

Pavel Preisner

■ Po čtvrtku a po zpátku
po schodech a do chodbičky
k nemocnému zvířátku
dýchání z úst do tlamičky

W a c h a t . 2 0 0 5

01 | 2006

Radlas 5, 602 00 Brno
545 21 44 68, 539 085 009
redakce@hostbrno.cz
www.hostbrno.cz

Strana **1** kresba Michala Machata

Výtvarník Michal Machat bude v tomto ročníku otevírat Hosta svými kresbami vytvořenými na motivy básní současných českých autorů. Báseň Pavla Preisnera vyšla ve sbírce Usuch (2000). Osobnost a práci Michala Machata představujeme na straně 59.

Strana **6** Jiří Kovtun o exilu

Jsou dva pozoruhodné výroky o exilu. První je Dykův, kdy vlast říká: Opustíš-li mne, nezahynu, opustíš-li mne, zahyneš. Druhý je výrok francouzského revolucionáře Dantona: Vlast se nenosí na podrážkách bot. Dykův verš se neobrací proti exulantům. Zahyne ten, kdo vlast opustí tím, že se jí zpronevěří, že ji zradí, že se na ní proviní. Toho se kdokoli může dopustit v cizině i doma.

Strana **35** Petr Placák o Egonu Bondym

Dokonce bych náš vztah přirovnal ke vztahu seminaristy ke knězi, kterému student na zadní desku katechismu namaluje kosočtverec, ale ve své podstatě ho uznává, protože ví, že co říká, není formální.

UVÍZLÉ VĚTY KARLA HVÍŽDALY



Sen jako průvodce kavárnou

Nevím jak vám, ale mně se někdy stane, že mi v hlavě uvíznou něčí věty, pak se na ně začnou nabalovat další a další a člověk je jen zvědavě sleduje, kam až ho doveďou. Nedávno mně v hlavě uvízly věty Alfreda Polgara, spisovatele a novináře, který byl vyháněn v první půlce minulého století ze země do země a zase se vracel, až zemřel po válce ve Švýcarsku. Tento muž říkal vesele: „Žiju všude trochu nerad.“ A když se ho zeptali ve Vídni v Café Hawelka, co je tak fascinujícího na tamějších lokálech, lakonicky si odfouknul: „Člověk není doma, a přesto ho neobtěžuje čerstvý vzduch.“

Kavárna je v Polgarově podání něco jako mezifáze, mezidomov, prostor mezi bezpečím bytu a neznámou cizotou vnějšího světa, závětřím pro bedlivě pozorovatele, útlukem pro ty, co rádi lelkují a žvaní, útočištěm pro čtenáře novin, pestřým jevištěm pro exhibicionisty a sňatkové podvodníky a kolbištěm pro literáty, novináře a malíře.

Napadlo mě: platí tato diagnóza prostoru kaváren a jejich hostů i dnes, v jednadvacátém století? Sotva se mi otázka zrodila v hlavě, začal se mi souběžně s ní promítat film:

Do kavárny přicházeli za časů Alfreda Polgara stálí hosté, u vchodu se obřadně zdravili s panem vrchním v dlouhé bílé rezné zástěře či majitelem v bedlivě strážném obleku se zlatým řetízem u hodinek, které měl v kapsičce u vesty, jak to vidíme dnes jen na fotografiích u Winstona Churchilla. Majitel si od nich bral obřadně svrchník a diskretně jim šeptal, kdo ze známých je v sále. V lokále se stálí hosté potkali s přáteli a známými, pochutnali si na kávě, která v dobrém podniku, kde kávovar má stálou vysokou teplotu a voda není ani moc kyselá, ani příliš zásaditá, je mnohem kvalitnější než doma. A právě tam si ji kdysi mohli vypít návštěvníci za skoro stejnou cenu, jako stály noviny, které si přečetli zdarma. Páni a dámy tak měli tři požitky za jedny peníze. Jako přídatek se zdarma dověděli nejčerstvější drby, které se v novinách objeví až druhý den, protože novináři a literáti patřili vždy ke štamgastům všech slavnějších podniků a čerstvými zprávami na sebe přitahovali pozornost. Karel Poláček prý říkal — Žid a literát patří do káféhauzu. Kavárny až do druhé světové války fungovaly pro stálé hosty i u nás jako zlidovělé salóny devatenáctého století. Návštěvníci tam mohli potkat známé osobnosti, pozorovat je, poslouchat nebo s nimi i diskutovat. Obě strany si to přály: jedni vyhledávali blízkost slavných, druzí potřebovali publikum.

V každém známějším café mívaly některé společnosti v určitý den rezervovaný svůj stůl, stamtmitsch, u kterého se pravidelně scházely. V pražské kavárně Slavia, která původně byla otevřena spolu s Národním divadlem hoteliérem Václavem Zoufalým a patřivala prapůvodně hlavně hercům, fungoval o padesát let později stůl básníka Jiřího Koláře, jenž se tam přestěhoval ze zavřeného Národní kavárny, která bývala v místě, kde si postavilo dům nakladatelství Albatros a kde dnes sídlí na Národní třídě Sporitelna. U Kolářova stolu se za desítky let vystřídali snad všichni lidé, kteří v české literatuře od padesátých let minulého století něco znamenali a znamenají. Mohli bychom jmenovat Václava Havla, Josku Hiršala či Ivana Wernische a Petra Kabeše, ale i malíře, jako byl Kamil Lhoták, Zdeněk Seydl, či profesori z UMPRUM. V poslední době sedává v čele u stolu výtvarníků každé úterý dopoledne emeritní profesor Zdeněk Ziegler, který je čím dál tím víc podobný Woody Allenovi.

Literáti tam podle Jaroslava Seiferta chodili mezi válkami koketovat s Paříží a matka Jiřího Wolkera, která občas po jeho smrti dojížděla z Prostějova do Prahy za jeho bývalými druhy, je tu napájela absintem. Tento ve Francii oblíbený nápoj dodnes připomíná obraz na čelní stěně a názvem *Pijan absintu*, kterému se zjevuje v zeleném mlžném oparu krásné děvče. Umělcům kavárna sloužila spíše jako klubovna, aby se tam pohádali a u východu si řekli, jak napsal Valéry: zítřka na shledanou. To platilo u nás zvlášť v dobách totality, kdy řada skutečných básníků do klubu spisovatelů, který býval v Topičově domě kousek vedle, nesměla. pokračování na s. 23

**9 | KRITIKA**

Jiří Špička: *Ecovy studené plameny*
Umberto Eco: Tajemný plamen
královny Loany

12 Jiří Trávníček: *Vypravěč s poněkud*
zaraženým apetittem
Arnošt Goldflam: Osudy a jejich pán

60 | RECENZE

Jiří Zizler: *Nezbývá nám než souhlasit*
Život je všude. Almanach z roku 1956

61 Jan M. Heller: *Škleb plyšového*
medvídka
Jan Pavel: Jizvení

62 Jan Jílek: *Přistoupilprosim,*
kontrolajízdníchdokladů!
Vladimír Pavlovič: 89 míst k sedění

62 František Ryěl: *Nový vítr od Berlína*
Tomáš Dimter a Jaroslav Rudiš (eds.):
Německá čítanka. Gutenbergova
čítanka současné německé prózy

