadmíru zábavné a poučné zastavit se nad prameny, z nichž editor Ivan Wernisch — jinak také zaměstnanec pražského antikvariátu Ztichlá klika — sestavoval svou druhou encyklopedii marginalizovaných autorů: je to např. *Almanach českých lékařů*, *Čáslavsko v literatuře*, jsou to *Básně rolníků* nebo *Básníci selství*. Tyto a další zdroje podvracejí samozřejmost historie české literatury jako nepřetržitého toku jmen, která na sebe navazují, vzájemně se ovlivňují a kupí ve shluky literárních skupin. Na literaturu solitérů a amatérů, rozdrobenou a rozptýlenou mezi služebné, praktické, oslavné a jiné úkoly, literaturu, v níž není ani tak důležité jméno aktéra úlohy jako funkčnost jeho textu, máme tendenci zapomínat: kvůli brainwashingu literárních historiků, kteří historii chápou dosud lineárně, kauzálně a autorsky.

V ediční poznámce k prvnímu dílu alternativní historie české literatury, ke knize *Zapadlo slunce za dnem, který nebyl: Zapomenutí, opomíjení a opovrho-*

vaní. Z jiné historie české literatury (léta 1850–1940), Wernisch podotýká, že tuto knihu nelze považovat za literárněhistorickou práci, nýbrž spíše za „čítanku". V ediční poznámce k aktuální *Písni o nosu: Zapomenutí, opomíjení a opovrhovaní. Z jiné historie novočeské literatury (od počátků až do roku 1948)* píše, že knihu sestavil z prací autorů, „kteří se vytratili z obecného povědomí, anebo se do něj nikdy nedostali". Oproti *„Slunci"* zašel editor na časové ose dále, až do období ustavování „novočeské literatury" kolem roku 1774, zásadního pro „české osvícenství"; druhou hranicí je rok 1948. Při sestavování knihy Wernischovi tak jako při tvorbě té první pomáhala intuice a náhoda. Jak tomu rozumět?

Wernisch se při produkci „katalogů" jiné české literatury neřídí imperativem „objektivity" literárního historika; zaměřuje se na to, co všem literárním historikům utíká — na ony zapomenuté a opomenuté literáty. Zabývá se literárními amatéry, svátečními písmáky; nebo také „vernakulární" literaturou. Pojem vernakulární ve středověku označoval národní jazyk či místní dialekty v opozici k majoritní latině; posléze přešel do terminologie dějin umění, zvláště dějin architektury, které jím vyjadřovaly nějaký specifický, lidový sloh. Pro amerického teoretika fotografie Geoffreyho Batchena jsou *vernakulární* amatérské snímky vytvořené do rodinného alba. Tyto snímky sice nemají místo v dějinách fotografie, ale mají jinou výhodu: odkazují k fyzické přítomnosti ve světě, a mohou tak sloužit jako osobní památka.

Wernisch se při selektivní části příprav své čítanky nezaměřoval primárně na *autory*, ale na *texty*. Kritériem zařazení toho kterého autora do antologií bylo tedy to, zda se sestavovateli líbil jeho text, nikoli to, zda jde o významného autora. Při pročítání zaprášených, nerozřezaných „panen" ho musel text oslovit nějakým „punctem" (Roland Barthes, *Světlá komora*). *Punctum* je termín pro zásadní místo, bod, který působí na toho, kdo si prohlíží fotografii, který jemu *osobně* něco říká. Jde tedy o jakési „(an)archeologické" hledání. Pojem *anarcheologie* používá v oboru archeologie médií německý teoretik Siegfried Zielinski. Navazuje na Foucaultovu *Archeologii vědění*, ovšem s kritickou invektivou k reziduu linearity. Podle Zielinského je třeba při bádání odložit teleologický přístup, který předem ví, kam jít, a snaží se pouze hledat materiál pro potvrzení svých tezí. Podle Zielinského je naopak nutné otevřít se náhodám, které bádání přináší a jež mohou vést na různé strany. Dějiny nejsou faktografie; je nutné je neustále vynalézat a rekonstruovat.

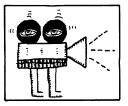
Pro sběr materiálu, charakteristický pro Wernische, je příznačné něco, co lze označit jako nesoustředěné „čtení v prostředí". Mezi jeho atributy patří rychle listující ruce a oči soustředěné nejprve na celek, a pak na náhodně zvolené výňatky. Roli zde nehraje ani tak to, zda je text nějakým způsobem „dobrý"; v tomto čtení plní ústřední úlohu „nesoustavná pozornost", která se u něčeho zastaví a něco jiného přeskočí. Rozhodujícím pro zařazení výhybky pozornosti na nulu nebo jedničku vlastně není ani tak text, jako spíše to, že sama *pozornost* se chce tady zastavit a tady jít dále. Na to, zda text projde sítem nepozorného čtenáře, má zřejmě vliv řada faktorů, včetně kručícího břicha a průběžného kontrolování toho, zda mi někdo v krámu nekrade. Do potencialit textu se vtiskují čtenářovy konotace a asociace stejně jako zvuky a vůně okolí. V tom, co se bude a nebude líbit, hraje pozitivní roli také chybný výklad; přisuzování něčeho něčemu, v čem toto něco není. Ale skutečně není, je-li text výslednicí kooperace autora s jeho čitatelem? Jak se tedy vůbec rodí „něco", jak se rodí například výklad textu? Je nějaký výklad textu objektivní, je nějaký objektivnější než jiný? Záleží na čtenářově/vykladačově pozornosti, nebo je ideální pozornost „objektivního čtení" literárního interpreta pouze maskou záměrů vykladače podřídit text předem ustaveným rámcům a hierarchiím? Zdá se mi, že autentičtější a textu paradoxně otevřenější je wernischovská nesoustavná pozornost čtenáře za antikvárním pultem pět minut před zavřením krámu.

Zaměření tohoto nepozorného čtenáře je v podstatě synchronní. Není totiž vůbec důležité, kdy text vznikl. Jistěže jsou vybrané texty vposledku nějak časově utříděny, ovšem jejich výběr určitě nijak temporálně kategorizován nebyl. Důležitější než rok vzniku je schopnost textu mluvit k jeho objeviteli teď a tady. Objevitel jakožto čtenář má právo považovat se za samotného autora tohoto textu! (Mediální teorie používá pro takto aktivně chápaného recipienta nějakého sdělení termín „prozument"; jde o kombinaci slov *producent* a *konzument*.) Objevitel je ovšem ještě svrchovanější než autor, protože on rozhodne o tom, zda je čtený text odpadem nebo hodnotou, zda se stane součástí jím chystaného výboru, který bude napříště definovat „jinou českou literaturu".

Ale rozhodne o tom objevitel jakožto svrchovaný subjekt? Nikoli. Je si (ne)vědom toho, že jakožto subjekt je jen průsečíkem všeho toho, co ho potkalo. Zdánlivě osobnostně — autorem a „výběrčím" — podmíněný fakt (zařazení textu do chystané knihy) je arbitrárním důsledkem křížení neosobních struktur, ledových ker plovoucích na chladném oceánu, které se o sebe náhodou otřou. Nikdo není zodpovědný za to, co se uděje: určitý napůl ztracený text bude vyloven a spolu s jinými zasazen do kontextu, který přes svou heterogenitu dostane jednotný název „jiná česká literatura". Diskontinuitní událost, právě tato kniha náhod, vzmáhající se svou specifickou genezí označení, tedy nálepku přece jen dostala: přestože její hranice nejsou vymezeny a sevřeny literárněhistorickými programy (literatura školených, „profesionálních" spisovatelů, ale ani venkovská, rurální literatura apod.) a praktikami (vybírat podle předem ustavených norem, klasifikovat, zasazovat, srovnávat, vysvětlovat atd.). Tato anarcheologická aktivita, toto namátkové hledání a nepozorné čtení nesoustavné pozornosti v prostředí, tento individuální, arbitrární výběr jako důsledek soukromých sympatií k jistým punctům však paradoxně *jinakost* vernakulární literatury vzhledem k tradované historii zrušil. Image Wernischovy *bichle* nemůže v čtenáři evokovat genezi této knihy. Ještě tak krabice s volnými listy, to by snad byla grafická úprava adekvátní editorovu úsilí.

Nicméně aktivní čtenář *Písně o nosu* nemusí být o hledačský, soukromý ráz jejího původu ochuzen úplně. Pokud už nebude natolik odvážný, aby některé listy vytrhal a jiné vlepil, může udělat alespoň jedno: nečíst knihu od začátku do konce. Přeskakovat, co nezaujme první řádkou, obracet stránky podle čísel vržených kostkou, se zavřenýma očima hledat v tomto „slovníku" své *dada*. Tato recepce je analogická rázovité produkci čtené knihy a asi jediným možným únikem před nebezpečím zániku její *origin speciae*.

Jaroslav Balvín ml.

zoom 

sázka na neštěstí

Bohdan Sláma: **Štěstí**

Kolem filmu *Štěstí* bylo už napsáno a proneseno až dost. Veškerým soudům korunovala věta „nejlepší český film roku“, která je stejně předčasná, jako když se v recenzi na právě vydanou knihu dočteme, že je kultovní. *Štěstí* zkrátka předchází ta nejlepší fáma, což je pro pozdější diváky jistě lákadlem, ale i úskalím.

Po *Divokých včelách* se režisér Bohdan Sláma přesunul z plundrované severní Moravy do průmyslového Mostu, kde nanovo rozvíjí své vyprávění o vztazích zabarvených tíživou sociální problematikou. V hlavních rolích opět vystupují Tatiana Vilhelmová, Pavel Liška, Marek Daniel, ve vedlejších potom Martin Huba, Simona Stašová a Boleslav Polívka. Navzdory rozvleklému začátku, předvídatelnému scenáristickému klíči a řadě klišé se Slámovi daří citlivě, a přitom nesentimentálně vyprávět o svých outsiderech, kteří se plácají v bahně nebo při umakartové kuchyňské lince. Absence výhledu či alespoň horizontu dodává jejich pomíjivým osudům na tíži a závažnosti. Přesně odposlouchané repliky a kresba prostředí simulují autentičnost, kterou však z druhé strany nezáměrně nabourává hvězdné obsazení, především ve vedlejších rolích. Martin Huba coby otec hlavního hrdiny (Pavel Liška) působí svým zjevem, uhrančivým pohledem i dopadem své herecké osobnosti příliš závažně a sebestředně. Ve scéně štědrovečerní večeře poskládané z jinak neznámých (o to věrohodnějších) tváří se jeví jeho prožívané sezení v čele stolu nepatřičně. Při této sekvenci ve mně ožila vzpomínka na slova Věry Chytilové, která vysvětlovala novovlnní chápání filmu jako filmu-pravdy tím, že tvůrci odmítají nadále snímat sněhem zapadlou horskou chaloupku, ze které za ranního rozbřesku vylézá bard Národního divadla.

Kromě tohoto ostrého kontrastu bych filmu chtěla vytknout ještě jednu, zřejmě závažnější skutečnost — a tou je téma. Sláma si klade příliš snadný úkol, pohybuje se v již předem prozkoumaném terénu, kterým prošel on sám i řada jiných (naposledy Šulíkův *Sluneční stát*). Citlivý pohled na outsidery, jejichž životní perspektiva nesahá ani po první patro vybydleného paneláku, se stal lákavým a jistým sýzetem. Neinvenční český film se tak stálým množením těchto příběhů zakusuje do vlastního ocasu a přináší jen to, co již očekáváme.

Rozpačitý a rozměklý závěr filmu *Štěstí* jako by přistihl svého autora při nejistotě a pochybování. Sláma nevypovídá, nechce sumarizovat a předávat jasná sdělení. Jako autor je plachý a zajímá se jen o laskavé pozorování svých postaviček. *Štěstí* zapadá do české filmové produkce a patří jistě k tomu nejlepšímu (viz řada jiných recenzí), pokud ovšem použijeme nízká, českému filmu přizpůsobená měřítka.

Dora Viceníková

variace na romantickou pouť

Radek Malý: **Větrní**, Petrov, Brno 2005

Německý básník, „zaškatulkovaný“ mezi přední literární expresionisty, Georg Trakl by mohl být rovněž pravověrným symbolistou, protože v jeho předčasně uzavřeném lyrickém díle převažují modravé a fialové odstíny stmívání, nasládlá a melancholicky stříbrná barva luny, zrcadlící se v narcisovských jezerech a tůních, které v některých verších Trakl přirovnává k očím smrti. Traklova poezie se víc než dílo kteréhokoliv jiného klasického expresionisty rozpíná mezi tehdy a teď. Je v ní vztyčena časová vertikála, jednou obtočená podivuhodným a snesitelným patosem, jindy až krajkou hudebně znělého sentimentu. Traklovu poezii — odvážně po Ludvíku Kunderovi nebo Bohuslavu Reynkovi — překládá také olomoucký „schizofrenní germanista“ (jak se sám označuje) a autor dosavadních tří básnických knih Radek Malý.

Krví i rozmáchlým gestem nadčasového expresionismu, ale i kurtoazní melancholií téměř mallarméovsky nebo valéryovsky prokletou a symbolistně rozevlátou je charakterizována již jeho prvotina *Lunovis* (2001), třebaže v ní bylo ještě mnoho nezralosti či vylekanosti z toho, že by lidské mládě mělo jednou vstoupit mezi dospělé bytosti. Poněkud proklamativně a kunderovsky shledává básník v *Lunovisu*, že život je jinde: „Život je jinde. Ale kde je, / když ne tam, kde jsem ho chtěl mít? / Když ve mně po něm díra zeje? / Když ve mně není. Kde byl cit? // No co jsem cítil, když ne zlobu / a když ne lásku? Co jsem byl? / Tak co jsem dělal celou dobu? / No co jsem dělal, když ne žil?“

Cenu Jiřího Ortena obdržel básník za druhou, poměrně rozsáhlou sbírku *Vraní zpěvy*, v níž na rozdíl od *Lunovisu* je jeho germánská linie a inspirace otevřeně přiznána i v tom, že druhý oddíl sbírky shrnuje „básně z Němec“ a je víceznačně pojmenován oním neblaze známým sloganem a heslem na branách koncentračních táborů Arbeit macht frei. A hned od prvního čísla se s básníkem vydáváme po Traklově stopě do Lobedy, Výmaru, Jeny, aniž se Malý dotkne onoho přízračně konkrétního a kruh krátkého života uzavírajícího Grodku, kde Trakl psal básně v zákopech první světové války a kde se mu zhmotnila vize moderního svatého Šebestiána, člověka a světce probodaného i prostříleného šílenstvím dvacátého století.

Dominantním oddílem *Vraních zpěvů* je ovšem nepochybně část nazvaná „Král vran“, kde se objevují nikoli jen expresionistické či symbolistické, ale přímo romanticky bouřlivé a dramatické kulisy hřbitovních zákoutí a tišin, holých stromů, v jejichž grafickém větvoví posedávají nehybné a mrazem prokřehlé vrány, jak je známe z obrazů Brueghelových. Ovšem Malého romantika i expresivita je ve *Vraních zpěvech* tlumena nebo korigována všudypřítomnou ironií a sklonem k parodii, který může být interpretován rovněž jako atribut oné masky života jinde, již básník neumí zatím sejmout z tváře, protože neuchopil život tady, v přítomnosti, byť tristní, nebo naopak triviální a eliotovsky pusté. Obě kritikou dobře přijaté knihy, *Lunovis* i *Vraní zpěvy*, navíc spojuje akcent melodický, „říkánkový“, chtělo by se říct až nápěvový nebo dokonce lidový, který se třeba do své poezie marně pokouší vpravit Jiří Krchovský, s nímž Malého spojuje i tendence ke gellnerovskému dekadentnímu světu. Tady se v Malého díle určitě projevuje zkušenost lingvistická a překladatelská, ale i to, že je autorem nebo spoluautorem čítanek a dětských knih, a že tedy jeho básně nejsou zatíženy planým intelektualismem a neobarokně košatými, temnými a holanovskými metaforami.

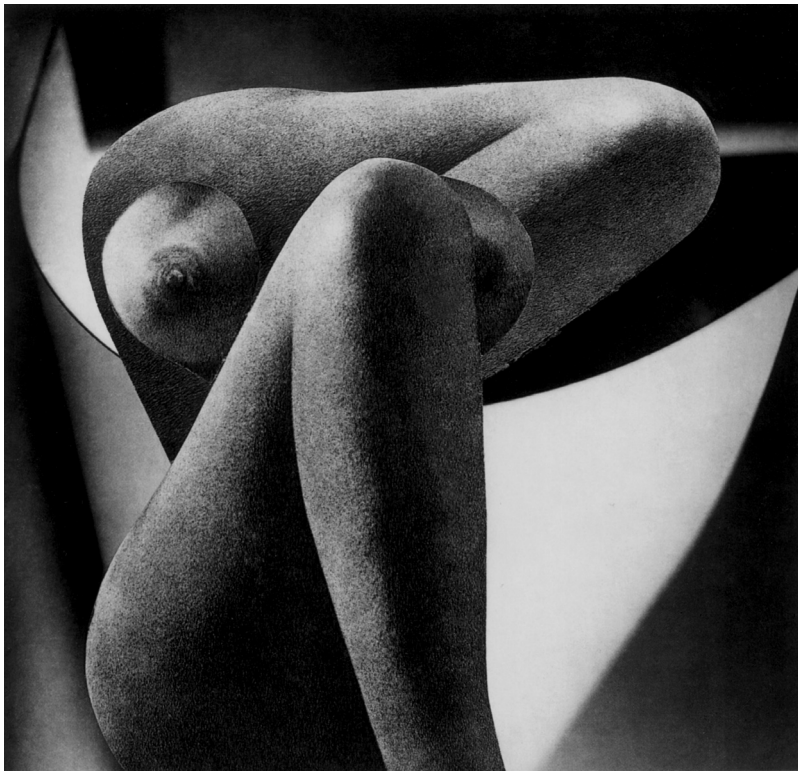
Není divu, že od mladistvě rozdychtěného a někdy i udýchaného *Lunovisu* a od spodního tragicky zabarveného tónu *Vraních zpěvů* se básník

pokouší odpoutat v zatím nejlépe artistně propracované třetí knize, jíž je soubor „zcestných veršů“ *Větrní*. Máchovská romantická linie, prozařující již z *Vraních zpěvů*, je zde nejen zachována, ale i rozpracována do podoby jakési pouti vnější i vnitřní, cesty po známých i zapomenutých okrscích středoevropského, slovansko-germánského světa, který je zakódován i v Malého genech. Některé básně mohou připomínat jen cestovní imprese, jako by v nich na daný a pevný skelet moderní duchovnosti autor navlékal konkrétní i osobité látky a vzorky jednotlivých míst a zastavení na okružní cestě magickým prostorem Kafkovy, Magrisovy, případně i Ripellinovy střední a jižní Evropy.

Trojdílná kompozice *Větrní* potvrzuje jednak Malého vytříbený smysl pro skladebnost a básnický kontrapunkt, jednak je znovu otiskem jakési bazální a centripetální cesty z domova jako epicentra bytí (dobrovolného i údělného) k okolním „zahradám nad mořem“, a nakonec k tomu, co je vzdálené blízké a co utváří kouzlo jakýchsi limes, hranic a pomezí, předměstí a periferií, míst, kde si lze sáhnout na kůži onoho života jinde, avšak už s vědomím toho, že naše ruka je přirostlá k rameni a k trupu, nacházejícímu se tam, kde život opravdu je.

Malého básnicky uhrančivý cestopis *Větrní* ovšem také deklaruje a prohlubuje autorovu formální propracovanost a důslednost (rým, klasicistně pravidelný verš — často pětistopý jamb…) i vzdělanost a poučenost, která nemíří ke scestnému intelektuálství a kavárenskému oslňování bratří básníků, ale expanduje do prostorů a na kóty pro současnou poezii skoro beznadějně ztracené, totiž tam, kde je báseň čtena a vnímána nejen jako mámivá hra se srdcem a o srdce, ale rovněž jako zpráva aspirující být jednou poselstvím.

Jan Suk



■ Karel Teige, Koláž č. 347, 1948 (Památník národního písemnictví)

pardubický pythagorejský sborník

Antologie 7edm, Theo, Pardubice 2005

Důkazem, že i v nepřehledném bludišti českých a moravských nakladatelů, denně chrlících na knižní trh tituly zajímavé i zbytečné, se může objevit nakladatel nový a nezavedený, je pardubické nakladatelství Theo, za nímž stojí jednak Pavel Šmíd, od roku 1993 vydavatel a šéfredaktor revue *Vítejte v srdci Evropy*, jednak básník a solitér v početné plejádě současné poezie Pavel Rajchman. Ten vydal v Theu svou poslední sbírku *Neanone* a letos založil spolu s nakladatelem edici Braq, jíž se oba aktéři pardubického nakladatelského domu zavazují vydat každý rok přesně 7. 7. sborník sedmi autorů, básníků i prozaiků, pod jednoznačným názvem 7edm. Netřeba dodávat, že projekt je plánován na sedm roků a že sedmička, magické pythagorejské a mystické číslo, nebyla jistě zvolena náhodně.

Rajchman v roli editora v lapidárním úvodním textu k prvnímu sborníku přiznává, že smyslem této edice by měla být možnost setkávat se, což je v dnešním roztříštěném literárním dění záležitost výsostně potřebná. Ačkoli se občas ironicky tvrdí, že literáti a především básníci publikují pro lidi píšící a literaturou sblížené, praxe napovídá, že uměleckou arénu zaplňují hlavně osamělci, tvořící na vlastní pěst a málokdy svolní k tomu, aby druzí navštěvovali jejich dílny a kovářské výhně.

Prvý svazek edice naznačuje, že editor při volbě zastoupených literátů rezignoval na jakýkoli náznak příbuznosti, ať poetické nebo sounáležitostí s uměleckým programem. Ostatně něco takového by v dnešních literárních kruzích těžko hledal. Sborník tak vykazuje snad jedině generační blízkost, protože kromě nejstaršího Pavla Šmída (ročník 1952) a nejmladšího Patrika Linharta (ročník 1975) se zbývajících pět autorů narodilo v průběhu šedesátých let, a jsou tedy ve věku, kdy prorocké Kristovy roky jsou pryč a moudré abrahámoviny teprve přede dveřmi.

Dlužno konstatovat, že nahodilost výběru se promítla i do kolísavé úrovně v knize prezentovaných textů či ukázek z díla většinou už renomovaných autorů, na jejichž osobním kontě je několik vydaných knih.

Ostravský Petr Hruška je s literaturou spojen jako básník i jako vědec a kritik. Poezii publikuje od poloviny devadesátých let a v současnosti vedle brněnského *Hosta* spolupracuje i s kvalitním časopisem *Obrácená strana měsíce*. Hruška jako by byl prodlouženou rukou všeho dobrého, co se v české poezii urodilo v šedesátých letech minulého století a co se obloukem přehouplo do jakéhosi vzkříšeného civilismu a každodennosti. Jeho verše jsou úsečné, bez zbytečných slov a ornamentů. Jsou to někdy až provokující momentky ze života lidí pohlcených městem, jemuž bychom se občas chtěli vzepřít, ale zároveň se bojíme, abychom se neocitli nazí na zemi a vyvrženi z útulného civilizačního hnízda.

S ostravským bardem Hruškou je spřízněn i enfant terrible současné české prózy Jan Balabán, autor zatím zdárně čelící náporům a riziku vieweghovštiny nebo urbanovštiny, tedy osidlům lavírování mezi uměním a komercí. Jeho „americká“ povídka „Vděčná smrt“ připomíná něčím svět pozdních próz Bohumily Grögerové, rozpínajících se v několika časových i významových rovinách. Jemná psychologie a detailní propracovanost příběhu vylučují z Balabánova textu sklon experimentovat nebo

postmoderně ironizovat a přechytračovat text intelektuálními digresemi, což budiž řečeno ve prospěch díla i autora.

Drobným zklamáním jsou v antologii prezentované básně Petra Motýla. Jsou zbytečně upovídané, jindy zas nepatřičně zjednodušující. Na rozdíl od Hruškovy konkrétnosti v nich převažuje formálnost a žonglérství, nebezpečně se blížící k exhibici.

Pardubický „nesmělý" autor a nakladatel Pavel Šmíd, prý k vlastním textům silně kritický, se představuje dvěma prózami. „Pokoj s jedním oknem" je chladně odtažitým, evidentním textem, jemně opalizujícím na rozhraní reality a absurdity. Druhý text, „Vernisáž", je osobitou poctou pardubickému rodáku Petru Kabešovi. Nevím, jak bude text komunikovat s těmi, kteří ho osobně nepoznali, ale pro šťastlivce, kteří se k tomuto introvertovi alespoň přiblížili, je Šmídův kabešovský záznam přesný a výmluvný.

Do osvětí mohutného konfesijně laděného proudu v současné literatuře náleží i Sabrina Karasová, která je zastoupena autobiografickými texty *Cestou dolů*, bohužel někdy příliš křečovitými, rádoby drsnými, obracejícími se ke všem módním vlnám feminismu a jeho variant smysluplných i bludných. Texty Karasové připomínají „deníčkovitost", známou třeba z prozaických knih Natálie Kocábové, ovšem s výhradou, že Karasová zdaleka není v postpubertálním věku, který má na takový proklamativní typ psaní nárok.

Děčínský „sudetský" básník Radek Fridrich, autor výjimečných sbírek *V zahradě Bredovských* nebo *Erzherz*, přispěl do sborníku ukázkami z cyklu *Kabinet doktora Bünauburga*, odkazujícími k jiným slavným kabinetům homunkulů, přízraků a monster, k hermetickým světničkám s umělým světlem, jež nesmí být porušeno oknem do vnějšího světa. Z parodických textů se autorovi ovšem vytratila fascinace smrtí, záhrobím, dějinami a fenoménem zaniklého času. Výsledkem je poněkud histrionské karikování racionality a vědeckosti, které jsou v důsledku přemrštěné a iracionální, jak už před mnoha léty konstatoval Albert Einstein.

Je-li některý ze zastoupených autorů prototypem literáta epochy „tekuté modernity", kterou stále ještě neumíme definovat, pak je to nepochybně severočeský Patrik Linhart. Drobné miniatury jeho cyklu *Mimo záhon* kolísají mezi fiction a non-fiction, mezi volnými asociacemi a téměř pascalovsky raženými „myšlenkami". Spojnicí je pouze magie konkrétních míst a jimi prolétávajících postav, bytostí častokrát okrajových a absurdních.

Je pardubický sborník nesourodou mozaikou, náhodným setkáním v Bretonově duchu, nebo kultivovanou kompozicí editorových subjektivních preferencí a sympatií? Těžko posoudit. Každopádně si tento nakladatelský projekt nehraje na nic programového, přemoudřelého a světastředného. Je to kamínek hozený nahoru nebo dopředu, aniž jsme schopni posoudit, kam dopadne a jaký otvor do země vyhloubí. Avšak 7. 7. 2006 budeme snad o něco chytřejší…

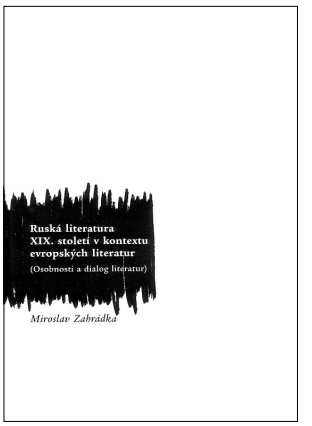
Jan Suk

bilance velmi truchlivá

Miroslav Zahrádka: **Ruská literatura XIX. století v kontextu evropských literatur. Osobnosti a dialog kultur**, Periplum, Olomouc 2005

Když jsem recenzoval Zahrádkův opus aktuální brožuře předcházející, sesypali se na mě autorovi souputníci a sympatizanti za charakteristiku jeho celoživotní tvorby i recenzovaného díla. Jsem zvědav, jak budou hájit tuto knihu — protože něco svou podstatou natolik zbytečného, fádního, ve všech směrech konzervativního a současně ledabylého i megalomanského se hned tak nevidí. Proč byla ta kniha napsána? Jaký je její osobitý přínos v náhledu na ruskou klasiku? V čem je její interpretační specifikum? Říká se, že kdo chce psa bít, vždycky si hůl najde. Zde však autor recenzentovi do ruky tu sukovici přímo cpe. Vzhledem k dosaženému profesorskému titulu, množství prací vydaných a žáků „vychovaných", vzhledem k jeho ambicím musíme na Miroslava Zahrádku klást přísná měřítka. Není to jen kniha špatná a vědecky nezodpovědná, ale vzbuzuje dojem, že za ní nestojí interpretační či koncepční snaha, nýbrž jen potřeba psát a vidět text vytištěný. Jakže se tomu říká cizím slovem?

Zahrádkův problém spočívá v neschopnosti adekvátně a výstižně charakterizovat jednotlivé autory. Prověřme nyní faktografickou správnost brožury: Představme si hypotetického studenta, který se z první kapitoly „Před Puškinem" bude chtít cosi dozvědět o literatuře osmnáctého století. Dočte se například: „Shakespeare pronikal do Ruska [...] prostřednictvím francouzského jazyka..." Ano, ale nebyl to Shakespeare, nýbrž jeho klasicistní mutace, tedy Shakespeare vykuchaný, opravený, klasicistně znormovaný. Pak jsou zmíněni Treďjakov, Lomonosov a Sumarokov — hezky pospolu, jako by jejich jediným zájmem bylo povznést ruskou literaturu do evropských výšin. Vše však bylo mnohem barvitější — ačkoli jsou označeni jako „teoretici", není tu ani slovo o zásadních rozporech. První dva se



snažili najít pro Rusko vlastní literární styl, často metodou pokusu a omylu, zatímco samolibý dramatik Sumarokov na ně řevnil a nepokrytě imitoval cizí vzory. Tento postup pak v teorii „přizpůsobování našim poměrům" zformuloval Ivan Jelagin (Zahrádka o něm mlčí). Metoda měla pro vyrovnávání se ruské literatury s evropskými vzory obrovský význam, protože legitimizovala imitaci, a její ozvuky najdeme ještě v díle Puškinově či Dostojevského. Sumarokovův *Hamlet* pak rozhodně není překladem, jak tvrdí Zahrádka, ale právě imitací francouzských klasicistních vzorů (s dobrým koncem), v důsledku čehož připomíná Corneillova *Cida* a Racinova *Britannica*.

V následujících odstavcích o Denisi Fonvizinovi čteme, že byl pod Voltairovým vlivem. Ale jak se to projevovalo? Právě v jeho komediích, které už opouštějí klasicistní model směrem k tehdy módní osvícenské „pedagogické komedii", v níž špatnost pramení z nedostatku vzdělání a zaostalosti. O tom u Zahrádky ani slovo; zato čteme: „[...] ostře odhaloval zaostalost, tupost a zvůli ruských statkářů i vojenských činitelů." Zní to jako sociální kritika. Ovšem nic takového Fonvizin nepsal, naopak ve *Výrostkovi*, svém nejslavnějším díle, osvícenské politice Kateřiny Veliké pochleboval, neboť důležitou postavou tu je tajný carský agent vyslaný do dějiště hry prověřit nepravosti hlavních postav.

A tak by bylo možno pokračovat stránku po stránce. Zkrátka mnohé je *trochu* jinak, než Zahrádka píše. Slovo *nepřesné* se stává eufemismem. Recenzent není hnidopich, všechny ty detaily jsou symptomatické. Zahrádkovo pojetí je postaveno na koncepci mimetického realismu: literatura vždy o něčem vypovídá, je vždy odrazem společenské situace, autorových

problémů, politických tlaků atp. Je vždy něčeho kritikou, což Zahrádka někdy dovádí až ad absurdum, když například ve výkladu Gogolových *Mrtvých duší* vložený příběh kapitána Kopějkina čte coby „ostrý odsudek nespravedlnosti a lhostejnosti carské vlády k zraněným hrdinům z napoleonských válek“. Zahrádka zcela podceňuje básnické stránky umělcova talentu, způsob, jakým se poeticky zmocňuje skutečnosti. Spisovatelé jsou u něj charakterizováni tím, *o čem* psali, nikoli *jak* psali.

Vezměme si kapitolu o Turgeněvovi. Na více než sedmi stranách jsou převyprávěny syžety (někdy pokřiveně, když se o milostných novelách *Asja*, *První láska* a *Jarní vody* dočteme, že jsou „svérázný žánr elegie v próze, v níž si autor ujasňoval některé zvláštnosti historického vývoje poloviny století“) a dvakrát je zmíněn autorův styl („Našel pro své téma svůj styl...“, s. 103; „Turgeněvova próza má některé specifické rysy, jež tvoří její neopakovatelný umělecký styl“, s. 107), ovšem bez jeho charakterizace. Co se vlastně o Turgeněvovi dozvíme? Jaký je rozdíl mezi ním a třeba Dostojevským? Že jeden psal o skotačení šlechtických slečinek a druhý o vyšinutých vrazích stařenek?

Stejně tak v kapitole o Čechovovi. Jakkoliv se v textu knihy několikrát mihne termín „čechovovský“, v medailonu samém pojem osvětlen není. Stejně tak tu není ani slovo o autorově schopnosti nasazovat si rozmanité narativní masky, o jeho flaubertovské neosobnosti, specifickém způsobu ironie, mimořádné parodické dovednosti atp. Šlo by pokračovat do nekonečna.

Některé pasáže dosahují až kouzla nechtěného, když Zahrádka dokazuje svou nemohoucnost při práci s odbornými pojmy (naratologická analýza Puškinových próz) či inovativně zavádí nová kritéria pro hodnocení poezie (Někrasov jako „básník velmi univerzální svou znalostí vesnice a města“) nebo vskutku neortodoxně nakládá s divadelněvědnou terminologií (v kapitole o Ostrovském).

Kniha svým titulem a podtitulem naznačuje, že půjde o práci komparatistickou. Komparatističnost se však vyčerpává sáhodlouhými seznamy, koho kdo četl a koho cituje (např. seznam mott Puškinova *Evžena Oněgina*), popřípadě výčty překladů. Tedy spíš kontaktologie než komparatistika. Ne že by zejména evidence převodů neměla informativní hodnotu, ale stěží to přispívá k něčí charakteristice. Mnohem více by nám řeklo, jak spisovatelé pracují s dobovými žánry, neboť to vypovídá o autorově poetice. Ale dočteme se, jak Puškin ve svých romantických poémách pracuje s žánrem „byronské povídky“? Je tu někde charakterizován scottovský historický román a způsob, jak se s ním vyrovnává Puškin nebo Tolstoj? Ani náhodou. Za komparatistiku tu jsou vydávány soupisy; bohužel už od dob, kdy se pozitivismus definitivně přežil, je známo, že evidence sama o sobě výpovědní hodnotu nemá.

V úvodu jsem označil recenzovanou brožuru za konzervativní. I konzervativní příručky mohou mít svou hodnotu, jsou-li metodologicky důsledné a informačně hodnotné. Což však není případ této knihy; je svou koncepcí beznadějně zastaralá, uvíznuvší v genealogickém pojetí literatury. Je to víceméně chronologicky uspořádaný sled medailonů s důrazem na osobní osudy autorů a převyprávění syžetů, o dějinách literatury však nemůže být ani řeč.

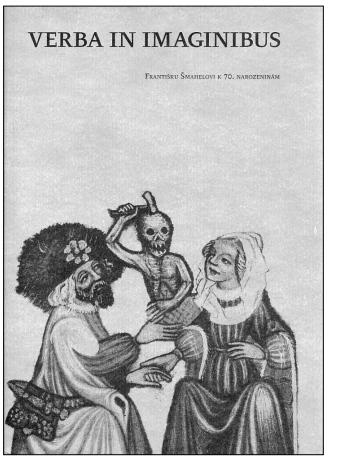
Má-li být předkládaná kniha jakýmsi sumářem Zahrádkova celoživotního zájmu o ruskou literaturu, pak je to bilance velmi truchlivá.

Michal Sýkora

slova, obrazy, představy

Martin Nodl, Petr Sommer (eds.): **Verba in imaginibus. Františku Šmahelovi k 70. narozeninám**, Argo, Praha 2004

Sborníky studií, které se vydávají významným osobnostem historické vědy k jejich životním výročím, představují sui generis dějiny dějepisectví v kostce. V českém prostředí byl prvním svazeček věnovaný W. W. Tomkovi v době, kdy se již pomalu profesně konstituovala česká obec historiků. Po rozdělení univerzity a založení historického semináře v její české části přišla mohutná kniha prací Gollových žáků k učitelovým šedesátinám a po vzniku republiky se svých „festschriftů“ dočkávali sami tito žáci — vrcholem byl asi dvoudílný soubor při šedesátých narozeninách Josefa Pekaře. Okupace a následný únorový převrat dosavadní praxi poněkud pozměnily. Mnoho z těch, kdo by na podobný sborník právem čekali, bylo odstraněno z odborného života, uvězněno nebo odsunuto na okraj oboru, kde směli jen přežívat. Čas od času se podařilo vydat skromný soubor k poloutajenému uctění přežívajících, ti, kteří právě ovládali historickou vědu, byli od jubilejních výročí ještě daleko. Než se k nim stihli přiblížit věkem i lidským zráním, přišlo Pražské jaro a další obrat. „Autority“ normalizační vědy si svá výročí pečlivě hlídaly — plýtvání papírem na oslavu koryfejů se názorně ukázalo například v mnohasetstránkovém svazku s charakteristickým názvem *Historiografie čelem k budoucnosti*. Po roce 1989 se stav u nás přiblížil stavu ve světě. Historiků je mnoho, sborníků též. Význam jedince je tak nyní asi naznačen počtem výročních publikací.