64 Jan Staněk: *Hlasy a svědomí*
Elias Canetti: Hlasy Marrákeše.
Zápisky po jedné cestě;
Svědomí slov. Eseje

65 Zdeněk Pecka: *Zbláznit se,*
nebo spáchat sebevraždu
Thomas Bernhard: Chůze

66 Petra Křivánková-James: *Westley*
nikdy nezemře...!?
William Goldman: Princezna nevěsta

66 Vojtěch Čepelák: *Dobrodružství*
nestárnoucího komiksového umění
Bryan Talbot: Dobrodružství
Luthera Arkwrighta

68 Igor Kedziarski: *Bestsellery v hrsti*
Martina Pilaře
Martin Pilař: Vrabec v hrsti
aneb Kliše v literatuře

69 Martin Procházka: *Co je památka?*
Tomáš Hájek: Zánik a vznik
památkových péčí.
Filozofie památkové péče

70 Pavel Ondračka: *Kokoliiova*
cesta z ghetta
Jana Klusáková: Rok s Kokoliou

73 Petr Glombíček: *Kapitoly*
z analytické filosofie
Jaroslav Peregrin: Kapitoly
z analytické filosofie

73 Petra Havelková: *Tři balady v Polárce*
Karel Jaromír Erben: Kytice, režie
Martin Františák, dramaturgie Pavel
Jurda, výprava Jan Štěpánek, hudba
David Smečka, premiéra 8. 10. 2005,
Divadlo Polárka

63 | PERISKOP

Pavel Ondračka: *Všedně*
Petr Veselý: Všedně,
výstava v galerii Ars, Brno

67 | ČERVOTOČ

Petr Štědroň: *Uvidíte ogara,*
co zahraje Figara
Figarova svatba aneb Figaro sem
Figaro tam, dle hry Pierra
de Beaumarchais vytvořil kolektiv
herců pod vedením Zdeňka Duška,
Městské divadlo Zlín

71 | ZOOM

Dora Viceniková: *Osidla*
čarovného lesa
Terry Gilliam: Kletba bratří Grimmů

75 | TELEGRAFICKÉ RECENZE

Stanislav Komárek: *Ve stylu drobných*
nosatců

76 | TÉMA: PROMĚNY AMERICKÉ
AUTOBIOGRAFIE

76 Marcel Arbeit: *Několik podob*
americké autobiografie

80 Anzia Yezierska: *Červená pentle na*
bílém koni: můj příběh

84 Michaela Náhliková: *Ženy*
Nového světa
Anzia Yezierska v kontextu
autobiografie amerických
židovských autorek

87 Malcolm X ve spolupráci s Alexem
Haleyem: *Autobiografie Malcolma X*

91 Harry Crews: *Dětství: životopis*
jednoho místa

96 Marcel Arbeit: *Autobiografie*
na americkém Jihu

99 Lewis Nordan: *Chlapec*
s nabitou puškou

104 | ZASLÁNO

Martin Machovec: *Pár slov*
k vydání Přeloučského románu
Josef Vadný, Zdenička Spruzená:
Přeloučský román

105 Roman Kanda: *K rozhovoru*
Jiřího Trávníčka s Alešem Hamanem
(Host 9/2005)

106 | HOSTINEC

kresba David David

A black and white close-up portrait of an elderly man, Jiří Koptuna, wearing glasses. He has his hands resting on his face, with his fingers touching his cheeks and chin. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his skin and the details of his hands. The background is dark and out of focus.

ROZHOVOR
SE SPISOVATELEM
JIŘÍM KOPTUNEM

foto: Vojtěch Vlček

Vlast si s sebou můžete vzít, kamkoli jdete...

Jednou z nejvýznamnějších knižních událostí konce loňského roku se stalo vydání obsáhlé historické práce Jiřího Kovtuna *Republika v nebezpečném světě (Éra prezidenta Masaryka 1918–1935)*. Stala se událostí přesto, nebo snad právě proto, že je po mnoha rádobách skandálních odhaleních Masarykova soukromého života a jeho nekalých praktik knihou v nejlepší smyslu státopornou. Jiří Kovtun, historik a spisovatel, který po komunistickém puči v roce 1948 odešel do exilu a řadu let pracoval v Knihovně Kongresu Spojených států, v ní shrnul výsledky svého mnohaletého zájmu o Masarykovu osobnost a zaměřil se zejména na jeho angažmá v zahraniční politice první republiky a mezinárodní situaci té doby. S Jiřím Kovtunem a jeho paní Věrou jsme se sešli při jejich podzimní návštěvě Prahy. Právě proběhlo úspěšné uvedení jeho knihy a na stole v jeho pracovně ležely první autorské výtisky.

Ústřední postavou vašich historiografických prací včetně té zatím poslední — *Republika v nebezpečném světě* — je T. G. Masaryk. Vzpomenete si, kdy jste se s ním poprvé setkal? Kdy jste ho začal vnímat jako významnou historickou osobnost? Vy máte zřejmě na mysli můj odborný zájem, ale já jsem tak starý, že jsem Masaryka viděl i osobně. Bylo to v roce 1935, v den, kdy byl naposledy zvolen prezidentem. Čirou náhodou jsem stál s otcem na rampě, která vede z Nerudovy ulice k Hradu. Davy lemovaly celou cestu, po které přijížděly kočáry tažené koňmi, a v kočárech byli černě oblečení pánové s cylindry. Jeden z těch pánů, stařec s bílými vousy, byl prezident Masaryk. To bylo mé jediné přímé setkání s Masarykem, ale neznamená víc než jen jednu matnou dětskou vzpomínku.

A jak tedy začal váš odborný zájem?

Možná v tom byl trochu genius loci. Po svém odchodu do exilu jsem se dostal do Spojených států, do Washingtonu. Právě tady strávil Masaryk v roce 1918 poslední a rozhodující úsek své revoluční činnosti. Ve Washingtonu dovršil své osvobozovací dílo, vydal své nejdůležitější dokumenty, navázal styky s americkými diplomaty a státníky a vrátil se odtud už jako zvolený prezident Československé republiky. Věděl jsem, že v Americe a zvláště ve Washingtonu najdu v archivech mnoho dokladů o Masarykovi, ale jako exulant jsem nemohl do Československa, neměl jsem přístup k československým archivům. Z toho vyplynula praktická nutnost omezit se na prameny, které jsou dostupné v Americe a jinde na Západě, a tak vznikla má kniha *Masarykův triumf*, která se dějově odehrává z největší části ve Spojených státech a líčí vyvrcholení činnosti Masaryka-revolucionáře na konci první světové války.

Čím vás Masaryk tak uhranul, že vás to nutilo se k němu neustále vracet?

Já bych neřekl, že mne Masaryk něčím uhranul. Je pravda, že když jsem vyrůstal, byl Masaryk centrální postavou tehdejší doby. Mí rodiče a vůbec většina tehdejší generace dospělých neznala vý-

znamnější žijící osobu než Masaryka. Ve škole jsme se učili básně o Masarykovi a v čítankách jsme četli články o hrdinství Československých legií ve Francii a na Sibiři. To mne jako dítě asi nějak formovalo, ale nevyhnutelně jsem to pak v dalším životě všelijak doplňoval a korigoval. Nebyl jsem Masarykem uhranut, ale jako každý, kdo o Masarykovi vážně přemýšlí, jsem zjistil, že jeho dlouhý život je téměř nevyčerpatelným zdrojem informací o člověku a společnosti. Celá ta dlouhá řada jeho kulturních aktivit, jeho zásahů do politiky, jeho osobních sporů a společenských bojů je velkou látkou k přemýšlení o lidských postojích a jejich motivech.

Nejví se vám Masaryk velkou osobností právě proto, že jste odešel do exilu? Mám na mysli, zda se do něj nepromítá také váš vztah k vlasti? A třeba jistá nostalgie?