František Šmahel by k nejvýznamnějším představitelům českého dějepisectví patřil i bez jubilejních sborníků: autor, který svými knihami a studiemi od počátku šedesátých let propojoval domácí vědu s hlavními evropskými proudy a dnes patří k mezinárodně uznávaným znalcům husitství, si je však bezesporu zaslouží. Během více než čtyř desetiletí historické práce se Šmahel zabýval v podstatě všemi základními otázkami pozdněstředověkých dějin: od problémů hospodářských a venkovského obyvatelstva přes církevní spory až po panovnické rituály a reprezentace či historiografické stati o husitologickém bádání. Recenzovaná kniha přináší tematicky rozsáhlý soubor studií, ani při své rozsáhlosti však nevystihuje celé pole badatelského zájmu jubilanta. Nemá smysl je tu jednotlivě po řadě vypočítávat, editoři je po vstupním zamyšlení Josefa Války o pojetí husitství u Josefa Pekaře a Františka Šmahela rozdělili do tří hlavních skupin: „Slovo a obraz“, „Ceremonie a rituály“ a „Slova a věci“.

Důkladný zřetel k ikonografickým pramenům a objevování zasutých výpovědních možností k Šmahelovým pracím neoddělitelně patří. Ve sborníku tak došlo v této souvislosti na vztah motivu Narození Páně a vidění Brigity Švédské (P. Rychterová), známý sen Karla IV. o smilstvu (M. Nodl), vyjádření kulturních

■ Vladimír Židlický, Dramatická figura I, 1984

rozdílů v miniatuře zachycující svatbu slezského knížete Jindřicha Bradatého s Hedvikou Meránskou (J. Klápště) či na funkci svatovítské mozaiky v pojetí Karlovy vlády (Z. Hledíková). Jubilantovu zájmu o panovnické reprezentace a rituály odpovídají články o předání braniborského markrabství v roce 1373 (M. Bláhová), karlovských hradech v Laufu a Tangermünde (L. Bobková), prohlášení Ferdinanda I. císařem (V. Bůžek), počátku korunovační ceremonie českého krále (J. Homolka), obřadech po smrti Karla IV. (L. Jan) a smrti Václava II. (J. Žemlička). Zmínit zde můžeme též problém voleb římských králů na počátku 13. století (M. Wihoda). Témata každodenního života a lidové kultury, jimž Šmahel věnoval menší, avšak metodicky podstatné články, jsou zastoupena pojednáními o lidové zbožnosti ve středověkých sbírkách zázraků (S. Bylina) a detailní analýzou smlouvy o výstavbě kláštera v Jindřichově Hradci jako prameni k životu řeholní komunity (P. Sommer). Když F. Šmahel působil v táborském muzeu, rozebral v řadě podnětných studií urbáře a další hospodářské prameny, přičemž propojil detailní diplomatickou analýzu se schopností vidět problémy v úplnosti. Zřetel diplomatický se ukazuje v článku o předhusitských kopiářích (I. Hlaváček), celostní pohled v pokusu o novou odpověď na starý problém rožmberského urbáře (J. Čechura). Sémantické pole oslavencova zájmu reprezentují stati o užívání pojmu hrad v českém středověkém dějepisectví (W. Iwańczak) a „slávě království“ v hymnu na oslavu Vratislava II., připsaném hypoteticky kronikáři Kosmovi (D. Třeštík).

Blíží-li se otištěné studie jubilantovu dílu co do témat, nelze totéž u všech říci i o kvalitě — úměrně rozmachu sborníků klesá úroveň otiskovaných statí. *Verba in imaginibus* ovšem přinášejí několik článků, kvůli kterým bude mít smysl se ke knize vracet.

Tomáš Borovský

otakar nejedlý

Olaf Hanel: **Otakar Nejedlý**, Skyway, Praha 2005

Předletní výstava Otakara Nejedlého (1883–1957) v pražském ČMVU a v Hradci Králové připomněla krajináře, jehož jméno se stalo bezmála synonymem svého žánru v českém umění. Nejedlého výstavy se konají zřídka, zato obrazy jsou bohatě frekventovány v souvislostech Mařákovy školy, české verze impresionismu a secese, kolorismu, kubismu i neoklasicismu. Neobejdou se bez nich výstavy českého exotismu, ani malby národně angažované. Posuzován modernistickými měřítky je Otakar Nejedlý malíř, který se dotkl tendencí počátku století a posléze je hanebně zradil. Dnes však neplatí modernistický normativismus, měřítkem je schopnost fungovat v nejrůznějších souvislostech. Autor Nejedlého monografie a kurátor výstavy na „konektivitu“ Nejedlého díla upozornil, ale její možnosti nedocenil.

Otakar Nejedlý, skvělý společník, hostitel a znalec klasických umění včetně kulinárních, popsal v řadě článků i publikací celý svůj život. Mládí v Roudnici, Mařákovu školu, explozivní vztahy s Antonínem Slavíčkem, slavnou cestu do Indie a na Cejlon, účast na akci „válečných malířů“ na bojištích českých legií. Autor monografie si však uvědomoval, že píšící výtvarník je mýtotvorce, a za sebeinterpretací nalezl mlčení na téma kubistické epizody v éře společného ateliéru s Vincencem Benešem roku 1914. V kapitolce „Nejedlého kubismus“ ocenil neortodoxní, byť pozdní a osobitě dekorativní přístup k tomuto směru. Za rozvinutí by stály naznačené souvislosti a paralely s ortodoxnějšími kubisty a později také klasicisty, jako byli Vincenc Beneš a Otakar Kubín. Chybí srovnání s neoklasiky typu Oldřicha Kerharta, případně širší představení žáků Nejedlého školy, pro což všechno zůstalo v knize dost prázdného prostoru.

Zklamáním je zmařená příležitost ke srovnání paralelních pamětí Otakara Nejedlého a Jaroslava Hněvkovského ze společné cesty na Cejlon a do Indie v letech 1909–1911. Hněvkovský se s deziluzí v tropech lépe srovnal a sžil, v Indii po Nejedlého odjezdu setrval a na začátku dvacátých let pobyl v Thákurově ášramu. Rozdíl mezi přáteli se projevuje i po malířské stránce. Umělecky neškolený geometr si vytvořil iluzivně prostorové i plošné malířské formy na bázi symbolické malby, kterými pronikl pod optický povrch Cejlonu i Indie. Ocenili to již mezi válkami Britové a pro vzdělané Indy je návštěva Hněvkovského pamětní síně v Žebráku dodnes obligátní. Vedle Hněvkovského osobitého stylu je Nejedlého exotika lépe zařaditelná do kontextu české gauguinovské a postsymbolistní, případně expresionizující malby. Zajímavý je postřeh o svěžesti Nejedlého „bezprostředních záznamů z cest“. Celé dílo je totiž rozčleněno na záznamy prováděné nervním děleným rukopisem, až na hranici expresivní malby, a neoklasicistní kompozice s rukopisem hladkým. Takové jsou i pozdní „cejlonsko-indické“ dozvuky, dosahující nezáměrné bizarnosti.

Výběru obrazů a interpretace jednotlivých fází se s výtkou přílišné stručnosti kurátor zhostil vcelku dobře. Až na případ, kdy interpretoval Nejedlého obraz *Sněžení na kluzišti* z roku 1907 — přidejme reprodukovaný obraz *Pohřeb (Ve žluté náladě)* jakožto whistlerovský, což „vysvětlil" v textu i poznámce (č. 13), že je to „John Whistler (1834–1903), americký malíř působící v Londýně". Míněn byl patrně James McNeill Whistler, který působil také v Paříži, kde se přátelil s Manetem a Degasem. Whistlerovskými malířskými „náladami" nebo „symfoniemi", promítajícími se již v názvech obrazů, bylo v té době ovlivněno široké spektrum českých umělců od Švabinského ke Kubištovi. Miloš Jiránek skon milovaného klasika dokonce zapil se slováckými šohaji někde u Hodonína, o čemž podal svědectví v mistrném eseji.

Pozornost věnoval autor kontroverzní akci „válečných malířů", v níž Nejedlý s Benešem zpodobovali bojiště českých legií. Zde najdeme zajímavé citace a argumenty pro i proti z dobové literatury. Autor nadhazuje možnost výstavní rekapitulace tohoto tématu obou autorů, poučnější by však byla širší konfrontace zúčastněných. Za pozornost by stálo zkoumání vlivu války na obecný odklon umělců od avantgard, sledovatelný i v díle Otakara Nejedlého roku 1914. V té době počíná linie jeho „vlasteneckého umění", vrcholící pozdními „vlasteneckými krajinami", s bizarní, ale přitažlivou odbočkou obrazu sokolského sletu z roku 1920.

Kolem roku 1925 s nástupem na místo profesora Akademie skončilo období Nejedlého formální otevřenosti. Jako krajinář Středomoří i Čech pracuje malíř v živé skice i jako autor neoklasicistně „utažených" monumentalizujících kompozic, mnohdy s vlasteneckým patosem. To mu bylo vytýkáno z pozice avantgardismu, nicméně autor připomíná, že „modernismus" Nejedlého vedl ke konfliktu s jeho učitelem Engelmüllerem. Hanel neoklasicistní éru svého malíře charakterizuje, zasazuje do širšího kontextu paralelami s Derainem, „Vlaminkem" (míněn asi Maurice de Vlaminck), a vytyčuje příbuznost s Otokarem Coubinem. Má porozumění i pro monumentalizující až mytizující cyklus obrazů z Mělnicka ze začátku čtyřicátých let. Pražská témata možná až příliš ostře konfrontuje s obdobnými obrazy Oskara Kokoschky, vedle nichž však neobstojí ani Jan Bauch.

V nepřehledné struktuře kapitol v části „Otakar Nejedlý — pedagog a publicista" podává autor soupis kritických výtek. Olaf Hanel couvá před dobovým náporem kritiky a umělce v pozdním věku se snaží nějak srovnat s érou padesátých let. Nejedlý nemohl za to, že doba bez jeho přičinění preferovala na realismu postavenou malbu, kterou pěstoval. Je zbytečné jej kárat, že „posloužil k diskreditaci nových tvůrčích dobových podnětů", vytýkat, že nesáhl po „rezistenčním gestu", anebo dokonce spekulovat, jak by se nežijící mařákovci v podobné situaci zachovali. Z modernistického úhlu kritizovali Nejedlého u příležitosti pamětní výstavy roku 1983 umělci i teoretikové, oprášeny byly i námitky dobové. Závažný je názor V. V. Štecha, který Nejedlého malbě vytkl nedodělanost, improvizaci a dekorativnost. Tu mu vytýká i Olaf Hanel, který sice naznačuje možnost vnímat pozdní Nejedlého obrazy „uchvacující dramatickou stavbou a barevností směřující k monumentalitě", ale „usvědčující (sic!) z jisté snahy po dekorativnosti" (s. 31). Dekorativnost je ale již od sedmdesátých let považována za kvalitu dobré malby a o malbě art deco se přednáší na školách. Že pozdní obrazy Otakara Nejedlého dekorativní, a tudíž i kvalitní jsou, dosvědčují jeho modernističtí kritikové včetně Olafa Hanela.

Pavel Ondračka

V říjnu oslavili svá životní jubilea dva významní čeští autoři. Připojujeme se s blahopřáním.

Emil Juliš (21. 10. 1920 v Praze)

Vyučený cukrář, absolvent střední ekonomické školy, povoláním účetní, plánovač, prodavač průmyslové vody, redaktor, bytostným určením experimentální básník.

ÚLEVNĚ SE PROPADÁM

Mnoho přízračných očí
plave v želatině tmy, bílá zeď ozářená měsícem
odráží podobu tvé tváře,
rybí ústa se otvírají, zavírají,
skřelemi protéká písek světového dění,
strom stojí opodál i se svým mlčenlivým stínem.
Zeď puká tvými rudými ústy,
černý vítr vtahuje všechno chtění,
omítka všeobsáhlosti vniká do žhoucího mozku,
kroky ryb mizí za obzorem stínu, rybí ústa
zůstávají i se svým vstřícným pohybem.
Úlevně se propadám, a vlhko...

(Gordická hlava, 1989)

Zdeněk Rotrekl (1. 10. 1920 v Brně)

Básník, prozaik, esejista. V letech 1949–1962 vězeň komunistického režimu.

■

Pod peřinou slunce se natáhl den
jako vyžle jež přišlo z ulice
A ulice samy odtékaly
podobné kanalizačnímu potrubí
Špeluňku hlídal plivanec
a uvnitř sály mouchy
svou snídani z pozvracených stolů
Na rynku zívaly nákupní tašky
kluci popiskovali a hmatali po třešních
Mrzák složil svou bídu na schodech
ujídaje z plechovky kávu se škraloupy
značky UNRRA
Paničky se třely v tlačenicích
tramvaje drnčely na poštovní káry
Holub kýval hlavou nad tou spouští na kostelní báni

Město — město — otáčím se
ruce v kapsách a pískám do zahrad

(Kamenný erb, 1946–1947)

„jsem někdy německý a někdy židovský autor...“

rozhovor s maximem billerem

Narodil jste se v Praze, mluvíte česky, píšete německy, jste vnímán jako židovský spisovatel, vaše rodina pochází z Ruska… To jsou zárodky mnoha různých identit. Sám jste se na německé stanici ARD v diskusi s Ephraimem Kishonem označil za německého spisovatele. Co z člověka s takovou biografií udělá německého spisovatele?
Té otázce moc nerozumím. Podle mne je to jednoznačně jazyk. Spisovatel není nic jiného než jazyk, takže se nemůže vymezovat jinak než jazykem. Všechno ostatní je lhostejné.

Zkusím to jinak. Často se vracíte k tématům spojeným nebo spojovaným s židovstvím, podle kritik však sotva k holokaustu. Spíše se zaměřujete na to, co v pozitivním či negativním smyslu ztělesňuje současné židovství. Není pro vás holokaust opravdu žádné téma?
Nemůžete přece brát vážně to, co se říká v kritikách. Ty s tím, co je literatura, nemají nic společného. Žádný židovský autor se nemůže vyhnout holokaustu. Spíš je to tak, že židovský spisovatel nepíše o ničem jiném. To platí i o mně. Nevěřte kritikům. A už vůbec nevěřte německým kritikům, když mluví o židovském autorovi.

Takže přece. Jakou roli ve vašem díle hraje biografie?
Literatura neexistuje bez reality, která je jejím materiálem. Samozřejmě, jsou avantgardisté, jsou experimentátoři literatury, kteří si v literatuře vystačí bez reality své literatury. U těch jde pouze o formu, ale umění, které je jen formální, je mrtvé. Proto musí být umění, proto musí být literatura, jež má žít, naplněna životem. Aniž se ovšem všechno, co je napsáno, muselo stát zrovna tak, jak je to napsáno, protože to by pak bylo nepřesvědčivé nebo prostě nudné. Proto jako spisovatelé proměňujeme podobu reality, aby to byla skutečná literatura, aby to mělo co říct.

Když už jsme u reality. Praha je místem, kde jste se narodil, a je i tématem vašich románů a povídek. Nakolik je pro vás Praha nejen konkrétním, ale také významovým prostorem, z něhož se živí vaše psaní?
Těžko říct. Nevím. Za celý život jsem v Praze napsal jen jednu dlouhou povídku. Jinak jsem v Praze nic nenapsal. Ale když jsem psal tu povídku, tak to dobře fungovalo a bylo to příjemné. V Praze jsem byl v posledních letech častěji i na delší dobu. A samozřejmě že když jsem v končinách, kde jsem vyrůstal, tedy na Vinohradech, tak cítím něco jako — tak se cítím doma. Ale jsem někdo, kdo odešel a nikdy nebude někde úplně doma, někdo, kdo sotva někdy někde bude doma, to platí o Praze i o Berlínu. Ale musím říct, že mě Praha trochu připravila o iluze, Česko nevím, to nedovedu tak posoudit, ale Praha mě připravila o iluze. To není město mých vzpomínek, jak si je pamatuji, kde se zrodil duch „Pražského jara“. Jinými slovy, Praha je bez zájmu o druhé. Když člověk přijde odjinud, nemá pocit, že by byl vítaný.

Je to snad důvod, proč se v souvislosti s Prahou tematicky stále znovu vracíte k šedesátým létům?
Ne. Já se k šedesátým létům vracím proto, že jsem je v Praze prožil. Ta deziluze Prahou je stará pár let. A nedovedu říct, zda se někdy promítne do mé práce. Ale doba vzpomínek na dobu, která byla dobou rajskou, rajskou proto, že jsem tu žil s rodinou, je pryč. To jsem napsal a je to pryč. Člověk nemůže stále psát o tomtéž. Pokud mě něco zajímá, tak je to otázka, nakolik je nově vzniklá Česká republika xenofobní.

V povídce „Smutný Pollokův syn“ z vaší knihy *Země otců a zrádců* lze v postavě Milana Holuba rozpoznat aluze k osobě a dílu Pavla Kohouta. Zajímalo by mě, jaký význam pro vás má česká literární tradice.

Pro mne mělo velký význam ledasco. Ota Pavel, Kundera, Švejk, to už by..., ne ještě, za velmi podstatný považuji první román od Michala Viewegha, pak už mě to nezajímá. *Báječná léta pod psa*, to je grandiózní příběh, to by byl v principu, to by byl můj příběh, kdybychom v Československu zůstali. Dřív jsem četl Poláčka, ten pro mne měl také význam. Přemýšlím, jestli jsem na někoho nezapomněl. No, tak moc toho nakonec zase nebylo. Velice, nesmírně významný byl pro mne Škvorecký. A Pavel Kohout pro mne není spisovatel, Pavel Kohout je pro mne někdo, kdo s dvěma třemi dalšími skutečně ovlivnil osud mého otce tak, že nemohl studovat. A to mě inspirovalo v případě té povídky.

Je řada českých autorů, kteří nepíší česky nebo jen česky, třeba Libuše Moníková, Jiří Gruša, koneckonců i vámi jmenovaný Milan Kundera. Jsou pro vás tito autoři nějak zvlášť zajímaví?
Nemohu zobecňovat. Grušu jsem četl, to byl myslím *Dotazník*, ten napsal česky, ale byl jsem ještě příliš mladý, abych to pochopil. O Grušovi nemohu nic říct. On tedy mezitím píše německy? Moníková je mi naprosto cizí, to je pro mě literární literatura. Od Kundery miluju to, co psal česky. A potom se mi líbila až kniha, kterou napsal francouzsky a která je o emigrantovi, který se vrací do Prahy.

Ve vašich knihách se poměrně často objevuje čeština, která je právě v německém kontextu a textu nápadně bezchybná. Mluvili jsme o české „tradici". Jaký má pro vás význam čeština?
Česky mluvím se svou sestrou, která je také spisovatelka a která píše anglicky. Česky mluvím i se svou dcerou. Svět je totiž mnohotvárnější, než si myslí lidé, kteří žijí v jednoduchém světě. To, že mluvím česky, zdaleka neznamená, že jsem Čech. V Praze mám přátele, s těmi také mluvívám česky. Moje matka a můj otec pocházejí z Ruska, ti spolu mluví rusky. A víte, jak mluví se svým psem? Česky. Vůbec nevím proč. Co to vypovídá o národnosti mých rodičů? Nic, vůbec nic.

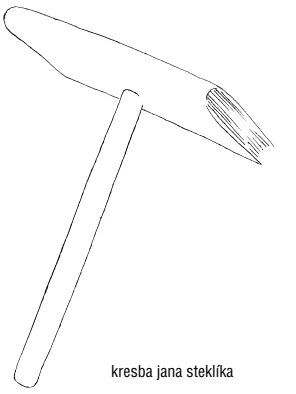
U Kafky se vrací motiv jazyka, který mu chybí, aby prožil své židovství, pochybuje ale také o své němčině. Jazyk je něčím, co se mu odpírá. V jednom rozhovoru pro televizi jste se opakovaně ujišťoval ohledně užití německých obratů. Nakolik je pro vás jako německého spisovatele němčina vlastně samozřejmá?
Upřímně řečeno, já spíše trpím, když se mi odpírá nějaká žena. Občas čtu, čím ten nebo onen spisovatel trpí nebo trpěl. To zní strašně dramaticky. Možná že si budu za pět let skutečně naříkat nad tím, že se mi němčina odpírá, to je možné, ale v téhle chvíli to pro mne není zásadní problém. A nemám vůbec žádný problém s tím, abych se v případě, že jsem si někde nejistý, zeptal svých německých přátel, co s tím. Paradoxně dovedli lidé jako Kafka německy lépe než ostatní právě proto, že svého jazyka užívali reflektovaně. Rodilí Němci jsou také spíše než já v nebezpečí, že budou mluvit ve floskulích. Těm já se vyhýbám, to je pro mne tabu. Nepsat a nemluvit takovýmto jazykem je jednodušší pro toho, kdo přišel zvenčí a kdo tak v jazyce lépe cítí, kdy jde zrovna o prázdný žvást.

Vy sám se ve svých textech explicitně stavíte do specifického literárního kontextu, jmenujete Isaaca Singera, Philipa Rotha, Saula Bellowa, tedy židovské autory, kteří píší jiným jazykem než hebrejštinou. Je tento společný jmenovatel náhodný?
Teď bych mohl stejně apodikticky, jako jsem na začátku řekl, že jsem německý spisovatel, prohlásit, že jsem židovský spisovatel, a proto jsou mi tito autoři samozřejmě blízcí. Ale to jsou dvě různé věci, kategorizace ze dvou rozdílných oblastí. A jako jsem na začátku našeho rozhovoru řekl, že jsem německý autor, tak bych teď na konci našeho rozhovoru mohl říct, že jsem především židovský autor. Být židovským autorem neznamená psát hebrejsky. Židovští spisovatelé žijí v různých zemích a píší jazykem zemí, v nichž žijí. Možná si zrovna protiřečím, ale prostě to tak nechám. Neboť je to protimluv, v němž žiju. Jsem někdy německý a někdy židovský autor.

(Interview bylo vedeno v květnu 2005 telefonicky. Na žádost autora nebyla provedena autorizace ani originálu interview, ani jeho překladu z němčiny do češtiny. Ptal se a interview přeložil Marek Nekula.)

Maxim Biller, narozen v roce 1960 v Praze, od roku 1970 žije v Německu, v současné době bydlí v Berlíně. Mluví plynule česky, píše německy. Zatím publikoval soubory povídek *Wenn ich einmal reich und tot bin* (1990, Až budu bohatý a mrtvý), *Land der Väter und Verräter* (1994, Země otců a zrádců) a *Bernsteintage* (2004, Jantarové dny) a romány *Die Tochter* (2001, Dcera) a *Esra* (2003). V posledním souboru šesti povídek se české motivy objevují hned ve dvou povídkách: v titulní povídce „Jantarové dny" a závěrečné „filmové" povídce „Když přijde kocour", která motivem půjčovny koček připomíná Juráčkův film *Postava k podpírání* z roku 1963. Knižně vyšel jeho dramatický text *Kühltransport* (2001, Chladírenský transport). Biller je aktivní i jako publicista, například v časopise *Tempo*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* aj. Své publicistické texty shrnul ve výborech *Tempojahre* (1991, Roky v Tempu) a *Deutschbuch* (2001, Německá kniha). Česky vyšel soubor povídek *Až budu bohatý a mrtvý* (2000, přel. H. Zoubková) a v revue *Labyrint* povídka „Země otců a zrádců" (2002).

(K Billerovi srov. též drobnou studii „Maxim Biller, česká literatura a Praha", in: *Host* 9, 2004, s. 81–84.)



kresba jana steklíka

když přijde kocour

maxim **biller**

vybral a přeložil marek nekula

1 Film, který otec Marka Radeka natočil během tíživého podzimu devětašedesátého roku, krátce předtím, než byl Alexander Dubček definitivně zbaven moci, se nepromítal v žádném českém kině. Po dokončení beze stopy zmizel v archivech barrandovských studií, nebyl zmíněn v žádné oficiální filmografii a nevynořil se ani v samizdatových knihách, které se zabývaly českou novou vlnou šedesátých let.

Když se Marek Radek o dvacet let později vrátil do Prahy, do města, které spolu s matkou opustil jako dítě, nemohl si už nikdo z otcových starých přátel a kolegů pořádně vzpomenout na poslední film Alfreda Radeka. Značně nejednotní byli v otázce titulu. Marek ho během dvou týdnů, které strávil v Praze, zaslechl nejméně ve čtyřech variantách, z nichž se mu nejvíce líbila *Dívka v černém*. Titul *Židovka a její mistr* se mu však zdál nejpravděpodobnější.

Téměř všechny otcovy filmy pojednávaly o válce. Příběhy, které si vymýšlel, aby vyprávěl o německých létech, byly tak jednoduché a nezapomenutelné jako pohádky, jména, která jim dával, jako pestří motýli, kteří přistanou na odporně páchnoucí kupce hnoje. *Oči Sáry Blumenfeldové*, *Ve válce se nepláče*, *Než půjdeme, přijde den* — tak se jmenovaly jeho velké úspěchy, a to málo, na co Marek přišel, mu příliš nepomohlo, mluvilo však pro to, že si otec zůstal věrný i ve svém posledním filmu.

2 Marek jel do Prahy koncem srpna 1990, krátce po svých třicátinách. Samozřejmě věděl, že se žene za utkvělou představou, to mu bylo jasné, ale už si prostě nedovedl pomoct. Čas tlačil, a on se znal dost dobře na to, aby věděl, že jinak by to brzy už docela vzdal.

Marek byl velký hubený mladý muž, jeho tváře pokrýval spory černý vous. Oči měly přátelský výraz a jeho dlouhá hlava trčela z každého většího shluku lidí jako vykřičník. Kdyby ho o to někdo požádal, nepopsal by se asi Marek zásadně jinak. Koneckonců patřil k lidem, kteří si velmi brzy jsou vědomi, jak působí. Nejen to: stále se pozoroval, přesně věděl, jak vypadá, když jí, kouří nebo se líbá se ženou, a kontroloval veškeré své jednání a veškerá gesta imaginární kamerou.

Ta kamera ho sledovala i teď, když se v prvních dnech po svém návratu udiveně a nejistě pohyboval přeplněnými pražskými ulicemi. Byla to pokaždé tatáž situace, v níž ho zachycovala, shora, z velké výšky, 35 milimetrů, velká ohnisková vzdálenost. Jeho hlava se vznášela nad hlavami ostatních chodců, potom následoval pomalý zoom, Markův obličej se lehce rozostřil a postupně se rozplynul v neklidné mase, která se valila po jedné z širokých ulic vnitřního města někde mezi řekou a Národním muzeem. Obraz přešel z detailního záběru ve velkoplošný, a když se začouzené pražské střechy a věže daly před jeho vnitřní čočkou rozeznat jen jako siluety, zazněla *Kind of Blue* od Milese Davise. Marek měl v hlavě tisíce takových scén, nespojovaly se však ve film.

3 Dopisy, které Marek od svého otce v prvních letech emigrace dostával, byly velmi něžné a plné odevzdání, beznadějná pražská přítomnost do nich nepronikala. Protože už nesměl natáčet, pracoval nějakou dobu v kotelně Státního pedagogického nakladatelství v Ostrovní ulici. Když ho začaly opouštět síly, dostal místo jako zahradník na Hradě, o které zase rychle přišel, protože lidé jako on nemají co pohledávat v blízkosti nového prezidenta. V posledních měsících svého života pobíhal po městě v tmavomodrých montérkách, v jedné ruce kbelík, v druhé tyčku, kterou napichoval staré noviny, papírky od bonbónů a odhozené jízdenky.

O tom však v dopisech Alfreda Radeka nic nebylo. Místo toho se informoval, jak se Markovi vede v Mnichově, chtěl vědět, jak dobrá je jeho němčina a jakou knihu právě čte. Ptal se na filmy, které viděl, a televizní seriály, které se dávaly v Německu. Téměř v každém dopise otec synovi psal, jak velmi ho má rád — a že se těší na shledání od té doby, co se spolu rozloučili při poslední společné procházce parkem u nádraží poblíž Jindřišské ulice.

Když už bylo těch špatných pocitů dost, psal Alfred Radek o svém vlastním, šťastném dětství, které směl strávit s rodinou své chůvy na statku v jižních Čechách, protože babička se o něho nechtěla starat a dědeček stál celý den za pultem. Jiné téma, nalezené, aby přehlušil touhu po synovi, byla doba, kterou strávil jako československý pilot v britském letectvu. Víc než čtyřicetkrát seděl v prosklené kulometné věži bombardéru a natáčel z ní pro anglický filmový týdeník boje mezi Royal Air Force a Němci.

O nejlepších letech svého života však Alfred Radek nikdy neztratil ani slovo. Snad se mu zdálo, že Marek je ještě příliš malý, aby se dozvídal o podbízivých herečkách, namyšlených kameramanech a arogantních vedoucích ateliérů, a snad i doufal, že Marek nikdy nepodlehne kouzlu tohoto světa.

Dopisy končily vždycky pohádkou, podobenstvím, které si pro svého syna vymyslel. Ze všeho nejvíc se Markovi líbil příběh muže, který jednoho dne na cestě do práce v jedné malostranské uličce objeví půjčovnu koček. Vstoupí dovnitř a vybere si tlustého přítulného kocoura, ale když jde druhý den znovu do práce, obchod tam už není. Ze strachu, že bude muset platit pokutu za překročení půjčovní lhůty, zajde na pořádkový úřad, v naději, že mu tam řeknou, kam má kocoura vrátit. Nikdo ale nic neví a nakonec dostane radu, aby vyhledal jistého Kiliána. Když ho konečně — místo v úřadě — najde v zakouřené hospodě, kroutí Kilián hlavou. Není prý Kilián, řekne, vstane a odejde, a také on má pod paží kocoura.

4 Pokaždé když přišel dopis z Prahy, měla Markova matka špatnou náladu. Zatímco chlapec ležel u sebe v pokoji na posteli a četl, sedla si do kuchyně, pustila si nahlas rádio, kouřila a dívala se z okna. Ona sama od svého bývalého muže žádný dopis nikdy nedostala, a když Marek o něco později přišel do kuchyně, aby si z ledničky vzal jogurt nebo něco jiného, ani se po něm neohlédla. Neptala se, co otec píše, a nechtěla vědět ani to, zda je v Praze všechno v pořádku.

Marek si na tento rituál brzy zvykl. Věděl, že ho bude ignorovat. Že mu neudělá ani oběd, ani večeři, že protáhne svou večerní procházku se psem a že pak v noci, když on už bude spát, vtrhne do jeho pokoje a zahrne ho polibky a slzami.

I toho dne, kdy ze schránky trčelo černě orámované úmrtní oznámení, bylo všechno stejné jako jindy, ovšem s tím rozdílem, že Marek marně čekal, až matka konečně přijde, aby ho objala. Ležel tam bdělý, na zádech, v rozházené posteli, s nezhasnutým světlem, ale se zavřenýma očima. Vnitřním zrakem viděl střídavě sebe a matku, jak se každý sám loučí s otcem, a poté uviděl dům, v němž bydleli, zvenčí, v temnotě města. Osvětlena byla pouze obě okna ložnice, zatímco celé město spalo.

5 Marek už jako dítě věděl, jak krásná jeho matka je. Miloval její černé vlasy, bílé tváře, vážná ústa. Později, v pubertě, když mu otec chyběl jako nikdy předtím a nikdy potom, se začal zabývat dějinami českého filmu. A tehdy si okamžitě uvědomil, jak velice se matka — také staromódním způsobem svého líčení a účesu — podobala ženám, které v šedesátých letech hrály hlavní role u Schorma, Kadára, Formana a jeho otce. Od té doby si často kladl otázku, proč se nestala herečkou, vždyť pro to, když se to tak vzalo, měla přece ty nejlepší konexe. A třebaže věděl, jak divná a nelogická ta otázka byla, dostal na ni odpověď.

To bylo o několik let později, připravoval se právě k přijímacím zkouškám na filmovou akademii. Jedním z úkolů bylo, že měl zkušební komisi vyjmenovat pět svých nejoblíbenějších filmů a něco o nich říct. Marek si tím celé dny lámal hlavu, sestavoval stále delší a delší seznam, který nakonec zavrhl, protože měl strach, že by se shodil nějakým špatným filmem. Nejraději by mluvil pouze o pracích svého otce, ale protože to nešlo, zvažoval, že aby se nestal zrádcem, neřekne vůbec nic.

To byla samozřejmě velmi patetická myšlenka, možná příliš patetická. Když už nevěděl jak dál, poprosil o radu matku. Ale co už mu mohla říct? Vždyť ani nevěděla, že chce jít na filmovou akademii, a když se to dozvěděla, naprosto s tím nesouhlasila. Místo aby mu prozradila nějaký ze svých oblíbených filmů nebo ho povzbudila, aby bezpodmínečně zůstal věrný svému slavnému otci, chladně a klidně prohlásila, že jeden cizinec jí už v rodině stačil.

Toho dne se Marek dozvěděl, jak velice matka nenáviděla otcovo povolání. Nenáviděla je proto, že byl tak málo doma a že z natáčení, střižny, velkých cest na filmové festivaly hned opět mizel ve filmovém klubu, ke svým kolegům, přátelům a holkám. Pohrdala jím, protože trval na tom, že jako otec a muž smí zůstat nezralý, aby vyzrál jako umělec, zraňovalo ji, že se s ní nebavil o její práci v archivu Národní galerie. Připadalo jí směšné, že z domu nikdy neodešel bez hledáčku nebo že během rozhovoru z palců a ukazováčků vytvářel čtyřúhelník, aby své partnery mohl pozorovat jako na plátně. Zdálo se jí vůči rodině nezodpovědné,

■ Jaromír Funke, Akt, asi 1939 (Moravská galerie v Brně)

že z přehnané důležitosti musel v obtížných dnech Pražského jara dělat politiku. Že tělesně trpěla tím, že téměř všechny jeho filmy se odehrávaly za války, mezi smutnými, umírajícími Židy. Neboť na rozdíl od něho, jenž byl tehdy v Anglii, ona ten zlý sen sama prožila — a proto nesnášela, když lidé, kteří se chladně dívali, jak Židé umírali, nad tím v kině pláčou. Ač na ni naléhal, aby alespoň jednou hrála v jeho filmu, protože podle jeho slov vypadala tak krásně, židovsky a smutně, nikdy mu to neodpustila.

Nejvíc však Markově matce vadilo, že otec při své inteligenci a představivosti nebyl s to vidět život jako život. Život pro něho neměl význam, dokud ho sám nenatočil, nesestříhal a nepodmaloval hudbou. Proto nikdy neměla pocit, že je ženou po jeho boku, připadalo jí, jako by byla jen herečkou jeho filmů. Jak blízko pravdy svým pocitem byla, jí dokázal svým posledním hrozným filmem, který naštěstí navždycky zmizel.

Otcův poslední zmizelý film? Marek nikdy neslyšel o jeho existenci. Chtěl o něm ihned vědět všechno, ale nedozvěděl se nic, nedostal z matky ani slovo. Stejně mu už pověděla víc, než bylo nutné, má ji s tím tématem nechat na pokoji.

Marek věděl, že nemá smysl, aby se jí dál vyptával — když nechtěla, tak nechtěla. Přesto se ji ale v dalších měsících několikrát

pokusil přimět, aby promluvila. Zkoušel to jednou přátelsky, potom na ni zase křičel, že nemá právo, aby mu tímto způsobem brala otce. Jednou se rozplakal, plakal krátce a ne příliš usedavě. Když si utřel slzy, rozhodl se, že to nebude brát tak vážně. Od té doby, co ho vzali na filmovou akademii, věděl, že matka o těchto věcech mluvit nedokáže.

6 Marek na otcův poslední film zapomněl. Zapomněl na něj, tak jako mu začínaly mizet i jiné vzpomínky na dobu, kdy byl doma v jiné zemi. S dětstvím pohřbil otce, a s otcem dětství. Zajímala ho už jen přítomnost, a když byli v zimě devětaosmdesátého roku zbaveni moci muži, kteří zničili jeho otce, bylo mu všechno jedno. Zprávy o převratu v Československu se ho už nedotýkaly, nebo se ho nedotýkaly víc než zprávy o revolucích v jiných východoevropských zemích. Četl o tom v novinách a jako každý sledoval zprávy v televizi.

V té době se už dnem i nocí mořil se scénářem svého absolventského filmu. Byl unavený a přepracovaný a na myšlenku, že by mohl jet konečně domů, by vůbec nepřipadl. Že teď, o půl roku později, pobíhal po Praze a hledal otcův poslední film, mu proto připadalo jako hra beze smyslu, jako detektivní příběh bez rozuzlení.

7 Město, v němž strávil prvních deset let života, Marek nepoznával. Nic jiného sice nečekal, ale byl přesto zklamaný, jak se mu pražská kamenná náměstí a pasáže odcizily. Někdy minuty a minuty stál před domem, o němž věděl, že mu byl jako dítěti důvěrně známý. Civěl na fasádu, okna, dlouze a pozorně se díval na vstupní dveře, nic však necítil. Zastavil se před starou školou poblíž náměstí Míru, v níž se učil, před činžovním domem u Riegrových sadů, v němž bydlel, před budovou rozhlasu na Vinohradské třídě, kam jeden čas skoro každý den hned po škole chodil, aby tu předčítal texty pro dětské vysílání.