Do jisté míry může být pravda, že Masaryk by mohl být pro exulanty jakousi ikonou. Nepochybně i proto, že sám v exilu pobýval — i když to byly jen čtyři roky —, měl velké kosmopolitní zájmy a dost sebejistě se pohyboval po světě. Může tedy být pro lidi v exilu vzpruhou, dokladem, že je možné žít mimo svou vlast a něco pro ni dělat. Ale s nostalgií, s tou pouze tesklivou touhou po domově se Masaryk dá sotva spojovat. V jeho příkladu je úplně opačná výzva: Nebreč, udělej něco.

Vy jste odešel do exilu v roce 1948, tehdy vám bylo teprve jednadvaacet let. To už jste v tom věku byl natolik zorientovaný, že jste věděl, proč odcházíte?

Odešel jsem asi dva měsíce po komunistickém puči bez jakýchkoli pochyb o svém rozhodnutí. To, co jsem dosud dělal, čím jsem se zabýval, co jsem studoval a co jsem se snažil dělat jako mladý žurnalista, najednou skončilo. Byl jsem vyloučen ze studia a ze svazu novinářů, časopis, ve kterém jsem pracoval, byl zakázán a měl jsem pocit, že budu muset žít buďto v přetvářce, nebo v roli zbytečného člověka. Nepovažoval jsem se nutně za někoho, kdo musí prosadit své osobní poselství, ale byla u mne naprosto přirozená touha jít někam jinam, kde se mohu uplatnit lépe.

Jak jste se protloukal po svém odchodu do Německa?

Všelijak, ale docela dobře. V roce 1948 už v Německu existovaly organizace na pomoc politickým uprchlíkům. Jednu z nich, Czechoslovak Relief Committee neboli Československý pomocný výbor, založil můj první šéfredaktor Pavel Tigríd a jemu jsem nějakou dobu pomáhal v sociální práci. Jiná, mnohem větší organizace, International Refugees Organization, Mezinárodní organizace pro uprchlíky, pečovala o exulanty z různých komunistických států a pomáhala jim zařizovat emigraci z Německa do jiných zemí. Na začátku roku 1951 zahájila v Mnichově činnost rozhlasová stanice Svobodná Evropa. Nastoupil jsem tam jako redaktor a v prvních letech tam byl mým šéfredaktorem opět Pavel Tigríd. Jednou za dva roky jsem cestoval asi na měsíc do Ameriky, kde jsem si prodlužoval platnost imigračních dokumentů. Na začátku sedmdesátých let jsem se do Ameriky přestěhoval natrvalo a po přechodném období, kdy jsem byl svobodným žurnalistou a pravidelným spolupracovníkem časopisu *Svědectví*, jsem v roce 1977 začal pracovat jako československý odborník v Knihovně Kongresu ve Washingtonu. Když se dívám zpátky, vidím, že jsem po odchodu z Československa až na malé výjimky měl vždycky zaměstnání, jehož důležitou složkou byla mluvená nebo psaná čeština. Jako bych jazykově ani nebyl v exilu.

Stál jste u zrodu časopisu *Svědectví*. Z jakých pohnutek vznikl a koho chtěl oslovit především?

Nejsilnější pohnutkou bylo přání Pavla Tigrída, neudolatelného žurnalisty, aby časopis *Svědectví* vznikl. Nebyl jsem přímo u jeho zrodu, to bylo výhradně Tigrídovo dílo, ale spolupracoval jsem se *Svědectvím* od začátku až do konce, redigoval jsem poslední, „americké“ číslo *Svědectví*, které vyšlo už po sametové revoluci v Praze. *Svědectví* chtělo oslovit kohokoli v Československu, komu se časopis dostal do ruky a kdo byl ochoten nějakým způsobem porušit informační a názorový monopol komunistické žurnalistiky — třeba jen výměnou názorů mezi přáteli nebo aspoň zvažováním argumentů ve vlastní mysli. *Svědectví* bylo založeno na Tigrídově myšlence, že dialog je přirozená potřeba a nakonec snad i živelná síla, kterou nemůže úplně potlačit žádný represivní režim. Ta myšlenka nebyla hned dobře pochopena, a protože Tigríd oslovoval i komunisty, vytýkali mu mnozí lidé v exilu — a patrně i mnozí lidé doma —, že komunistům nadbíhá, místo aby na ně tvrdě útočil. Ale ukázalo se, že není tvrdší útok na jednostranné myšlení než vytrvalá výzva k dialogu, a že *Svědectví* se nakonec stala volná tribuna názorů, do které s oblibou a postupně ve stále větším počtu přispívali i reformní komunisté, přípravě o možnost svobodné diskuse ve vlastní straně. *Svědectví* bylo životním úspěchem Pavla Tigrída.

Byl jste z první vlny emigrantů, kteří odešli hned po roce 1948. Vaše žena Věra patřila k těm, kteří odešli až kolem roku 1968. Vnímali jste nějaký rozdíl mezi těmito dvěma vlnami?

Generace exulantů, která odešla bezprostředně po komunistickém puči, byla v roce 1968 už generací lidí středního nebo staršího věku. Mnozí z nich, pokud neměli nějaký silný politický zájem, se v cizích zemích asimilovali. To neznamená, že se zcela zřekli české kultury a českého jazyka, ale někdy došlo i k tomu. Mezi tím přicházeli po celá padesátá a šedesátá léta, byť v menším množství, noví exulanti, takže se naše řady neustále doplňovaly. V době, kdy přišla do Ameriky Věra, a zvláště po sovětské invazi v srpnu 1968, nastal velký příliv nových exulantů a všechno se ještě více promísilo. Původně mladá politická generace uprchlíků z roku 1948 ztrácela vliv.

Věra Kovtunová: Myslím, že obecně to měla ta první vlna těžší. Země, kam uprchlíci přicházeli, byly ještě poznamenány válkou a bylo v nich málo pracovních příležitostí. Často byli uprchlíci nuceni pracovat, kde se dalo, i na nejpodřadnějších místech, a nemohli uplatnit svou dřívější odbornou kvalifikaci. Tuto možnost měla v daleko větší míře nová vlna po roce 1968. Byla to už doba hospodářské konsolidace a na konci šedesátých let se zvláště v Americe mohli dobře uplatnit lidé s odborným vzděláním. I to možná způsobilo určitou hořkost u části starších emigrantů vůči mladším. Vždycky ale záleželo hodně na tom, jak se kdo s emigrací psychicky vyrovnával. Temperament byl často důležitější než intelekt. Lidé s dobrým vzděláním a s dobrými předpoklady pro profesionální kariéru někdy neuspěli, protože psychicky neunesli pocit odloučenosti od svých rodinných vztahů, od svého rodného jazyka a kultury. Lidé méně kvalifikovaní si často vedli docela dobře díky své psychické odolnosti. Někdy bylo buďto výhodou, nebo naopak přítěží i to, že někdo věřil a někdo nevěřil, že je v exilu jen dočasně a že se vrátí domů.

Kladli jste si tuto otázku vy? Prožívali jste pobyt v Americe jako definitivní úděl, nevěřili jste v možnost změny?

Myslím, že jsme měli stejné pocity jako podobně smýšlející lidé doma. Tak jako se mnozí v Československu domnívali, že po likvidaci obrodného hnutí v roce 1968 už jsou v tom navždy, i my za hranicemi jsme si často mysleli, že se změny nedočkáme. Jako mohli lidé v exilu cítit stesk po vlasti, mohli lidé doma cítit stesk po ztracených příležitostech. Ale mně a Věře pomáhalo vědomí, že i doma žije mnoho lidí v jakémsi vnitřním exilu. Někdy se asi zapomíná, jak dobře si exulanti na dálku rozuměli s lidmi doma. My i oni jsme o něco přišli. My i oni jsme věděli, že to, o čem jsme přišli, je cennější než to, čím to bylo nahrazeno. Vždycky jsme měli pocit, že si s mnoha lidmi doma dobře rozumíme.

Jsou dva pozoruhodné výroky o exilu. První je Dykův, kdy vlast říká: Opustíš-li mne, nezahynu, opustíš-li mne, zahyneš. Druhý je výrok francouzského revolucionáře Dantona: Vlast se nenosí na podrážkách bot. Dykův verš se neobrací proti exulantům. Zahyne ten, kdo vlast opustí tím, že se jí zpronevěří, že ji zradí, že se na ní proviní. Toho se kdokoli může dopustit v cizině i doma. Je právě tak možné zůstat vlasti věrný za hranicemi, jako je možné v Československu doma. Ve smyslu Dykova verše komunistus v Československu vlast „opustil“ a potom také politicky „zahynul“. A pokud jde o Dantona — Danton se mylil. Vlast si s sebou můžete vzít, kamkoli jdete, ne na podrážkách bot, ale v mysli, v ideálu, v nějakém nezničitelném obraze, který si s sebou nosíte. I boty, do kterých byli obuti komunističtí bachaři v Ruzyni, šlapaly domácí prach — jistě ne k užítku vlasti.

Jak byste si pro sebe definovali vlast? Co pro vás znamená?

Jsou to vzpomínky, které máte i doma, i když nejdete za hranice rodné země, vzpomínky na dětství, domov, školu, vzpomínky na ryze osobní zkušenosti, od těch intimních až k těm široce sdíleným. Vlast je samozřejmě také řeč. Je to v jakémsi smyslu všechno dobré, co souvisí se světem, kde jsou lidé, kteří mluví stejným jazykem jako vy a vyrostli do stejné kultury. Jakési společenství, které se ale nerealizuje jen fyzickou přítomností na konkrétním území mezi konkrétními lidmi. To, co víte o tomto kusu země a o těchto lidech, si s sebou nosíte celým svým životem.

Věra Kovtunová: Musím říct, že to cítím úplně jinak. Vlast je něco, co může být i nebezpečné. Může se stát, že to, co se veřejně označuje jako vlast, vás zradí. Vyrůstala jsem v komunis-



MIL OŠ BUDÍK Na křídlech vůle 1957

tickém prostředí a viděla jsem hrozné lámání lidí a strašné věci padesátých let — ve jménu vlasti. Slovo „vlast“ pro mne tedy neznamenovalo jen pozitivum. Uvědomovala jsem si, že žít v systému bezpráví, které se často maskuje vlastenectvím, znamená degradaci pojmu vlast. Nevím, jestli jsem se s tím už narodila, nebo na to mělo vliv rodinné prostředí a doba, ve které jsem vyrůstala, ale jsem skeptik. Nemám ráda skupinové myšlení a nepřijímám pojem vlastenectví bez výhrad a pochyb. Myslím, že nevnímám vlast jako něco, co je nekonfliktní, protože jsem zažila, jak snadno se dá vlastenectví zneužít. Tím více jsem si vážila lidí, kteří proži-

li nejtěžší pronásledování, vězení a koncentráky, ale vyšli z toho všeho snad s otřeseným zdravím, ale vnitřně neporušení.

Vraťte se teď k vaší literární činnosti. Kromě historické literatury píšete také beletrii, básně a prózu, a v souvislosti s ní se často zmiňuje její morální poselství. Není to trochu ovlivněno právě tím, že se tolik zajímáte o Masaryka?

Nedovedu vám říci, jestli se v mé beletrii ozývá nějaké silné morální poselství, které by mělo navíc myšlenkovou příbuznost s Masarykem. Kdo píše básně nebo prózu, nemůže začínat u morálního hlediska. Krásná literatura je všelicos, ale není to kázání. Podle



Dvě příslovce odvozená od slovesa *plynout* se podle slovníku jakoby ani významově neliší: *plynný* je „lehce, nepřerušovaně, souvisle probíhající, plynoucí“, *plynulý* zas „lehce, souvisle probíhající, plynoucí; nepřetržitý, nepřerušovaný“. Ale ve skutečnosti to jsou slova různá: adverbium *plynule* bývá doplněním sloves jako *přecházet, zmenšovat se, zvětšovat se, zvyšovat, pokračovat, sílit, posunovat, otáčet...*, tedy sloves vyjadřujících přímo nebo metaforicky pohyb. Kdežto *plynně* je doplněním povětšinou sloves, jimž jsme před šedesáti lety říkali v gymnasiu slovesa *dicendi* čili mluvení. Dodejme k tomu, že to spojení bývá dále doplněno údajem o jazyku: *mluvím plynně anglicky, francouzsky, hovořil plynně rusky, třemi jazyky, dokonce devíti jazyky* (to nebyla devítihlavá saň, ale Čapkův Mlok), *plynně se vyjadřuje řecky...* Jsou to opravdu, jak je vidět, dvě adverbia různá; to druhé je označením kvality oné komunikace. A co když čteme: *Mladík konverzoval plynule a vesele...*? To ve skutečnosti vypovídá jen a jen o spádu jeho řeči. (Uváděné příklady jsou z Českého národního korpusu.)

Mallarmého byl prý svět stvořen proto, aby nakonec byla napsána krásná kniha. Snad — a snad bychom také nějakým platónským dialogem došli až k tomu bodu, kde se krása stýká s dobrem. Takhle nepřímou a vzdálenou je tedy i v beletrii obsaženo morální poselství. Jinak je to s historií a s historickou literaturou, kde se přímo kladou morální otázky. Ale i tady je riskantní vědecky stanovit význam nebo převahu morálního principu, jak se o to pokoušel Masaryk. Masarykovo pojetí historie má jasný morální základ. Masaryk si přál, aby historikové vyhledávali v české minulosti pozitivní, zdravé prvky jako konstantu české historie. Tím se dostal do sporu s Pekařem, který tvrdil, že Masaryk překračuje hranici objektivního pohledu na historii. To je samozřejmě pravda. Ale historie není objektivní věda. Je exaktně vědecká v bádání, ve vyhledávání neznámých nebo přehlížených pramenů a ve studiu přesnosti údajů o lidech a událostech. Jakmile je tato fáze skončena, stojí historik nad skutečnostmi, o kterých si musí utvořit úsudek. Ale úsudek každého člověka nad historií právě tak jako nad politikou, která je přítomnou historií, záleží na mnoha faktorech: na jeho výchově, temperamentu, vztahu k tradici, náboženském vyznání. Není možné, aby v úsudku historika nezazněly všechny tyto subjektivní motivy, a proto se historikové hádají a nepřestanou se hádat. Doufám ale, že mezi námi zcela nevymizí ctnost tolerance. Hádat se budeme, ale nebudeme si upírat poctivost úsudku.

Zjednodušeně řečeno, Masarykova koncepce předpokládala, že dějiny mají nějaký jednotný smysl, který on viděl ve vývoji k humanitě. Snažil jste se i vy — konkrétně v poslední knize o Masarykově republice — vystihnout nějaký obecnější smysl tehdejších událostí?