Zvlášť dlouho Marek stál před Ústředním ředitelstvím Československého filmu v Jindřišské ulici, sotva sto metrů od Václavského náměstí. K téhle budově otce o prázdninách tu a tam ráno doprovázel, nikdy ale, pokud si vzpomíná, nevešel dovnitř. Popravdě řečeno si na jejich ranní procházky vůbec nepamatoval. Věděl o nich jen proto, že je otec zmiňoval ve svých dopisech.

Marek se díval na velký dům z třicátých let, jehož krásu podtrhoval špatný stav, v němž se nacházel, podobně jako když je ženské tělo jen poodhaleno. Díval se na něj zvědavě, ale s odstupem, a kladl si otázku, zda se jeho otec na ten dům někdy podíval, jako se teď na něj dívá on. Ne, samozřejmě že ne. Otec chodíval do Jindřišské, aby s dramaturgy své produkční skupiny pracoval na scénářích, aby s vedoucími produkce projednal místa natáčení a finanční otázky nebo aby cenzorům státní bezpečnosti odevzdal hotový film. O architekturu se v takových chvílích jistě příliš nestaral. Byl soustředěný a rozhodný, myslel jen na svou práci, na zdar starého plánu a prosazení nového.

Marek zakroutil hlavou a otočil se. Nikdy nebude tak posedlý jako jeho otec, přemýšlel rozhněvaně, a rozhněván odsud i odešel. Ale když si všiml, jak se jeho hněv najednou začíná obracet proti otci a jak se současně ohlašuje matčin tichý, vyčítavý hlas, vzpomněl si na otcovy nádherné dopisy. Myslel na jeho vyznání lásky, na jeho povídání o jižních Čechách a Anglii — a na příběhy, jimiž své dopisy zakončoval. A protože byl právě v Praze, ohlédl se s úsměvem, aby se podíval, zda za ním nejde muž s tlustým, přítulným kocourem pod paží.

8 Ve snaze najít otcův ztracený film zkusil Marek skutečně všechno. Avšak *Dívka v černém* — Marek se nakonec rozhodl pro tento název — nebyla k nalezení. Lidé, s nimiž mluvil, se mu snažili dát upřímnou odpověď, nikdo mu nechtěl nic zamlčovat nebo ho svést na špatnou stopu, tím si byl zcela jist. Očividně nešlo o žádné temné, vzrušující tajemství spojené se zmizením filmu, film se prostě ztratil.

Marek usedal v zakouřených redakcích novin, v zatemnělých staromládeneckých pokojích, v hlasitých pivnicích. Mluvil s kritiky, kameramany a herci, s lidmi, z nichž většina mohla být jeho prarodiči. Když mu řekli všechno, co věděli, začali vyprávět o tom, jak těžké pro ně byly ty uplynulé roky, deprimujících dvacet let, ať už směli nebo nesměli pracovat, ať už se za to nenáviděli nebo měli čisté svědomí. Když chtěl jít, podívali se na něho vyděšeně a říkali, že je svému otci podobný, jako by mu z oka vypadl, že má tytéž černé oči a kostnaté tváře a tutéž šlachovitou postavu, že je jen o něco větší a štíhlejší než Alfred Radek.

Dva týdny běhal Marek od termínu k termínu. Listoval ve starých novinách, studoval zasedací protokoly, zkoumal seznamy obsazení rolí a zkoušel v knihovně FAMU sehnat scénář *Dívky v černém*, nebo alespoň námět či expozé. Jeden den strávil v barrandovském archivu, kde se bez úspěchu prokousával nekonečnou řadou regálů nacpaných špatně nebo neúplně popsanými krabicemi s filmy.

Na konci toho běhání věděl Marek tolik co na začátku. Ani krátce před odjezdem ještě netušil, kdo v *Dívce v černém* hrál nebo kdo pracoval v otcově poslední skupině. Ale to nebylo tak důležité. Vlastně musel přijít jen na to, o co ve filmu šlo. Čas mu utíkal mezi prsty, a protože se od okamžiku, kdy dostal nápad s Prahou, spolehl na nápaditost mrtvého otce, nechal ležet dva tři ubohé nápady, s nimiž se předtím půl roku trápil. Teď neměl nic.

9 Bylo už skutečně všechno ztraceno? S tím málem, co se Marek dozvěděl o otcově posledním filmu, si nevěděl rady. Příběhů, jejichž hrdinové byli za války nepřáteli a v míru se nečekaně potkali, aby spolu znovu bojovali, bylo mnoho — informace, kterou potřeboval, musela být konkrétnější. Žena a muž, msta a zrada, holokaust a přítomnost, to byl stále se vracející refrén, který Marek znovu a znovu slýchal během svého hledání, na víc si nikdo nevzpomínal.

Ale Markovi nešlo jen o děj, který si chtěl od otce vypůjčit pro svůj absolventský film. Šlo mu o jednoduché a nezapomenutelné obrazy, jež ozvláštňovaly každý film Alfreda Radeka, o dvě tři scény, v nichž se bez velkých nákladů a pompy z nenávisti dvou lidí náhle stávala láska a právě tak rychle zase nenávist; v nichž se zrada měnila v soucit a soucit ve zbabělost; v nichž Židé umírali a Němci kleli, zabíjeli a plakali; v nichž se člověk, zatímco seděl před velkým nádherným zářícím plátnem kina, dozvěděl všechno o tom, proč je život tak nesmyslný a proč s ním přesto nikdo dobrovolně neskoncuje.

Jak rád by si Marek vypůjčil otcovy nápady — a jak velice se toho bál! Když pochopil, že se do Mnichova vrátí s prázdnýma rukama, myslel si stále častěji, že se mu vlastně nic lepšího nemohlo stát. Jeho matka ho před cestou do Prahy varovala, řekla

mu, že místa, která člověk jednou provždy opustil, se nenavštěvují. Když jí odpověděl, že kdyby mu konečně pověděla všechno o otcově posledním filmu, mohla by mu tu cestu ušetřit, už nic neříkala, ovšem bojácně nebo znepokojeně také nevypadala.

Poprvé za dobu, co byl v Praze, si Marek všiml, že mu matka chybí. Najednou po ní zatoužil, a to byl pocit, který už dlouho nezažil. Znal ho zdřívějška, když byl jako dítě se třídou na školním výletě nebo ve stanovém táboře, a pocit samoty, který několik týdnů prožíval, z něho spadl, až když ho jeho krásná bledá matka vyzvedla na vlakovém nádraží a vzala ho do náruče. V Mnichově pojede nejdřív za ní, obejme ji a políbí na čelo, a řekne jí, že se mýlila, že je skutečně rád, že v Praze byl.

■ Jiří Jeníček, Kavárna, bar, denně tanec, Cheb, 1947 (Moravská galerie v Brně)

10 Ráno v den svých třicátých narozenin strávil Marek na terase kavárny Mánes. Byl to jeden z posledních letních dnů, to cítil jasně. Vzduch byl ještě teplý, slunce už ale nesvítilo tak silně jako v posledních týdnech. Občas zavál chladný vítr, který zvlnil šedou hladinu Vltavy a zvedl do vzduchu pár tmavě červených listů. Nad Petřínem s ocelově černou vyhlídkovou věží bylo nebe daleko temnější než na říční straně — snad to byl smogový oblak, možná tam ale taky už pršelo.

To by byl, přemýšlel Marek, skutečně dobrý závěrečný obraz: hrdinu, který je sám ve městě, v němž ho dostihla minulost a v němž jde z nebezpečí do nebezpečí, v jedné z posledních sekvencí zaskočí náhlá přeháňka. Schová se v lokálu, objedná si kávu, kterou hned zaplatí, a aniž se napije, zase vstane. Jde ven, do deště, prochází lesklými, vlhkými ulicemi města, déšť je čím dál silnější, ale to mu nevadí, a on jde dál, úzkými uličkami Starého Města i po velkých třídách. Pomalu za sebou nechává krásné staré čtvrti vnitřního města, domy jsou čím dál jednodušší, modernější, ošklivější, ulice jsou nyní široké a sotva zastavěné. Jde podél továren, opuštěných parkovišť a kasáren, je mu zima, voda mu kape z kabátu. Ale nezastavuje se a jde pěšky městem, v němž prožil dobrodružství svého života, a do toho hlasitě a dramaticky zní závěrečná hudba.

Déšť samozřejmě nepřišel. Marek v klidu dosnídal, chvíli bez chuti listoval v hromadě českých novin, které si každé ráno svědomitě kupoval, potom se zvedl a zaplatil. Neměl by jít do hotelu a podívat se, zda mu už nezavolala matka, aby mu pogratulovala k narozeninám? Stál na Národní třídě, vedle kavárny Slavia, u mostu Legií, ale najednou se po tom běhání posledních dnů cítil strašně unavený. K hotelu Interconti to bylo příliš daleko, proto se rozhodl, že přejde most a že si na druhé straně na Kampě lehne do trávy a odpočine si.

O pár minut později ležel Marek ve sluncem vybledlé, zaprášené pražské trávě. Pod hlavu si strčil koženou bundu, zavřel oči a poslouchal dětské hlasy. Vedle něho seděla omladina, potichu si pouštěli magnetofon, nedaleko se na jezu tříštila vltavská voda, a zezadu, z malostranských ulic, sem zaléhalo vrčení projíždějících aut a cinkání tramvají.

Marek nespal — přemýšlel. Snad byla ještě poslední možnost. *Dívku v černém* mezitím odepsal, to bylo jasné, a na ostatní filmy svého otce si netroufal, protože byly příliš známé. Kdyby si troufl na remake filmu *Ve válce se nepláče* nebo *Než půjdeme, bude den*,

byla by jeho porážka předem jasná. Velký Alfred Radek ve spárech svého malého syna, řekl by každý, především jeho profesor. Ne, na to mohl zapomenout, to nemělo smysl. Proto by se teď měl soustředit na příběhy svého otce, které kromě něho nikdo neznal. Ale ano, samozřejmě, měl si na ně vzpomenout dřív, na povídky a podobenství z otcových dopisů! Tam on, vyvržený, skryl dost námětů, aby z nich udělal tucet filmů, a Marek si jen musel jeden vybrat.

Marek na chvíli otevřel oči, usmál se a s úsměvem oči zase zavřel. Myslel na příběh architekta, který pro vládce své země staví nový palác a v den jeho zasvěcení je uvržen do vězení, protože zná všechny skryté místnosti a únikové cesty z budovy — za to, že unikne, vděčí jen tajným chodbám, které sám postavil. Myslel na cikánského chlapce, který vyrůstá v sirotčinci, ale nevěří, že jeho rodiče jsou mrtví, a proto je jako dospělý hledá a také najde, a když krátce poté zemřou, je bolest ve srovnání se smutkem, který ho půl života provázel, krásná. Myslel na dívku, která nemůže plakat a záměrně se zamilovává do zvlášť zlých a hloupých mužů, myslel na komisaře, který v honbě za vrahem odhalí, že on sám je tím vrahem, myslel na muže, který se chce bezpodmínečně zbavit svého kocoura — a potom chvíli nemyslel na nic a na nikoho.

Pak Marek oči zase otevřel, ale už se neusmíval, a jeho obličej působil ještě vyhubleji než jindy. Jak to, že mu to nedošlo dřív? ptal se sám sebe, zatímco vyskočil a popadl bundu. Proč až teď pochopil, že byl jako dítě jediné publikum, které otci nakonec zbylo, běželo mu hlavou, zatímco pospíchal parkem. Vyběhl po schodech k mostu Legií a hnal se přes most a Národní třídu směrem k Můstku. Proč si nikdy nevšiml, že otcovy povídky byly úplně jiné než jeho filmy — poslední, smutné fantazie muže, který se uzavíral realitě?

11 Marek stál před vysokým elegantním domem v Jindřišské ulici, když se konečně dostavila vzpomínka. Právě zde, u tohoto ohnutého poškrábaného zábradlí se spolu po své poslední procházce rozloučili, dva dny předtím, než s matkou vlakem odjel do Mnichova. Marek najednou všechno viděl zcela jasně — svého otce, sebe sama, dům, v němž musel otec toho dne vyřídit něco velice důležitého, a samozřejmě tuto scénu viděl černobíle.

Neviděli se s otcem několik měsíců, protože si to matka nepřála, ale Marek ráno nešel do školy, tajně sem běžel v naději, že se s otcem ještě jednou setká. Na rohu Václavského náměstí se spolu málem srazili, a poté co spolu na půl hodiny zašli do parku před Hlavním nádražím, doprovodil otce do Jindřišské ulice, kde se rychle rozloučili.

Otec stál ve vstupních dveřích, zatímco Marek se opíral o zábradlí a mával mu na rozloučenou. Ale náhle se otec vrátil, sehnul se, zvedl svého syna a posadil ho na zábradlí. Potom Markovi řekl, že mu chce něco vyprávět, co má hned zase zapomenout, protože to stejně pochopí, až bude dospělý. Načež Marek přikývl jako dospělý, a příběh, který uslyšel, zněl jako příběhy z otcových pozdějších dopisů.

12 Otec Markovi vyprávěl o dívce, která se za války musela protloukat bez rodičů. Sama putuje od města k městu, a vždycky se najde někdo, kdo jí pomůže. Ale nakonec ji jeden muž prozradí vojákům, ti ji objeví a dopraví na strašlivé místo. Tam přežije jen díky tomu, že má silnou vůli, že dovede pracovat a že si představuje, že všechno, co se s ní děje, je jen sen. Po válce chce na svůj zlý sen zapomenout, ale to je velmi obtížné, protože chlapec, jenž se stal jejím mužem, tento zlý sen, který se stejným způsobem zdál i mnoha jiným lidem, předvádí velkému publiku ve stále nových obrazech na velkých náměstích své země. Také on sní — ale z lásky k obrazům, které lidé, co existovali, existují a budou existovat, potřebují.

Roky plynou. Dívka a chlapec spolu mezitím mají syna, dívka už nesní tak často jako dřív, a všechno se zdá být v pořádku — až do dne, kdy opět potká muže, který ji za války prozradil vojákům. On neví, kdo je, zamiluje se do ní a dvoří se jí. Ačkoli ho nenávidí, je k němu milá jako ke svému chlapci, a když ji s ním chlapec objeví, poví mu celou pravdu. O několik dní později je muž, který ji za války zradil, mrtvý. Během noční oslavy, které se zúčastní i dívka, spadne do vody.

Ale tím příběh nekončí: ačkoli ho na kolenou prosí, aby to nedělal, rozhodne se chlapec ukázat lidem zlý sen své dívky. Protože si to nedá vymluvit, opustí ho a vezme s sebou jejich syna. Teprve když už je příliš pozdě, pochopí chlapec svůj omyl a pokusí se zlý sen své dívky zase zničit, což je v době, ve které žije, velmi jednoduché. Z dívčiných obrazů nemá na světě zbýt nic, nic však nemá zbýt ani z něho.

13 Marek se oběma rukama chytil zábradlí. Na co teď, o dvacet let později, myslel? Sám nevěděl. Ale ano, samozřejmě že to věděl. Myslel na polibek, který dal otci na rozloučenou na teplou, čerstvě oholenou tvář. Myslel stále na ten dlouhý, plachý dětský polibek, a potom si představoval, jak si otec, poté co vstoupil do budovy Československého filmu, u vrátnice zapálil cigaretu, odhodlaně vkročil do paternosteru a jel přímo do politického oddělení, aby tam se vší inteligencí a představivostí, jež mu byla dána, bojoval za to, aby z *Dívky v černém* a z jeho kariéry nic nezbylo.

Přesně to si Marek představoval, vší silou se snažil vidět otce, jak se hádá s cenzorem, jak nadává na Rusy a jak svou práci sám označuje za kontrarevoluční, ale možná se jen tajně vplížil do archivu a tam svůj film zničil. To by byla také velmi působivá scéna, pomyslel si Marek, scéna, v níž se zrada bez velkých nákladů a pompy mění v sebenenávist a sebenenávist v hrdinský čin.

Marek se pustil zábradlí, sklouzl dolů a prohnul se v zádech. Minuty plynuly a on se nehýbal z místa. Teprve když se nad Prahou spustila prudká bouře, zatáhl zip své bundy a odešel.

(Ze souboru Bernsteintage /Jantarové dny*;*
Köln, Kiepenheuer & Witsch 2004/)

řečeno do kouta

sabine **eschgfällerová**

přeložili sabine eschgfällerová a david voda

in die ecke gesprochen

ueber dem tisch
hinter mir haengt das zimmer
zwischen stuecken von luft
hier und da wo ich angewachsen bin an

deine offene hand

scherbe ein wort
verzeihung ein stilles mobile bewahre
mir ein bild ein ganzes un-
zerschlagenes

wo die hand schlaeft

und die luft fließen
bleibe hinter und ueber mir
mitten im raum alles gut
sei nicht rot schlaege nicht werfe

mich in einen himmel zurueck in irgendeinen
lass mich
mich um-
drehen dass ich deine haende

keine haende
fort schreien kann fort
nein

abstand in waelder hinein und
durch wochen angst auf dem sessel der dreht
dich zu ihnen und

mein gesicht erinnert sich nicht
senza sentieri trotz all der laeufe
durch die begebenheiten deiner flucht nicht

gekommen es tut nicht gut es wirkt
noch nicht die narzisse im
topf den du drehst auf dem tisch

schweißtropfen was draengt dich tiefer
zwischen die seile wo dir kein
ton bleibt

ich harre seiner mit dir

řečeno do kouta

nad stolem
za mnou visí pokoj
mezi kousky vzduchu
tady a tam kam jsem přirostla

tvou otevřenou ruku

rozstřep jedno slovo
odpuštění tiché hybadlo zachraň
mi jeden obraz docela ne-
rozbitý

kde ruka spí

a vzduch plynout
zůstaň za a nade mnou
uprostřed pokoje všechno dobré
nebuď červený údery ne vrhni

mě do jednoho nebe zpátky do nějakého
nech mě
mě okolo
se otočit tak abych tvé ruce

žádné ruce
pryč mohla vykřičet pryč
ne

vzdálenost do lesů dovnitř a
přes týdny strach na židli která otočí
tě směrem k nim a

má tvář si nepamatuje
senza sentieri přesto že všechny dráhy
skrze události tvého útěku ne

přišly nečiní dobře nepůsobí
ještě narcis v
květináči jímž otáčíš na stole

kapky potu co tě tlačí hlouběji
mezi provazy kde s tebou ne-
zůstává tón

vyčkám na něj s tebou

vor dem morgen

etwas schreit im nirgendwo
wie ein kind
katze im fenster im hofe zweimal streifen
im nacken und an den waenden

nacheinander im korridor schuerfen
schritte gibt es das noch so eine
unheimlichkeit ein griff
ans glas schluck nach blicken endlich

ganz satt zuruecksinken in einer kuppel
wenn jeder druck ein vogel
wird auf albtoenen
wartend

před ránem

něco křičí v nikde
jako dítě
kočka v okně na dvoře na dvakrát pruhy
na šíji a na zdech

jeden za druhým na chodbě kutají
schody je tu stále ta
úzkost hmátnutí
na sklo hlt po pohledech nakonec

úplně sytý opře se zpět v jedné kupoli
když každý stisk ptákem
se stává na tóny nočních můr
čekaje

dass man gehen kann
in die herbstkalte, fremde
nacht es jemals schafft
hinaus

ich warte

die klinke bewegt sich nicht und die waerme
weicht durch das obere, zerbrochene
fenster ich
hoere den
tag auskuehlen keiner fischt
dich mehr
daraus

warte

die zeit zaehlt sich aus und laesst
mich uebrig mit
mir

že se může jít
do podzimní zimní, cizí
noc že se někdy zvládne
venku

já čekám

klika se nehýbe a to teplo
mizí horním rozbitým
oknem já
slyším ten
den chládnout nikdo nevyloví
tě už
z toho

čekej

čas sebe odpočítává a nechává
mě zbývající se
mnou

karmensin

folge meinem lippenbogen zum tagesrand, zum fenster-
rahmen, du zoegerst das wort in die kanten
hinaus, zwischen den fingern sammeln wir
feuchte schweiß den herbst an diese tassen
sag mir, dass nichts kommen wird als anders

bessere jahre in ungebauten haeusern, wartend dahinter
warum legen wir uns
offen und zaehlen
heimlich krallen in die
taschen

karmín

následuj oblouk mých rtů až na pokraj dne, až do okenního
rámu, otálíš slovo do rohů
venku, mezi prsty sbíráme
vlhko svař podzim do těchto šálků
řekni mi, že nepřijde nic než jinak

lepší roky v nepostavených domech, čekající vzadu za
proč se ukládáme
otevřeně a počítáme
potajmu drápy do
tašek

wenn du hier bist *(“il cielo in una stanza”)*
bei mir dieser raum hat
keine decke mehr

schlinge lila meer
um deinen hals aus achat
wir lehnen uns hinaus aus seinem

fenster vage flecken
seilten uns ab durch das salz in der luft
wogen deine fueße wenn du fallen

zuließest in den gartengrund ueber uns
entfachten wir blinzelten augen-
sterne ganz tiefe

když jsi tady *(„il cielo in una stanza“)*
se mnou tento pokoj
už nemá strop

ovaž si lila moře
kolem svého krku z achátu
vykláníme se z jeho

oken vágní skvrny
slanily nás po soli vzduchem
tvoje chodidla se vlní kdyby sis dovolil

spadnout do zahradní hlíny nad námi
rozdmýchali mhouřili bychom oči
z hvězd úplně temně

Z knihy Sabine Eschgfällerové *in die ecke gesprochen / řečeno do kouta*, která vyjde jako první titul poetické edice Knihovny Listů v polovině prosince 2005. Tato edice se zaměřuje zejména na současnou cizojazyčnou poezii v bilingvních vydáních.

Exilové *Listy* vydávané od roku 1971 Jiřím Pelikánem v Římě navazovaly přímo na nejlepší tradice *Literárních novin* z šedesátých let; po převratu v roce 1989 vycházely v rámci nakladatelství Economia v Praze, od roku 2002 vycházejí v Pelikánově rodišti v Olomouci. Redakce časopisu, v němž pravidelně vycházejí překlady a původní tvorba z české a světové poezie, zakládá Knihovnu Listů ve třech edicích — edice poezie, edice prózy a edice paměť.

Na rok 2006 se připravují dva dvojjazyčné výbory z lyriky Ryszarda Krynického (Polsko) a Seppa Malla (Itálie).

Sabine Eschgfällerová se narodila roku 1976 v Meranu (Itálie). V letech 1995–1999 studovala historii a germanistiku na univerzitě v Innsbrucku. Píše básně, prózu a literárněvědné eseje. V roce 1998 obdržela literární stipendium tyrolského Schwazu a stala se „autorkou města“ (*Schwazer Stadtschreiberin*). V letošním roce se účastnila finále nejvýznamnější lyrické soutěže pro mladé autory v německé jazykové oblasti: *Leonce-und--Lena-Preis* v Darmstadtu. Publikovala v mnoha literárních časopisech v Rakousku a Německu (*Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, *V*, *Lose Blätter*, *Der Mongole wartet*, *Podium Sonderreihe* atd.).

V prosinci vydá dvojjazyčný výbor poezie pod názvem *in die ecke gesprochen / řečeno do kouta* jako první titul nově vznikající poetické edice Knihovny Listů (křest knihy a čtení se uskuteční 15. prosince 2005 v olomouckém Divadle hudby).

Příští rok vychází v nakladatelství Resistenz (Linz — Wien) velký výbor z její lyriky pod názvem *versuch die worte zu wiegen* (zkus vážit slova).

Od roku 2001 působí jako rakouská lektorka na Katedře germanistiky Univerzity Palackého v Olomouci.

foto: Felix Eschgfäller

svůdce

drago **jančar**

vybral a přeložil františek benhart

Můj představený, s nímž jsem před lety cestoval vlakem po Německu, měl na své vztahy ke studentům, lépe řečeno na studentky, prapodivné názory.

„Profesor má právo na odstřel jednoho kusu v každém ročníku," řekl a hlasitě se zasmál. „Aspoň pokud jde o studium literatury, o přírodovědném studiu nevím."

Zeptal jsem se ho, jestli to právo taky někdy uplatní. Věděl jsem, že ano, už dlouho se o tom šuškalo, ale nechtěl jsem vzbudit dojem, že bych byl já, jeho asistent, účasten při nějakém šuškání. Věda je věda a šuškání je šuškání, a můj představený byl vrcholový vědec.

„Můžu vám prozradit," řekl, „že jsem zrovna minulý týden jednu položil. Byla to dost hloupá holka, provedl jsem to přímo v kabinetu."

Nezeptal jsem se, která ze studentek to byla, ani kam ji „položil", na stůl, na fotel, nebo na koberec, protože jsem věděl, že by mi to s radostí popsal. Bylo mi líto, že jsem se vůbec na něco ptal, nestál jsem o jeho svěřování, a už vůbec jsem nechtěl mít nějakou účast na jeho tajemných náklonnostech k posluchačkám. Ale teď už bylo pozdě, je známo, že praví svůdci aspoň stejně rádi, jako svádějí, také o tom vyprávějí. Světová literatura by byla nemálo ochuzena, pokud bychom z ní vyloučili vyprávění proslulých svůdců.

Naklonil se ke mně a důvěrně mě vzal za koleno.

„Celá se chvěla vzrušením," řekl. „Když jsem ji vzal za koleno, začala se chvět."

Odtáhl jsem koleno a zadíval se oknem na ubíhající německou rovinu, na rozlehlá pole až ke kostelním věžím nad rozvleklými vesnicemi v dálce.

Zeptal jsem se, jestli se mu takové jednání nezdá poněkud nebezpečné.

Mohlo by se o tom začít šuškat na veřejnosti. Možná jsem ho tím chtěl upozornit na to, že se vlastně už šuška, a říct mu, aby byl opatrný. Bylo by hloupé, kdyby kariéra tak výtečného vědce měla skončit kvůli nějakému morálnímu poklesku. A mohlo by to být ještě horší, děvče by věc mohlo oznámit mravnostní komisi, jak jsme neformálně pojmenovali Komisi pro předcházení zneužití postavení pedagogických a vědeckých pracovníků. Tato komise získala v poslední době po čertech významné pravomoci.

„Má se žít nebezpečně," zvolal za rachocení kol pod námi. Oči mu přímo horečně plály. Kdyby v té chvíli vlak za těchto zvuků ještě vjel do tunelu, pomyslel bych si, že přede mnou nesedí mně dobře známý profesor s řídkými vlasy a červenými tvářemi, ale sám nějaký menší ďábel. Jenže v Německu není tolik tunelů, a v prostoru, kudy jsme jeli, vůbec žádný.

„Má se žít nebezpečně, jak pravil autor Nevolnosti a četných jiných méně hodnotných děl. Vždyť právě v tom to je," pokračoval horečně. „Nebezpečí přispívá k vnitřnímu vzrušení, a není nic lepšího pro tělesné spojení. Je všeobecně známo, že je třeba ženu rozesmát, to už je poloviční cesta k úspěchu, to je už skoro intimní vztah. Ale nebezpečí, s nímž je spojen nejpřísněji zakázaný poměr, nepotřebuje ani to, žádné žertíky, žádnou zvláštní konverzaci, nebezpečí samo od sebe vyvolává vzrušení. Představte si to, milý kolego, jsme v kabinetu sami s posluchačkou, z chodby je slyšet hlasy..." na okamžik se vzrušením odmlčel, aby se nadechl... „vždyť jsou vzrušením dočista mokré, v podpaždí a všude."

Chvíli se na mě jenom dlouze díval.

„Copak vám je, kolego?" řekl pak. „Jste úplně bledý."

Možná jsem byl opravdu bledý, rozhodně jsem se necítil dobře, teď jsem byl opravdu tam, kde jsem být nechtěl, zasvěcen do jeho tajemství. Nebezpečných a hnusných, necitoval autora Nevolnosti jen tak pro nic za nic.

„Chápu," řekl. „Morálně mě odsuzujete. Ale i vám se už někdy zachtělo něčeho takového. Proto se vás to dotklo."

Pomyslel jsem si, jestli má pravdu. Pomyslel jsem si, jestli se mě to opravdu dotklo, nevím proč, nejsem moralista, znalostem svého představeného se obdivuji, ale cosi ve mně říkalo, že bych věc měl oznámit mravnostní komisi.

„Jen se přiznejte," řekl a vzal mě za koleno.

Přiharcoval číšník s vozíkem. Objednali jsme si pivo.

„Vím, že to není jen tak, přiznat se," řekl. „Ani pro mě to zpočátku nebylo lehké. I já jsem se třásl. Povím vám jeden příběh."

„Snad teď radši ani ne," řekl jsem, „snad něco o semináři."

Cestovali jsme na univerzitu do T., kde bude profesor ohromovat svou analýzou literárních asociací, všechny posluchače přiměje k obdivu, vždycky ohromuje. Jak je to možné, říkal jsem si, že to takovému lumpovi tak pronikavě myslí? Možná to spolu souvisí, odvaha a neustálý chtíč a svádivost a teoretická a rétorická šarmantnost, mně to možná chybí právě proto, že nedovedu být nízký, přízemní, kdybych to uměl, možná bych dokázal být i vysoký, velkolepý.

„Nechme seminář seminářem," řekl. „Váš problém, milý kolego, je v tom, že moc myslíte. Není třeba být tak rozumný. Radši si kupte nové sako."

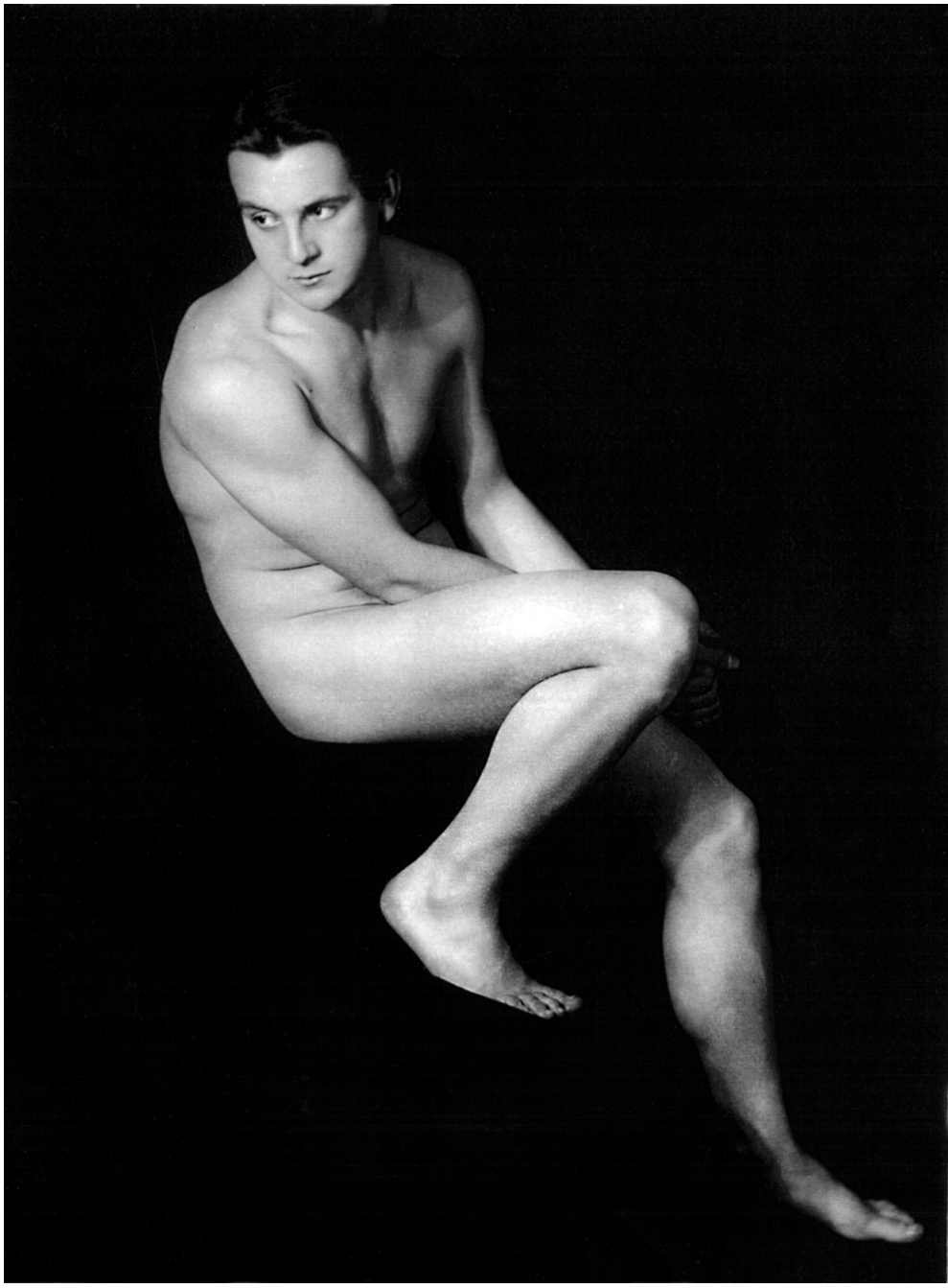
Podíval jsem se na své sako. Co je s mým sakem? Takové, jako má on, světlé a kárované, to bych teda já nosit nechtěl. A ještě k tomu v jeho letech, s prořídlými vlasy a s červenými skvrnami v obličeji.

„Nic není s vaším sakem," řekl. „Jde jen o to, že vám nedělají radost pěkné a vzrušující věci, jak je přináší život. Já si v každém městě, abyste věděl, i to je vášeň, na každém semináři si koupím nové sako."

A položíš novou posluchačku, řekl jsem pro sebe. Měl bych tě oznámit mravnostní komisi, dodal jsem rozzlobeně v duchu.

Přesto mi ten příběh pověděl. To si nedal vzít. Musel jsem po-

slouchat. Byl to koneckonců můj představený. Nenáviděl jsem myšlenku, že jsem se mu poddal. Že kupé za rachotu kol naplňuje jeho teplý hlas, jeho usliněné sebevynášení. Že přece jen poslouchám a nic proti tomu nezmůžu. Sebevynášení bylo už to, že příběh začal sebeponížením. Řekl, že se poprvé, když vycítil vzrušení v nebezpečí, doslova třásl. Tehdy byl asistent, jako já teď, a jeho představený byl nudný starý pozitivista — ó, pomyslel jsem si, kdybych já měl takového představeného —, nesnášel jeho elokvenci, tak to řekl: elokvenci. Proto ho poslal do Vídně, aby tam vypracoval nějakou zaprášenou a nudnou studii. V domě, kde bydlel, se seznámil hned prvního dne s rakouskou studentkou S. — měla světlé vlasy, byla pružná jako srna —, pokusil se ji položit, ale ona byla o víc než deset let mladší, což není žádný problém, jenže když ještě nemáš ani dvacet, připadají ti všichni nad třicet jako hotoví metuzalémové. Nechtěla. Ačkoli se mu ji několikrát podařilo rozesmát, několikrát i dostat do svého pokoje. Ne a ne. Potom jí s líčenou skromností řekl, že není jen asistent na univerzitě, ale taky básník. Jeden z těch, jejichž zaprášené rukopisy tady studují. Možná že jednou bude někdo studovat i jeho proslulé slátaniny. Teď jí musel ještě dokázat, že je opravdu básník. Začal jí ve schránce nechávat verše. Svoje? Kdepak, on aby se zabýval takovými pitomostmi? Opisoval je, vlastně překládal do němčiny. Některé slovinské básníky, které našel v knihovně, Kosovela, Murna, nikdo, natož ta S., nemohl vědět, že to nejsou jeho verše. Řekl, že ty verše, svoje verše, překládá podle svých schopností jenom pro ni.



■ Gertruda Fischerová, bez názvu, 1922 (pozůstalost)

Byl jsem rozhořčen. Jak mohl Kosovelovy verše prodávat jako své?

„Vždyť to už ani nebyly Kosovelovy verše," řekl, „překlady za moc nestály, přiznám se, těžko by se v nich daly poznat originály. Holka ale ani nebyla nijak zvlášť bystrá," vyprávěl. O to byla přitažlivější ve svých lehkých oblečcích uprostřed vídeňského léta, v tišině knihoven, pružná v bílých pantoflíčcích pod hnědými lýtky. Verše se hromadily, dalo mu to dost práce, ale důležité bylo, že to působilo. Působilo to pomalu, ale spolehlivě. „Když doubravy tmavnou / doléhá ke mně hlas tichý / tichý jak skryté vzdychy," recitovala mu jednou večer Murna v ještě jakž takž dobře přeložené němčině, řekla, že jí připomíná Goetha: „Na vrcholcích je klid...", ale je to jiné, osobnější, skoro úzkostné, pěkně jsi to napsal. Zdá se mi, že tě teď líp znám, dechla do sluchátka, skoro to cítím. Věc byla zkrátka a dobře zralá. Léto pomalu končilo, stipendium uplývalo, bylo třeba jít na věc.

Můj představený si zhluboka vzdychl. Hlubokým pohnutím nebo snad pod vlivem třetího německého piva se mu leskly oči. Chvíli se díval na nástupiště malé stanice, kde vlak zastavil.

„Ten večer jsem k ní měl jít," řekl.