Hledat v dějinách něco srozumitelného je právě tak přirozené jako zamýšlet se nad smyslem lidského života. Historie není nic jiného než nespočet lidských životů. Nedovedu si představit historika ani jakéhokoliv člověka, kterého by se tyto otázky nedotkly. Což neznamená, že si tyto otázky přímočaře klademe při každé práci, a už vůbec to neznamená, že známe odpověď. I Masaryk odečetl mnoho ze svých jistot a napsal, že teleologický výklad řádu a smyslu světa, který on zastával, je jen doznáním, že událostem nerozumíme, že jim rozumí duch jiný, vyšší. Já jsem knihu o Masarykově republice nepsal jako historický esej, nýbrž spíš jako historickou zprávu. Chtěl jsem napsat především věcnou knihu, aby v ní bylo co nejvíc doložených a ověřených faktů. Víc mi šlo o to, aby měl čtenář v knize co nejvíc informací pro tvorbu vlastního úsudku, než aby přijal úsudek můj. Je nevyhnutelné, že z obsáhlé dokumentace, kterou kniha obsahuje, vyvodí mnoho lidí jiné závěry než já. Můj hlavní závěr je, že Masarykovo Československo se všemi svými chybami a nedokonalostmi dobře snese srovnání s jinými zeměmi tehdejší epochy a že ho ohrožovaly a nakonec zahubily síly, které měly horší kvalitu než síly, jež ho udržovaly. Má to nějaký vyšší smysl? Nevím. Snad ten, že v historii právě tak jako v lidském životě jsou hodnoty, které se nedají měřit jen úspěchy nebo neúspěchy.

Ptal se Miroslav Balašík

Jiří Kovtun (1927, Horničevo, Podkarpatská Rus). V letech 1946–1948 studoval na Právnické fakultě UK. Po únoru 1948 odešel do Německa, kde byl redaktorem stanice Svobodná Evropa. Po přesídlení do Spojených států pracoval nejprve v Hlasu Ameriky (1976–1977) a posléze v Knihovně Kongresu Spojených států. Spolupracoval mimo jiné s Tigridovým časopisem *Svědectví*. Je autorem několika básnických sbírek (mimo jiné *Hřbet velryby*, 1995) a prozaických knih (*Pražská ekloga*, 1973, 1992; *Zpráva z Lisabonu* 1979). Výrazný ohlas zaznamenaly jeho historické práce *Masarykův triumf* (1987, 1991) a *Tajuplná vražda — Případ Leopolda Hilsnera* (1994). Na podzim loňského roku vyšla obsáhlá monografie *Republika v nebezpečném světě — Éra prezidenta Masaryka 1918–1935*.

Ecovy studené plameny

O NOVÉM ROMÁNU UMBERTA ECA

J I Ř Í Š P I Č K A

Umberto Eco je nejen významným světovým sémiologem a estetikem, ale od dob *Jména růže* i celebritou krásné literatury. Zda je Ecova sláva úměrná hodnotě jeho dalších románů, je otázka čím diskutovanější, tím spornější, a na tomto místě neřešitelná. Recenzí Ecova pátého románu se však alespoň vyjádříme k nejnovější položce jeho prozaické tvorby.

Umberto Eco patří nesporně k nejzářivějším a nejstálejším hvězdám na evropském intelektuálním nebi. Patří tam právem, neboť jeho nekonečná erudice, neotřelá témata a metody, schopnost virtuózní analýzy a precizní bibliografická rešerše z něj činí mimořádnou vědeckou osobnost. Kdo četl Ecovy práce, ví, že Eco umí také své závěry elegantně a vtipně podat.

Italský spisovatel na tři

Přes četné úspěchy a uznání na poli vědeckém se však Ecova hvězda naplno rozzářila až v roce 1980, zažehnuta jeho prvním románem *Jméno růže*. Za italským úspěchem rychle následuje úspěch americký a v jeho důsledku i celosvětový. Vycházejí nové a nové překlady, jeden dotisk stíhá druhý a kritika žasne nad tím, jak Ecova hyperintelektuální próza mohla oslovit takové masy čtenářů. Dodnes nebyla odhalena tajná receptura, která umně zkombinovala napínavou, mistrovsky postavenou zápletku a atraktivní středověké temno s filozofickými pasážemi, nad jejichž nevidanými tématy a hloubkou zůstává laický čtenář s otevřenými ústy. Na svou recepturu bohužel zapomněl i sám autor, který se k ní ve svých dalších produktech už nedokázal přiblížit.

Ze *Jména růže* tedy vykvetl fenomén Eco. Cokoli publikuje, je mediální událostí, přičemž vědecká prestiž kryje záda prestiži literární a naopak. A kdyby, probůh, někdo nebyl v obraze, dá se přes obálku nové knihy fosforeskující šerpa s nápísem „od autora bestselleru *Jméno růže*“, a koupí si ji i ti, kteří knihy nad dvě stě stran zásadně nečtou. Eco je v nakladatelském průmyslu solidní jistotou, neboť vytvořil a sám pokrývá segment „filozofického románu“ a dokázal čtenáři vsugerovat, že erudice je literárně-estetickou hodnotou.

Položte-li Čechovi otázku, zná-li nějakého žijícího italského spisovatele, pokud to není odborník nebo ignorant, dá vám jedinou odpověď: Umberto Eco. Proč? Protože on jediný se dostal do kánonu „slavných současných spisovatelů“. Mluví se o něm, občas se v novinách přetiskují jeho články a těší se nevidanému privilegii, že mu nedlouho po publikování originálu vycházejí překlady všech jeho románů.

V Itálii se říká, že Eca kdekdo kupuje, neboť to vypadá dobře mít ho v knihovničce, ale že ho skoro nikdo nečte. Jelikož průzkum mezi českými čtenáři není k dispozici, položme si alespoň otázku, zda za koupi a četbu stojí Ecův poslední román *Tajemný plamen královny Loany* (*La fiamma misteriosa della regina Loana*, 2004).

Pročtenutí

Hlavní postavou knihy je antikvář Giambattista Bodoni řečený Yambo. Probouzí se z komatu po těžké autonehodě a zjišťuje, že má něco v nepořádku s pamětí. Zůstaly mu rozsáhlé encyklopedické znalosti, chrlí citáty, ale nepamatuje si nic ze svého vlastního života. Všechny paměťové stopy spojené s jeho soukromím a emocemi jsou nedostupné. Popisu tohoto stavu a prvním dnům, které Yambo tráví zpět v realitě, je věnován celý první díl knihy nazvaný „Nehoda“. V centrální části románu, v oddílu „Paměť z papíru“, se Yambo zotavuje na statku ve vesnici Solara, kde jako chlapec strávil mnoho času a kde je na půdě uložena materiální paměť jeho rodiny — knihy, časopisy, hračky a vůbec nejrůznější haraburdí. Yambo se prohrabuje všemi bednami, skříněmi a šuplíky, až konečně dospívá ke „svému“ pokladu v zadržované místnosti, ke knihám, časopisům a školním sešitům, které patřily jemu. Jejich četbou se snaží proniknout do své minulosti, provázen při některých nálezech jakousi nápovědou „přihořívá“, tajemným plamenem komiksové královny Loany, vzplanuvším občas v mlze jeho paměti. Po nález starého tisku nevyčíslitelné hodnoty upadá protagonista znovu do bezvědomí. V poslední části, nazvané řecky „Οἰ νόστοι“ (návraty, cesty zpět), najdeme řešení paměťových kvízů z předešlých dvou částí. Yambo si totiž v komatu postupně vybavuje dětství a dospívání a přibližuje se ke krok po kroku ke splnění své největší touhy, jakémusi paměťovému klimaxu — uzření tváře své dávné lásky, spolužačky Lily Sabové. Při závěrečném bláznivém triumfu, „děkovačce“ všech postav Yambovy paměti, se však jeho vědomí zatemňuje těsně před dosažením cíle.