Ale nešel, byl přesvědčen, že přijde sama. Příští odpoledne, když ležel oblečený na posteli po obědě, se na dveřích ozval zvonek. No konečně, pomyslel si, zrovna v pravou chvíli. Vstal a otevřel dveře. Opravdu to byla S., ale za ní ještě nějaká světlovlasá

žena. Zprvu ho napadlo, že nějaká kamarádka, ale na to byla trochu příliš stará a rysy na její tváři mu připadaly nějak známé. Moje maminka, řekla S., ráda by tě poznala. Četla tvé básně. Ucítil, že se mu třesou ruce. Takhle si to nepředstavoval. Maminka stála v šeru chodby, vážná a vysoká, nebezpečná a hluboká. Podal jí svou chabou, mokrou a chvějící se ruku a ona mu ji pevně stiskla. Vaše básně, řekla, jsou skutečně zajímavé. To bylo jako rána kladivem. Kdyby řekla cokoli jiného, zvládl by to, ale *zajímavé*, něco tak dvojsmyslného může říct jen kriminalista, který přišel na stopu zločinci. Ráda by si s ním pohovořila. Cítil, jak mu tváře zalila červeň, což se mu nikdy nestává. Cítil, že se mu netřesou jen ruce, ale celé tělo. Neřekla, že by si ráda popovídala o jeho básních, řekla, že by si s ním ráda pohovořila, to znamená, že by mu ráda řekla, ať přestane svádět jeho dceru špatně přeloženými plagiáty. Napadlo ho, že je možná slavistka, ve Vídni jich není málo, je tam nejstarší slavistická katedra v Evropě. Napadlo ho, že třeba jeho představenému oznámí, co tady dělá jeho asistent. Vymluvil se, že má za deset minut nutnou schůzku na univerzitě, kvůli stipendiu, můžou se vidět později. Než zavřel dveře, zachytil ještě udivený pohled dvou párů očí stejně zelené barvy. Několikrát se mu zdálo o těch zelených očích, teď na něj nebezpečně hleděly dvoje oči, samy o sobě, bez obličejů, jež je nosí, hned jeden pár pod druhým, pak zas rozmístěné v rovné lince, potřetí z různých rohů pokoje. A znovu a znovu se před ním vynořovala vysoká postava matky, strašné slavistky, jak tam stála v tmavé chodbě. Byla velkým inkvizitorem, který pravil: Takové je třeba upálit na hranici.

Vlak se blížil k městu T., kam jsme s mým představeným mířili. Na stolku poskakoval hrozen prázdných pohárů od piva, můj představený vypadal unaveně. Až mi ho skoro přišlo líto. Svým lehkomyslným sváděním spáchal těžký zločin na literatuře, na jediné věci, kterou opravdu ovládal, která mu dávala chleba a kterou, to se muselo přiznat, přednášel skoro brilantně. Ocitl se dokonale v úzkých, třásl se strachem, ve snách ho pronásledovala inkvizice. Působivě mi popsal svou mizérii, už už bych mu všechno odpustil, i tu hnusotu z jeho kabinetu na fakultě humanitních studií. Jen kdyby pak ještě nepokračoval:

„Vidíte, kolego, co se stane člověku, když se zbytečně vyleká. Maminka nebyla slavistka a básně se jí opravdu líbily, jenom se neuměla rozumněji vyjádřit, řekla prostě, že jsou zajímavé. Možná taky před dcerkou nechtěla říct, že ji okouzlil jejich autor, to znamená já, překladatel. Při všem svém přísném vzhledu to byla přitažlivá žena. Za několik dní přišla ke mně sama. Bylo to nebezpečné a vzrušující, protože několik poschodí pod námi spala její dcera."

Podrobnosti vynechal, protože vlak už vjížděl do stanice.

Na semináři na univerzitě v T. ohromoval přednáškou o literárních asociacích, dokonce v průběhu přednášky sklidil několikerý potlesk. Posluchačkám v sále se leskly oči. Vždyť ani není hezký, řekla jedna v řadě za mnou, ale má strašný intelektuální šarm. A strašný sako, dodala druhá, takže se mi drobet ulevilo, ale ne moc. Neboť ve čtyři ráno jsem ho viděl, jak si povídá ne s posluchačkou, ale s hnědovlasou receptorkou. Měl na sobě nové vínově červené sako, které si koupil v T. z honoráře za svou přednášku. Smáli se oba. Nenávidím ho.

Když jsme se po několika dnech vlakem vraceli, přisedla dvě děvčata v krátkých sukních, nalíčená až moc, snad číšnice.

„Nechci se vnucovat," řekl můj představený vtíravě, „ale čáry na dlani člověku opravdu určují jeho osud."

Ale co se mně zdálo vtíravé, připadalo děvčatům ohromně zábavné.

„Vždyť neumíte prorokovat," řekla jedna.

„Jak to, že ne?" řekl.

A už držel její ruku měkce ve své dlani a nehtem zvolna jezdil po čarách v její dlani a dívka vzápětí dostala zastřený, nepřítomný, jakoby hypnotizovaný pohled. Šel jsem z kupé do bufetu a tam skoro až na hranici prodlel v ruce s knihou, v níž jsem nerozeznal ani písmeno, jen to hemžení mravenečků po papíře, rachot vlaku a pleskání teplého piva v žaludku.

Po návratu jsem ještě několik dní chodil po škole jako omámený tím, co jsem prožil. Na dveře kabinetu svého představeného jsem vždycky zaklepal s bušícím srdcem. Když se však jednou odpoledne z druhé strany dveří ozval jeho teplý hlas, jenž řekl: *Teď nemůžu, přijďte za chvíli*, tak jsem se rozhodl. Šel jsem na Úřad pro předcházení zneužití, kterému jsme také říkali mravnostní komise, a udal ho. Úředník, který stál na tmavé chodbě, byl dlouhán se světlými vlasy. Když mu na tvář dopadlo světlo, viděl jsem, že má zelené oči. „To je správné, pane asistente, že jste to oznámil," řekl. „Máme už hodně udání, ale tímhletím už míra přeteče."

Záležitost byla tak vážná, že bezodkladně svolali komisi a ihned začali jednat. Po několikahodinové rozpravě bylo, v souladu s pravomocemi úřadu, učiněno rozhodnutí. Můj představený byl odsouzen k veřejnému upálení na chodníku před fakultou humanitních studií, autodafé se mělo uskutečnit ještě tu noc, bez odkládání. Přestože byla půlnoc a tamtudy nejezdilo mnoho automobilů, uzavřeli ulici pro veškerou dopravu. Shromáždil se personál fakulty a několik mimojdoucích nočních zvědavců. Teď ho vedou z kabinetu, šeptali si diváci, kteří jinak dění sledovali ve vzorném tichu. Přivázali ho na hranici a oheň zanedlouho dosáhl na jeho červené sako, které si zakoupil v T. Mezi diváky, kterým plameny osvětlovaly obličeje, jsem zahlédl také tu hloupou dívčinu z jeho kabinetu, o níž mi ve vlaku vyprávěl. Měla velké břicho, byla těhotná, ačkoli ne s ním. Možná právě proto, aby komusi dokázala, jaké jsou její skutečné city, popadla veliké poleno, přidržela je nad ohněm, aby chytlo, a pak ho položila pod nohy, vlastně mezi nohy hořícího profesora, mého představeného na oddělení literatury. Řídké vlasy mu padaly do zpoceného čela a udiveně se na ni podíval. Jako kdyby chtěl říct: Vždycky jsi byla hloupá, a hloupá jsi i teď. Jako by si pomyslel: Řekl bych ti to latinsky, ale ty bys tomu nerozuměla, protože jsi tak hloupá. Proto ti to řeknu slovinsky. A řekl, že jsme to všichni zřetelně slyšeli: „Ó svatá, ó nevinná prostoto." Tento citát z mých snů ještě téže noci v jeho latinské verzi připsali někomu jinému, který byl před podobnou komisí v Kostnici právě tak odsouzen k veřejnému upálení. Bylo vidět, že pohled na hořícího profesora na chodníku před fakultou humanitních studií leckým z přítomných hluboce otřásl. Avšak to byl právě smysl tohoto skutku, jinak by ho mohli potrestat jiným způsobem a na nějakém skrytém místě, ve sklepě fakulty nebo někde jinde.

(Ze sbírky povídek Človek, ki je pogledal v tolmun /Člověk, který pohlédl do tůně*; Mladinska knjiga, Ljubljana 2004/)*

prostota bytí a průzračnost slov

in memoriam eugénio de andrade

zuzana **burianová**

Když portugalský básník Eugénio de Andrade přebíral za své celoživotní dílo v roce 2001 prestižní Camõesovu cenu, posteskl si, že podobné pocty přicházejí vždy v době, kdy už se člověku nedostává mnoha životních sil. Toto ocenění se skutečně stalo jakýmsi završením jeho tvůrčí cesty. O několik měsíců později, již těžce nemocný, píše svou poslední báseň a po dlouhém období, během něhož je upoután na lůžko a nemůže číst ani psát, umírá letos v červnu ve svém domě v Portu. Smrt tohoto „básníka-pohana v řeckém slova smyslu", jak jej nazval portugalský esejista a kritik Eduardo Lourenço, znamená odchod nejen jedné z nejvýraznějších osobností portugalské poezie druhé poloviny dvacátého století, ale také člověka, který po celý život nekompromisně čelil průměrnosti i exhibicionismu hledaje podstatu v nejprostších každodenních věcech.

„Jednoho dne se natáhnu
pod fíkovník, co před lety

tam stál tak zoufalý a sám:
patřím k téže rase."

Eugénio de Andrade (vlastním jménem José Fontinhas) se dožil dvaaosmdesáti let. Pocházel z malé vesnice v portugalském vnitrozemí, ze strany matky, k níž ho vázalo silné citové pouto, měl španělské předky. Studoval v Lisabonu a po několikaletém pobytu v Coimbře se usadil v Portu, kde byla počátkem devadesátých let založena nadace nesoucí jeho jméno. Pracoval jako inspektor ve zdravotnictví, ve volném čase psal a překládal. Žil tiše a v ústraní, obklopen hrstkou přátel a tím, co vždy miloval: kočkami, květinami, hudbou a obrazy… Zůstává po něm vzpomínka na výjimečnou osobnost a dílo sestávající z více než dvaceti sbírek poezie a básní v próze, souborů kratších prozaických textů, několika knih pro děti a četných překladů (García Lorca, Sapfó, Ritsos, Char aj., také Holan). Vlastní Andradeho texty jsou přeloženy do dvou desítek jazyků. V Portugalsku patří k nejčtenějším básníkům současnosti; jeho skladby kolují v antologiích, lidé je znají zpaměti a pro mnohé se staly přímo synonymem poezie.

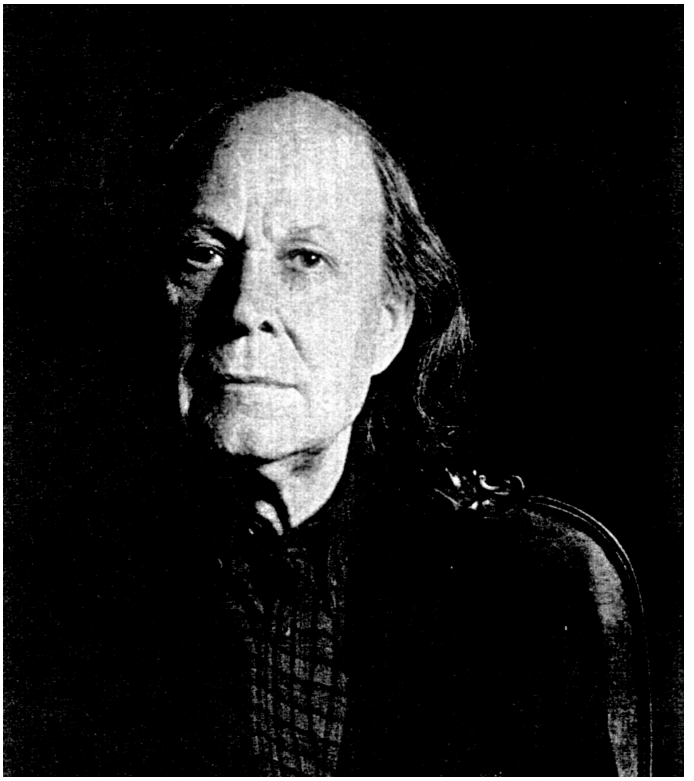
Přestože byl ve spojení s dobovými literárními proudy a tendencemi, ve své tvorbě se ubíral vlastní cestou. V počátcích se nechal inspirovat španělskou Generací 27, především Lorkou, z domácích vlivů je třeba uvést symbolistního básníka Camila Pessanhu, s nímž ho spojuje hudebnost a výrazová sevřenost verše. Nepochybným vzorem, ostatně jako pro většinu jeho současníků, se mu stala poezie Fernanda Pessoy. Vlastní Andradeho dílo se ovšem vyvíjelo odlišným směrem: vůči Pessoovi se vymezuje orientací na rytmus, melodičnost a emotivní, antiintelektuální náboj. V důrazu na konkrétnost a expresivitu básnického obrazu, esenciální motivy a bezprostřední vnímání skutečnosti vidí kritika spřízněnost také s angloamerickým imagismem. Všechny směry zmiňované v souvislosti s autorovou tvorbou však slouží pouze k jejímu obecnému přiblížení. Dokázala si uchovat osobitý, nezaměnitelný výraz, moderní vlivy se v ní vždy snoubily s hlasy obracejícími se k iberské tradici, rodnému kraji a domovu.

Výzva světla

U nás se několik textů Eugénia de Andrade poprvé objevilo ve výboru *Portugalští básníci v Praze* (Nakladatelství Vlasty Brtníkové 1997), nicméně reprezentativní ukázku jeho tvorby představuje až kniha *Svrchovanost*, která vyšla v loňském roce v nakladatelství Fra v překladu Pavly Lidmilové. Ačkoli jde o útlý, sotva stopadesátistránkový svazek, nabízí dobře zaměřený průřez autorovy tvorby prakticky od jejích počátků po současnost.

Řada básní, které ve výboru najdeme, zejména z pozdějšího období, je koncipována jako vzpomínky stárnoucího muže hledajícího slova, která by dokázala znovu vyvolat jedinečnost prožitých okamžiků krásy, zapomenutých pod nánosem uplynulých let. Básník se vrací ke kořenům, do dětství a mládí, jako by jen tam bylo možno nalézt vykoupení a dát smysl přítomnosti. Přestože je cesta zpět provázena nostalgií a vědomím nenávratnosti toho, co bylo, vyjadřuje touhu uchovat si tehdejší „mozartovský" pohled na svět: přirozenou spontánnost, schopnost radovat se z obyčejných chvil. Vzpomínky na minulost jsou vzpomínkami na venkovskou krajinu, rozpálený vzduch léta, vápnem obílená stavení, první milostné doteky. Jsou také úzce spjaty s postavou matky; pohybuje se vždy v jakémsi atemporálním prostoru, podobně jako když autor hovoří o matkách obecně: „Jsou to matky, ty ženy, jež Goethe stavěl mimo čas a prostor, tak staré a zemité, že tu byly dřív než Nebe a Peklo..."

Už od sbírky *Ruce a plody* (1948), která jako první upoutala pozornost kritiky, je zřetelná snaha hledat mytický prostor v konkrétním časoprostoru. Jde o lyriku objektivního — můžeme říci až „antimetafyzickou" či „materialistickou" —, v níž si věci zachovávají svůj imanentní význam a stávají se ještě více samy sebou, lyriku přírodních rytmů. Je pro ni typické tradiční přirovnání jednotlivých fází života k ročním obdobím, nicméně ve specifické podobě: lidská existence je symbolizována proměnami slunečního světla. Probouzející se jarní paprsky či letní záře



Eugénio de Andrade, foto: archiv

evokují mládí, zatímco podzimní úbytek slunce a nástup zimních mlh jsou spojeny s pozdní fází života. Nedostatek světla ve stáří jako by byl kompenzován právě vzpomínkami na prozářenou minulost. Boj s časem se tak jeví jako vytrvalá snaha podržet si alespoň poslední paprsky světla.

Tato „solární" tónina se však prolíná s linií opačnou, krouží-cí kolem obrazů stínu, noci a zániku, která nabývá na intenzitě zejména v posledních sbírkách. Přestože se obě polohy, světlo a stín, víceméně vyvažují, z básní v konečném důsledku vyzařuje přitakání životu, odhodlání překonat vše, co souvisí s destrukcí. Negativní je vnímáno jako nutnost, která podmiňuje a dokazuje existenci pozitivního: tma noci je předehrou jitra, zimní chlad příslibem letních dnů, ticho samoty inspirací k napsání básně. Autorovy verše míří přímo ke slunci; navzdory nebezpečí pádu vyjadřují touhu žít naplno společně s nadějí, že smrt přijde v samotné extázi: „Tak bychom měli umřít: / vybuchnout v povětří." Vycházejí z nedostatku, ale směřují k plnosti. Jak v této souvislosti poukazuje portugalský kritik Óscar Lopes, poezie Eugénia de Andrade zaujímá zcela výjimečné postavení v rámci domácí básnické tradice, tíhnoucí spíše k deziluzi, stesku a melancholii.

Vášeň pro čisté věci země

Autorovo vidění je vzdáleno abstraktní reflexi. Vyjadřuje nedůvěru k velkým myšlenkám a teoriím, neosobuje si právo sdělovat podstatu života, nedává explicitní odpovědi: „Zemři," říká, „za nějakého boha nebo za vlast, záleží na tobě; můžeš dokonce zemřít za něco, co ti patří, protože vlasti a bohové byli vždy vlastnictvím jen někoho, ale nežádej ode mne, abych ti řekl, kudy se dát k pramenům, neboť já znám jenom cesty žízně." Jeho pohled se zakládá na přímém, smyslovém uchopení skutečnosti. Přestože věnuje pozornost všem smyslům, zaměřuje se především na vjemy zraku a hmatu, mezi nimiž spatřuje úzkou spojitost: „vidět vždy znamenalo dotknout se". V pestrém barevném spektru básní lze opět rozlišit dva základní póly: bílou — barvu dne, světla a čistoty, a černou — barvu noci, tmy a smrti, přičemž bílá obecně převládá (viz např. název sbírky *Bílá na bílé*, 1984). Častým objektem i zdrojem doteků je lidské tělo, fascinující svou hmotnou skutečností, pohybem. Tělesnost se stává téměř básníkovou tvůrčí koncepcí, místy jsme svědky až zbožštění, epifanie těla. V jeho světě není příliš místa pro transcendentno; bohové z něj však nevymizeli, nýbrž stali se součástí právě obyčejného lidského těla: „Nahé, božské tělo, / dýchá, vlní se, neúnavné. // S láskou se dotýkám toho, co zbývá z bohů." Z veršů zaznívá předkřesťanské chápání tělesnosti. Tělo není nikdy hříšné; prostoupeno smyslností je objektem touhy a zdrojem nového života: „Čeká na blesk, / zásvit slunce, / jiné tělo."