Na všech Ecových románech je znát, že je autor konstruuje shora, od základní ideje formy ke spleti motivů, které jsou teprve



MILoš BUDÍK Metelice 1956

MILoš BUDÍK Vgalerii 1978



posléze vyplněny samotným fabulačním materiálem. První část *Tajemného plamene* je ukázkou, jak se tento postup může ocitnout v krizi, když vnější filozofický systém, formální nápad ani ryze vypravěčská inspirace neposkytnou dostatečně silné a zajímavé opěrné body. Téměř sto stran se řetězce Yambových spontánních asociací a úvahy o zákonitostech paměti honí jako pes za ocasem. Eco vytěžuje do poslední mrtě a uměle protahuje všechny paradoxy, aforismy a spekulace, které lze k tématu paměti použít, prokládaje je poměrně nešťastnými pokusy o humor. Jeden příklad za všechny: Yambo se poprvé od procitnutí z komatu pomiluje s manželkou, a když se jí svěřuje se svými pocity, ona opáčí: „Ježíši Kriste, tak nakonec jsem ještě musela zbavit panictví svého šedesátiletého manžela“ (s. 78).

Filolog hledá paměť

Práce filologa a textového kritika spočívá v tom, že na autografech dávných spisovatelů zkoumá písmo, luští poznámky na okraji listů, hledá důvody škrtnů a oprav provedených autorem, to vše v souvislosti s předpokládanou autorovou četbou, styky, s dobovým klimatem.

Yambo aplikuje postupy textové kritiky na své vlastní dětské „já“. V Solaře pročítá brakovou literaturu, které jako chlapec holdoval, poslouchá staré desky, rekonstruuje chronologii svého dospívání podle novin a časopisů, provádí stylistickou analýzu svých slohových prací a táže se, proč se zrovna na podzim roku 1942 tak změnil jeho pohled na svět.

Přestože je úkolem Ecova hrdiny rekonstruovat vlastní dětství, mnohem více místa je v knize věnováno paměti kolektivní. Yambo sleduje, jak se prolíná fašistická ideologie, v níž vyrůstal, s dobovou literaturou, od zmanipulovaných formulací oficiálního tisku až po cenzurování dětských knih, komiksů a šlágrů. Objevuje, že zejména válečná Itálie byla tragicky schizofrenní: s utrpením a ztrátami na jedné straně a s líbivou fasádou zbytků režimního konzumu ve sdělovacích prostředcích na straně druhé. Zajímavým literárním řešením, jak propašovat do knihy historickou skutečnost, je konfrontace novinových zpráv s poznámkami, které dědeček, posluchač přenosů Volá Londýn, do novin zanáší.

Oddíl „Paměť z papíru“ je sondou do psychologie režimu, do všech jeho absurdních klasifikací na závadné a nezávadné, je svědkem marné snahy vytvořit umělecká a široce populární díla propagující fašismus. Pro Italy posledních generací může být kniha zajímavým poučením, pro nás, komu totalitní minulost ještě dýchá na zátylek, jsou závěry, k nimž Eco pracně dospívá, až příliš empiricky známé.

Mnoho Yambových nálezů kniha přímo reprodukuje (v originále má dokonce podtitul „ilustrovaný román“): jsou to texty písní a básní, fotografie plechovek, knižních obálek, stránky z komiksů, knižní ilustrace, filmové a reklamní plakáty, obaly gramodesek atd. Toto jistě zajímavé řešení však autorovi prokazuje medvědí službu. Těžko říci, zda to sémiologu Ecovi došlo, ale v konfrontaci s ikonou druhotný znakový systém jeho vyprávění prohrává na celé čáře. Umění literatury totiž spočívá v tom, že její znaky jsou na všech úrovních uspořádány tak, aby říkaly něco víc než prosté zobrazení, v tomto případě reprodukce objektu, o němž se píše. Eco, jako i ve svých předešlých románech, je obětí vlastního syžetu. Jelikož Yambo ztratil paměť, není možné, aby zakoušel při nálezech nostalgii, a tak se musíme spokojit jen se suchopárným popisem jeho rešerší. Pokud čtenáře něco upoutá a vyvolá emoci,

jsou to právě fotografie starých plechovek nebo reklamních plakátů, nikoli jejich nezáživná a zdouhavá inventura.

Esej kontra román

„Směs fanatické nudy a zuřivé dokumentace“ nebo „pohřební průvod uspávajících podrobností“, to jsou soudy, které Jim Dixon, hrdina Amisova *Šťastného Jima*, pronáší o přednáškách profesora Welche. Těmto charakteristikám odpovídají i mnohé pasáže románu profesora Eca. Nadhled, elegance a určitá dávka humoru, které známe z jeho esejů, evidentně u románu nefungují. Ecovy prózy jsou jen jakousi emanací jeho teoretických prací, výzkumů a libůstek. Tentokrát se ovšem Eco pustil na obzvláště tenký led — předkládá čtenáři velmi autobiografické téma hledání dětství své generace. Bude to kromě autora ještě někoho zajímat? Ecovi vrstevníci, vzpomínající na dávné popěvky, produkty a dobrodružnou literaturu, se možná budou bavit, částečně snad i mladší čtenáři, pokud jsou některé rekvizity stále součástí kolektivní paměti, ale zahraniční publikum zůstane mimo hru. Snad by námi (mluvím o své generaci) pohnuly Holky z naší školky, reklamní vajíčko, *Příběhy malého boha*, sbírka céček, pionýrský odznak nebo diplom z Partyzánského samopalu a odkládali bychom přečtenou knihu s pocitem příjemného výletu do dětství. Takto nám z četby zbývá zpropadeně málo.

Snad jedině vyprávění o partyzánském dobrodružství ve třetí části knihy je opravdovým a výborným kouskem románu. Všude jinde jako by se Eco ryzímu vyprávění vyhýbal, jako by měl strach ze srovnání se skutečnými vypravěči. Dělá, jako by mu na vyprávění vlastně nezáleželo, jako by hodnota knihy měla spočívat jen v komplikovanosti syžetu, úvahách a analýzách, jako by pro něj platila jiná pravidla. Rád pracuje s klišé a archetypy (i zde: objev, že „takoví jsme byli“, hledání paměti a sebe sama aj.), ale zároveň se jich štítí, takže si od nich alibisticky vytváří odstup. Jenže pro Eca výjimky neplatí. Napsat román je něco jiného než dát epický rámec esejí. Řada pasáží by vynikla, pokud by je Eco publikoval ve své rubrice v časopise *L'Espresso* nebo v některé ze svých početných *miscellanei*. Jiné jsou nepoužitelné v jakémkoli kontextu.

Ač jsou narativní díla Umberta Eca těžko stravitelná, představují zajímavé literární experimenty, neboť autor vždy velmi dobře ví, co činí, a činí to na vlastní nebezpečí. Lze-li však ztroskotání Eca vypravěče v jiných případech omluvit tíhou filozofické a konceptuální nadstavby, v tomto případě žádná polehčující okolnost neexistuje: nezáživnost tu není daní za vyšší cíle, je to nezáživnost jako taková. Román *Tajemný plamen královny Loany* není ani *conte philosophique*, ani nedisponuje ničím, co jeho krásný titul slibuje: žádné tajemství, žádný plamen a žádná románovost. Je to jen nezdařený pokus zliterárnit vlastní dětství. Kdo chce poznat konzumní ikonografii Itálie prvních třiceti let dvacátého století a kdo hledá bystrý esej o fašistické a válečné Itálii, bude knihou uspokojen. Je-li libo román, nechť čtenář raději sáhne po jiném autorovi.

Autor (nar. 1974) přednáší italskou literaturu na Katedře romanistiky FF UP v Olomouci.

Umberto Eco: **Tajemný plamen královny Loany**, přeložila Alice Flemrová, Argo, Praha 2005

OTÁZKA JANA ŠTOLBY PRO JANA ŠULCE

Jaké bylo tvé největší redaktorské dobrodružství?



Přiznám se, že slovo dobrodružství ve mně vyvolává trochu jiné pocity, než které mám při vzpomínkách na svou redakční a ediční práci. Je v něm přítomna mimo jiné klukovská bezstarostnost a zábava, zatímco práce redakční je především starost: aby knížka vůbec vyšla, aby v ní nebyly chyby, či dokonce aby se jejího vydání autor vůbec dožil. Připravoval jsem knížky, u nichž právě poslední jmenovaná starost nedokázala smrt odvrátit. Naděжда Plíšková se nedožila vydání knihy *Plíšková sobě*, Ivan Diviš rozšířeného vydání *Teorie spolehlivosti*, Karel Milota druhého vydání *Noci zrcadel*, Jiří Kolář *Záznamů*, Josef Hiršal úplného vydání *Letu let* (které snad vyjde v dohledné době). Takže je mi spíš smutno, že s nikým z nich už nikdy nebudu moci mluvit a vytištěnými knížkami je potěšit, než že bych vzpomínal na něco dobrodružného. Redaktor či editor pracuje buď s texty mrtvých autorů, nebo má to štěstí, že se může na vzniku knížek podílet s autory žijícími — a ti mu umožňují zahlédnout něco, co žádný jiný čtenář vidět nemůže: spatřuje text ve stavu zrodu, ještě nehotový; sleduje, jak třeba i ta nejnepatrnější změna ve verši může posunout vyznění celé básně, je fascinován způsobem myšlení a práce těch, jejichž knihám pomáhá na svět. Snad toto vše dohromady by mohlo být s trochou nadsázky přece jen nazváno dobrodružstvím. K interpretaci textu patří i pochopení autorova záměru — redaktor tak mnohdy může v textu číst víc než ten, kdo dostane do ruky knížku už hotovou. Mně se takového jedinečného vhledu do díla dostalo například od Karla Miloty, prozaika, básníka, esejisty, kritika a překladatele, kterého považuji za jednoho z nejvýznamnějších českých spisovatelů druhé poloviny dvacátého století. Vzpomínám si, jak mi Karel Milota hluboko v noci četl do telefonu více než jeden a půl hodiny z rukopisů svých nových básní, které později zařadil do sbírek *Gregor*, již jsem redigoval. Milotův vášnivý způsob přednesu, zdůraznění rytmu básně, doslova verbálně-hudební interpretace, to bylo něco tak jedinečného, tak naprosto mimořádného, že to mohu jen stěží srovnat s jiným svým zážitkem v literatuře. Dodnes mi v uších zní Milotova interpretace vlastních veršů a z hloubky toho okamžiku mi běží mráz po zádech. Snažil jsem se, aby Milotovu recitaci nahráli v Českém rozhlasu, ale bohužel se to nepodařilo. Nakonec na Vltavě díky Pavlu Šrutovi připravili blok z nových Milotových básní, ale četli je jen herci — ti ovšem při veškeré své poctivé snaze z textů vydolovali svým přednesem sotva polovinu významu v nich uloženého. Vzpomínám si, jak nám Ladislav Novák ve svém bytě v Třebíči pouštěl z magnetofonového pásku nahrávku vlastní recitace svých experimentálních básní ze šedesátých let — v jeho případě snad tato nahrávka dodnes existuje a dochovala se v jeho pozůstalosti. Moc bych si přál, aby ji někdo vydal na ceděčku. V případě Karla Miloty už nikdo něco takového udělat nemůže.

Jan Šulc (nar. 1965) je redaktor a editor.

Vypravěč s poněkud zaraženým apetitem

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

Heinrich Böll měl za to, že napsat román je snadnější než napsat povídku. To proto, že román skýtá větší prostor ke kombinacím. Jakožto povídkář i romanopisec určitě věděl, o čem mluví. Jorge Luis Borges zase tvrdil, že by nikdy nemohl psát román, neboť hned na druhé straně by ho to začalo nudit. Jsou tedy povídka a román soupeři, páni svých vlastních území, nebo pokrevní příbuzní, v jejichž žilách obíhá stejná fabulační krev?

V americké tradici dlouho platilo, že autoři, dříve než si začnou s románem, procházejí psaním povídky. Přitom povídkovému psaní předchází často praxe žurnalistická: nauč se znát svět, pak se vycvič v prozaickém řemesle, a až se ti obojí propojí, teprve tehdy si začni něco s románem. Kontinentální tradice, včetně té české, je daleko různorodější. Milan Kundera, poté co prošel územím lyriky a dramatu, začal jako povídkář (*Směšné lásky*), posléze se však stal kmenovým romanopiscem. Josef Škvorecký napsal román (*Zbabělci*) a teprve poté se pustil do povídek, přičemž mnozí (např. J. Chaloupecký) mají za to, že právě tady, v povídkách z padesátých let, dosáhl svého vrcholu. Jan Čep si od povídek jednorázově odskočil k románu (*Hranice stínu*) a pak se zase vrátil zpět; poté co mu vyschlo fabulační řečiště, přestoupil zcela do eseje.

Povídka

Jak je tomu s Arnoštem Goldflamem v jeho druhém povídkovém souboru (prvním byl *Pořád o jednom a jiném*, 2003)? Cvičí se na román, nebo našel svébytnou parketu pro své další psaní? Soudím, že platí spíše druhé. Jako důvod budiž uvedeno, že Goldflam je už od sedmdesátých let autorem desítek divadelních her, velkého počtu inscenací, též režisérem a hercem. V povídkách si tak, zdá se, pro sebe objevil větší klid, přijatelnější tvůrčí spočinutí. Povídky se u něj tedy už z něčeho vyvinuly. Druhý důvod je pak i shodná povaha her i povídek. Je znát, že Goldflamovi je lépe ve scénách než v zápletkách. Jako by autor odněkud zespod vytahoval dávno zasuté obrazy (zejména z dětství a dospívání). Jinak řečeno: Goldflama na scénách zajímá spíše rozestavení, tedy jakési jejich vlastní silové pole, než vyústění. Úběžníkem jeho psaní dramatického i prozaického je spíše nálada, vnitřní stav, pocit než příběh. Příběh je tu namnoze jen pomocníkem obrazu, jakkoli povídky často prozrazují autorovu „Lust zu fabulieren“, zálibu v rozšafném povídání. Tato záliba do her vstoupit nemohla ze samého faktu jejich divadelního předvádění. V povídkách i hrách je znát, že klíčovým místem je pro Goldflama rodina. To ona dodává hlavní sociálně a „konfliktno“. Ne že by se nevědělo o vztazích za jejími

hranicemi (škola, práce, politika, dějiny), ale i toto lze vposledku převést na vztahy rodinné; opačně to neplatí. Kolik jen je u Goldflama pokojů, ložnic a kuchyní! Rodina budiž univerzum i klíč ke všemu ostatnímu. Už je to tak, základ, na němž stojí Goldflamovo psaní, je dán měšťanskou solidností.