Navzdory své rozsáhlosti se Andradeho dílo vyznačuje pozoruhodnou sevřeností a kontinuitou. Přestože se jednotlivé sbírky odlišují tónem a způsobem využití jazykového materiálu, je pro ně příznačný poměrně zúžený tematický a motivický repertoár, tíhnoucí k intenzivnímu prozkoumávání verbálních možností v rámci několika základních okruhů. Autorova poetika, zrcadlící odpor vůči inflaci slov, je založena na pečlivém výběru a nezvyklém řetězení výrazových prostředků. Volné spojování zdánlivě nesouvisejících pojmů a hledání skrytých vazeb mezi nimi navozuje dojem pohybu a hry s identitou jevů. Pro řadu básní je příznačný hérakleitovský motiv neustálé změny či metamorfózy. Jsme svědky vzájemného propojování především čtyř prapůvodních prvků tvořících vesmír, z nichž je nejvýrazněji zastoupen prvek vody, téměř vždy související s obnovou, plodností a životem. O jeho významu mimo jiné svědčí i to, že pronikl do názvů několika autorových sbírek (např. *Očekávání vody*, 1973). Stěžejní variantou tohoto prvku, bytostně spjatou s portugalskými reáliemi a tradičně přítomnou v portugalské lyrice, je motiv moře. V autorových básních je moře neoddělitelné od raných vzpomínek, přičemž jeho obraz se znovu vrací ve stáří v podobě volání míst, odkud člověk vzešel.

Jednoduchost, jíž skladby Eugénia de Andrade na první dojem působí, představuje pro čtenáře a překladatele největší úskalí. Nenáročnost je totiž jen zdánlivá, neboť právě minimalistická hutnost a úspornost, provázená sémantickou koncentrací, vytváří zkratku nabitou významem. Máme před sebou poezii, která je průzračná, nikoli průhledná; její sdělení se nenachází za slovy, ale v čiré hloubce slov samých. Přiblížit konotační náboj jednotlivých básní a přitom zachovat jejich koncizní styl s rytmem a hudebností je nepochybnou překladatelskou výzvou. Pavla Lidmilová se s ní vypořádala s citem a profesionalitou jí vlastní. Český čtenář má tak díky kvalitnímu výboru z Andradeho tvorby možnost zaposlouchat se do jemných tónů veršů, oscilujících mezi hudbou prozářené jižní krajiny a tichem vnitřních zákoutí, a slovo za slovem odhalovat svrchovanou krásu okamžiků, do nichž je vtělena jedna životní touha: touha „být plamen, žhnout tak od hvězdy / k hvězdě // až do konce".

zuzana burianová (*1969)
působí na Katedře romanistiky FF UP v Olomouci

zasláno

„lyrické nebe věčnosti“ neboli k recenzi „o mluvícím hovnu a zlatém kapradí“

Vážená redakce, v recenzní části *Hostu* 7/2005 jsem si se zájmem pročetl (dle mého názoru velmi zajímavou) recenzi sbírky mého oblíbeného autora Josefa Jandy. Mimoděk mě pobavil její nečekaný závěr: píše se, že si kniha „zaslouží tři a půl hvězdičky z pěti, i když ne na lyrickém nebi věčnosti“. Samozřejmě nemám na mysli ono konvenčně duchaplné žertování s hvězdičkami, nýbrž milou naivitu spojení posledních tří slov. K případnému vysvětlení onoho dojmu stačí několikeré zopakování tohoto souslovi: *„Lyrické nebe věčnosti“!* Copak je to? říkal jsem si, nějaká krásná představa o ráji, nebo figura mínící „věčné nebe lyriky“? Potom by zřejmě šlo o „jazykovou figuru zvláštnosti“? Ale zatímco jsem se takto bavil, pociťoval jsem i jistý odstín překvapení, umocněný zvláště tím, že se jednalo o mou recenzi, kterou by mne samého ovšem nikdy nenapadlo obohatit „věčností“. Musím však říct, že nelogičnost této změny je dokonalá a odvážnost nového spojení se zbylému textu zkrátka vymyká! Někdo by se mohl divit, kde se v recenzi nazvané *„O mluvícím hovnu a zlatém kapradí“* náhle objevilo tak vzletné zakončení? Jiný by se mohl ptát, jak se to má k úvaze o poezii komentáře, kontaminovaného principem ironické hry? Nejde snad o ironii? (Surrealista se namísto odpovědi odmítavě směje; pankáč je znechucen.) Ale já říkám: Nu, nu… vždyť to zakončení je úžasné! Vždyť právě „lyrické nebe věčnosti“ je to, co mezi ironizujícího básníka a recenzenta vychutnávajícího ironii vneslo pořádný kousek čerstvé, ještě nezironizované prostoduchosti! Recenze ještě ani nestihla skončit, a už je tu důvěrná vůně vlídné literární domácnosti, provoněné teplým pecnem básnění a popelem věčnosti. Dneska to působí jako vtip.

Ondřej Klimeš

---

ad Pavel Ondračka: „Vrstvy Adrieny Šimotové“, Host 8/2005

Přečetl jsem si v posledním čísle *Hosta* recenzi na svou knížku *Stopy Adrieny Šimotové* a musel jsem se trochu usmát, když mě pan Ondračka podezírá z toho, že neznám Václava Stratila. V době, kdy dnešní profesor Václav Stratil nesměl vystavovat, jsem mu právě já v roce 1977 uspořádal ve svém velkém bytě v Praze výstavu a pozval tam spousty lidí. Trvala skoro rok. Pod obrazy pana Stratila se uskutečnil i koncert dua Stivín — Dašek, který byl tehdy také zakázán, a do mého bytu se přesunula kromě hudebníků i část publika. Na obrazy se přišel mimo jiné několikrát podívat i Jiří Suchý se svou ženou Bělou, textilní výtvarnicí, atd.

Karel Hvížďala

---

oprava

V minulém čísle jsme u autorky článku „Čtenář pro nové tisíciletí“ Věry Sukové omylem uvedli, že působí na FF UP v Olomouci. Ve skutečnosti je doktorandkou na FF MU v Brně. Za nedopatření se omlouváme.

---

jubileum heleny lisické

Helena Lisická (roz. Zimmermannová) se narodila v roce 1930 v Olomouci, kde dodnes žije a pracuje. Původním povoláním je knihovnice. Vedle pohádek, pověstí a historických povídek psala divadelní hry pro mládež a scénáře pro folklorní soubory ve Velké Bystřici (Haná, Slaměnky, Králenky, Tetke a stréci). Programově se věnuje lidovým tradicím na Hané a hanáckém Záhoří. Po dvacetileté práci s folklorními soubory se vrátila k vlastní tvorbě. Z mnoha publikací si připomeňme *Pohádky a pověsti z Moravské brány* (1968), *Z hradů, zámků a tvrzí — pověsti z Moravy a Slezska* (1972), *Z českých hradů, zámků a tvrzí* (1974), *Pohádky z jalovce* (1974), *Řeka Morava* (1976), *Devatero řemesel* (1976), *Pověsti starých měst* (1981), *Zrcadlo starých časů* (1981). Z příběhů o Velké Moravě — *Páv zpívá o štěstí* (1988), *Tři synové knížecí* (1994) a *Staré zpěvy* (1998).

hostinec

jakub svoboda
(Brno)

ráno

a chci tě vidět jak tě nikdo nevídá
s rozpuštěnými vlasy
jak ukusuješ ze snídaně
a srkáš ranní mlhu

tvoje rty
jak stín té staré lípy
pod kterou jsme si jako kluci chodívali hrát

tak chci tě vídat
tak jak tě nikdo nevídá
a pak jít zastlat peřiny

znovu

byli jsme na cestě na michálek
se slepenejma chlebama v žebradle
babička říkala že je od zajíce
a já si vždycky lámal hlavu
kde vzal ten chlapík máslo a točeňák
a ani mě nenapadlo
že nemá ruce do kterejch by vzal nůž

babička byla krajská tajemnice
a uměla se pěkně usmívat
nad kredencem visel husák
tenkrát jsme s bráchou chodili do jiskřiček
a červenej šátek nás přímo hypnotizoval
brácha ho vždycky žehlil s kapesníkama

řekněme že
že žehličku už nevezmu do ruky
a z pokřiku si pamatuju jen pár slov
a michálek je kousek šutru
a krajíce nemaže zajíc

ale vždycky když tam dojedu
tak mě starej gusta
z kuchyně zpod brýlí pozoruje

hůrka

(rozhled)
jeřábu rameno hnáta bílá jak
kolem auta všude
domy sebe nalepené na
chycená města v mucholapce
nenaučím se milovat ho
nikdy se nenaučím
nemít rád

(rozeptání)
dohodím kamenem
rozbiju domu okno v žabovřeskách
zvedne ho ona

(rozpověď)
patří mi to
to město
od krabičky do sirek by se vešla
láska co není vyškrtaná

---

václav liška
(Kralovice)

věnováno ženě

naděje

po špičkách
dopluje
něha

čas Vánoc

uvnitř sněží
v nás padá sníh
na Tři krále
bude metr

kroky

kohout rázuje dvorem
slunce a stín
letní den

podzimní

od vůně úlu
dělí déšť
a kdosi mlčí
tichý hlas
z velké dálky

po hladině

vlna běží
odečte a sečte
není

století

prší
jdou kolem kapky
stejné
sněží
jdou kolem vločky
stejné
jen my tu nejsme

jana lejčková
(Říčany)

Nechoď

Odcházíš?
Rozprostírám se
do stísněného prostoru
Hněváš se
nechápeš že nechci
abys odešel

Štupuji ponožky
do rytmu Verdiho
opery — název jsem
zapomněla a textu
nerozumím
Láska je někdy nepochopitelná

Nechoď šeptám
opileckým tónem —
snad příliš mnoho
sladkých slov
Co jsem si sama
Našeptala včera večer
Za zvuků milování
Sousedů

Vlhko

Kapky
Imitace deště
ze semiše
Hladí zápěstí
za krkem
Možná patřilo mně
v náhodných
setkáních na baru

Rozhrnuji střepy
sklenice zpátky
neskládám
Rozpíjení melodií
Nehraj si zase
na duhu
Usínám v náručí
vlastních ramen

kamila záplatová
(Miřetice)

MEZE
prorůstám jak
býlí
mezi ploty
číhám tiše tiše
na tebe

SLÁMA
byly to její vlasy
co teď pálí
na polích

SMRT
je živá
žít chce
jen mít z čeho
klečí vedle nás
prosí o milost

* * *
povolil uzdu
tváře jí zčervenaly
přitáhl otěže
celá zčernala

* * *
miluji ticha
kde slov není
a přec vím
že tam jsi

BÁSNĚ
Dávají čas na malé
hlouposti
V nichž syčí labutě a
straší hýkal ponocného
Jejich slova

vlasta mitisková
(Ráječko)

Oběť

Poslala jsem tě pryč,
teď chci tě vidět znova,
je to jak zemská tíž,
co spoutává nás oba.
Lze lásku oželet, když viděl jsi ji kvést?
Lze přát si její návrat, když
bývá krutou hrou?
Kdo lásky obětí se stal,
ten trpěl sám,
či jiným nesl žal.

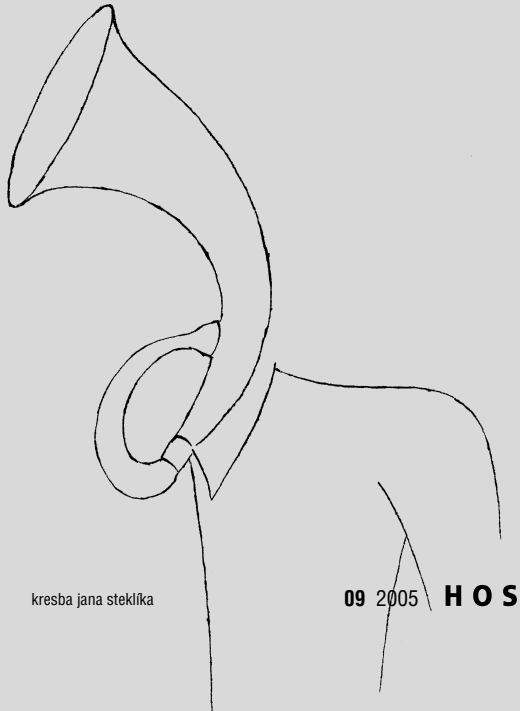
ondřej hložek
(Opava)

Petr Pan

A v pondělí spadlo
  Nebe k našim hlavám
jemně se zastavil vyhaslý knot
  za ušima
kdysi hrsti laurů tam voněly

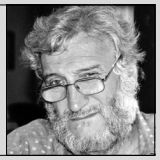
Kloktáním obláčky obelžeš
  vyprší se u jiných nohou
Dej muži v zeleném
  tu bledou oblohu

A hlavně nezapomeň:
  za druhou hvězdou odboč
A pak dál
  Až do rána



kresba jana steklíka

stačí říct daleko méně



„Čím dál tím více zjišťuji, že stačí říct v básni daleko méně, než autor skutečně míní," komentuje své pokusy-opusy z posledního období první host tohoto Hostince **Jakub Svoboda**. Souhlasím, a spolu se mnou zdá se i někteří další dnešní přispěvatelé, nejzřetelněji **Václav Liška** a **Kamila Záplatová**; soudím tak z jejich střídmých, málomluvných básní. (Pane Jakube, kvituji Váš syntaktický experiment „hůrka"!)
Jana Lejčková píše nejednoduše, zjitřeně, rozryvně… Její verše „*Usínám v náručí / vlastních ramen*" jsou nádherné: trefné a dojímavé!

Paní **Vlasta Mitisková** na sebe prozradila, že kdysi „maličko přispívala" do časopisu Host do domu… Básně, které nám nabídla, jsou poněkud starosvětské a bohužel se nevyhýbají takovým rádobypoetickým klišé jako „*Tvé oči* […] *průzračné studánky upřímnosti*" nebo „*mladosti květ uvadlý*". Naproti tomu svěže působí básnička „Úsměvy":

Jako kočka na tvém klíně
chci se protahovat líně.
Nevěříš, že mi to stačí.
A já vím proč,
ono tě to tlačí.

„Jsem devatenáctiletý student gymnázia z Opavy. Také jsem začínající básník." Ach pane **Ondřeji Hložku**! Po ulici Pekařské, kde bydlíte, jsem šest roků den co den jezdíval třináctkou alias dvěstětřináctkou do práce z práce… Což o to, básník možná jste, zatím se však s pocitovou, myšlenkovou a slovní matérií řádně moříte. Smontujete kdeco s kdečím, ale ten stroječek nakonec ne a ne fungovat. — Tisknu Vám jeden text, trochu i *ze stesku po Slezsku*; ačkoliv mi není jasné, jak by se daly obláčky obelhat kloktáním.

Sympatické! **Veronika Svobodová** posílá texty „jako třeba příspěvek do časopisu Host", nebo „třeba jen tak"… Vážená paní, některé tituly jsou *téměř* k otištění, ale vždycky se v nich objeví něco, co zaskřípe, škobrtne, zadrhne. Nejvíce líto mi to bylo u „drsné" básně „Ráno": její nepominutelnou slabinou je druhá sloka, a to vinou fádních rýmů „*zmizelo*" — „*pršelo*" a „*bylo*" — „*nezbylo*" (samá příčestí minulá!), u druhé rýmové dvojice jde navíc o rytmicky neústrojnou konfrontaci slova dvojslabičného s trojslabičným (ve slově „nezbylo" tak dochází k tzv. transakcentaci, tj. k posunu slovního přízvuku z první slabiky, kam normativně patří, na slabiku druhou). Vizme a slyšme:

Už zase poslouchám staré desky
a nohy podpírá mi stůl
Popíjím likér z naší švestky [švestkový likér?]
a připadám si jako vůl

Nevím kam zmizelo
*to štěstí co tu ještě **vče**ra **by**lo*
Přes noc pršelo
*a ráno z deště **nic** ne**zby**lo*

Tak nějak je to asi s námi
jak pára k ránu mizíš do ulic
Tiché slzy chladí mi rány
po hezké noci nezbylo nic

A tak poslouchám staré desky
nohy podpírá mi stůl
Dochází likér z naší švestky
vypadám jak vůl

Pane **Zdeňku Vlčku**, rýmovačky… Opravdu nelze.

Vít Slíva

---

k zářijovému hostinci

Dobrý den, jmenuji se Zdeněk Polák a tento dopis je adresován zejména panu Vítu Slívovi, nicméně budu rád, když si jej přečte kdokoli, kdo bude mít zájem.

Před časem jsem Vám dodal několik desítek svých básní, zda byste nemohli nějaké otisknout. V zářijovém čísle jsem se dozvěděl, že moje básně patří do literárního koše. Jsou prý záplavou slov a veršů a rozumováním bez imaginace. Nebudu odporovat a snad tyto řádky ani nikdo číst nebude, ale proč to nezkusit? Zprvu jsem pochyboval o svém psaní, ale když jsem si přečetl, co bylo otištěno tam, kde mně prý místo nenáleží, pochopil jsem. Nechci nikterak snižovat hodnotu uvedených děl a nijak povyšovat své schopnosti, ale ty básně ve srovnání s mými postrádají hudebnost a zvuk a jejich myšlenky jsou poněkud fádní a zcela povrchní. A nejspíše z tohoto důvodu nemám mezi nimi místo a nikterak o ně nestojím. Nezlobím se, že mé básně nebyly publikovány, ale že současná literární scéna má ráda neukázněnost a naprostou povrchnost; nebo je to snad lidmi, kteří ji vybírají?!

S pozdravem básník filosofující tvorby, který mnohé prožil a mnohé pochopil a tak jako mnozí jiní před ním nebyl ve své době pochopen.

...Ano, pane, mnozí byli pochopeni až po smrti. Ale mnozí zůstali „nepochopeni" i potom...

Nejspravedlnější snad bude, když čtenářům poskytneme něco z Vašich veršů, aby mohli posoudit, oč se tu vede spor.

1
Duše,
je, nebo není,
kde se pravdy dopátrat?
Jsme jako šíp vystřelený z kuše,
jenž vzduchem letí
bez naděje na návrat.
Pochopit zákonitosti tohoto světa,
dostat se na cestu k dokonalosti
— jen tak lehce se to nedá.
Jeden lidský život na to nestačí,
chce to úsilí celých generací.

63
[...]
Verše hluboce miluji,
verše mě zcela pohltily,
majíce svou křišťálovou podobu,
jejich slova mě nikdy nezradily.
Verše dávají životu smysl,
verše osvětlují cíl,
kroky vedoucí k veršům
hravě zvládnou tisíc mil.
[...]

Opakuji: „*Seděla na zídce, zářila z hloubi*" je skutečný verš, a krásný.

Vít Slíva