Na něco se nedostalo

Od prvního k druhému povídkovému souboru ubylo poněkud na rodině a přibylo na tajemství. Nejde o zlom příkrý, ale přece jen patrný. Hrdiny jsou nepraktičtí snílkové, unavení rutiněři, outsideri, kterým se něco nenadálého přihodilo; například to, že se po dlouhém tréninku vlastní vůle naučili létat a vznesli se neznámo kam. Jsou postaveni před situaci, s níž si nevědí rady. Zaskakuje je nějaké náhlé zjištění, třeba jako Standu, který „kráčel po ulici a díval se kolem sebe, tu měl dojem, jako by byl ještě na světě možná nedopatřením“. Hranice mezi světem, jak se dává naší zkušeností, a fantazií je rozostřena, nicméně nepovstává z toho chaotická a neprůhledná směsice. Půda, na níž stojíme a z níž vypravěč své vyprávění vede, je pořád empiricky důvěryhodná, uměřeně středostavovská. Věci jsou, jak mají být, pouze se někdy přihodí něco, co nelze vysvětlit, co nemá svůj čitelný důvod. Často jako by se vypravěč dokonce dostával do rozporu s tím, co se mu děje pod rukama. Je znát, že by chtěl své povídání udržet v tónu klidu a pohody, ale ono to nejde. Občas se to semele tak, že hrůza a iracionálno, kterým byl hrdina vystaven, se ukáže jako sen a všechno se vrátí do svých původních kolejí. Ne však vždy. Pokud bychom chtěli najít nějaký svorník tohoto souboru, pak by jím bylo asi ono pomezí, tj. hranice, za níž věci našeho světa přestávají být jasné a vysvětlitelné. Jako by A. Goldflam ve svých povídkových knížkách hledal rovnováhu mezi Karlem Poláčkem a Franzem Kafkou; v druhé k nim ještě nadto přistupuje Ray Bradbury jakožto autor mikrohororů vyprávěných s laboratorní epickou čistotou.

Oba dva soubory mají svůj ráz. O něco více utkví ze souboru prvního — zejména kvůli postavě poněkud jurodivé babičky. Každá z knížek je navíc vybavena podmanivými a jemnými pero-



MIL O Š B U D Í K Sólista 70. léta

kresbami Antonína Sládka, což z nich činí i moc povedené artefakty. Povídky jsou to pěkné, což o to; nelze jim upřít na řemeslné zdatnosti a na kultuře. Leč darmo: strhující Goldflamovy druhé povídky nejsou. Nelze se zbavit dojmu, že v mnoha z nich autor zůstává někde napůl cesty mezi nosným nápadem a osobitým podáním. Celkově jsou povídky druhého souboru dost nevyhraněné. Není v nich příliš míst, která utkví (spíše se nacházejí v prvním souboru); někde se zdá, že autor píše jen variace na téma „setkání s tajemstvím“. I vypravěč jako by si ne a ne vybral svůj vlastní rejstřík. Kolísá mezi rozšafně povídací hlasitostí (skazem) a zcela neutrálním způsobem podání, v němž jakoby mizí za postavami a jejich skutky. Jako by se bál být o něco robustnější, ale současně zase nechce ze scény zmizet zcela. Arnošt Goldflam ve svých dvou povídkových knihách (plus pohádkovém souboru *Tatínek není k zahoezení*) předvedl, že jeho naturelu je bližší poloha povídací (kontaktní, hlasitá) než neutrální, asketické vedení příběhu. Je znát, že větší oporu, tedy pevnější půdu pod nohama, A. Goldflamovi skýtají vzpomínky než čiré „vymyšlení“. Vypravěčsky i stylově je více sám u sebe například v takovýchto pasážích:

V městečku zavládla panika. Vlastně to doposud nebylo nic určitého, prosakovaly jenom nejasné zprávy, neurčité a zatím ani nikdo

nevěděl osobně o někom, kdo by na vlastní oči něco strašného viděl nebo dokonce zažil. Říkalo se — ten a ten, ta a ta, s někým takovým mluvil... ale když se pak člověk toho nebo té zeptal přímo, dostal buďto vyhýbavou, nebo neurčitou odpověď a zjistilo se, že i jmenovaný má zprávy až z druhé ruky.

(Pořád o jednom a jině /povídky/)

Hodně to upomene na styl ruské prózy devatenáctého století (N. V. Gogola, A. Leskova ad.). Vyprávění jakožto podání příběhu se míchá s hodnocením; svůj vlastní názor vypravěč opírá o společenství jiných („říkalo se...“); odměřuje dávky jistoty i nejistoty a tak trochu si pohrává s tím, co řekne. Postavy a děj jsou v tu chvíli v jeho moci, aniž však z dané převahy vypravěč nějak těžší. Něco se řeklo, ale nic určitého, ono se vlastně ani nic určitého neví; to ovšem neznamená, že si o tom nelze popovídat. — Je mi trochu záhadou, proč právě této vypravěčské energii autor nedovolí, aby se rozvinula více.

Proč si Arnošt Goldflam krucipísek víc nedopřeje?!?

Autor (nar. 1960) je literární teoretik a kritik.

Arnošt Goldflam: **Osudy a jejich pán**, Sefer, Praha 2005



Petr Lampl (vlevo); foto: Abbé J. Libánský

PETR LAMPL LOUKA

/sb. CESTOU
DO BLÁZINCE/

Víš co je včela
vole
kousla mě včera
vole
víš co je pes
vole
víš co je kamarád
vole

A při tom obyčejná louka
na vola tiše brouká
vole
včelo
Jarmilo
Viléme
Kamaráde vole
ať nejsem sám

Petr Lampl (1930–1978)

Vystudoval VŠ chemicko-technologickou v Praze. Rok se věnoval pedagogické profesi na chemické průmyslové škole v Pardubicích. Poté pracoval jako vývojový technolog v oboru chemie na různých výzkumných pracovištích. V letech 1969–1975 byl ve svobodném povolání — převážně jako překladatel. Koncem padesátých let se stal členem skupiny Šmidrů, koncem šedesátých let spolupracoval s Křížovnickou školou čistého humoru bez vtipu. Od roku 1972 byl členem hudebního souboru Sen noci svatojánské band.

K insitním autorům českého literárního undergroundu

P E T R L Y Č K A

V literatuře a umění vůbec se od samých počátků projevují různé stupně záměrnosti umělecké tvorby. Literárně poučení tvůrci, vědomě stoupající v potu tváře k vrcholům Parnasu, se odedávna těší pozornosti literárních teoretiků, historiků a kritiků, kteří je příčinlivě zařazují do literárních dějin, procesů vzniku, rozkvětu a dovršení žánrů a slohů. Jejich autorství antipodi, tvořící umělecké hodnoty svým způsobem bezděčně, však dosud zpravidla stojí mimo soustavněji reflektovanou literární oblast. Literární teorie pro určitý typ této nezáměrné tvorby užívá označení „naivní“ či „insitní“ (od latinského vrozený, přirozený či neškolený). Náš text navazuje na dílčí studie dotýkající se právě tohoto tématu a sleduje projevy a obměny řečeného jevu na poli, kde měl pro své rozvinutí zvláště úrodnou půdu — v českém literárním undergroundu.

Právě někteří jeho autoři z odporu vůči převládající estetické normě oficiální literatury, ale i v důsledku své fragmentární obeznamenosti s literární tradicí a slohovými zákonitostmi tvořili na pomezí záměrně pěstěného literárního tvaru, inspirovaného nej-různějšími možnými vzory na straně jedné a tvarem rozvíjejícím se v naprosté formotvorné svobodě a nahodilosti na straně druhé. Abychom alespoň na malém vzorku přiblížili co nejrozmanitější podoby insitnosti napříč českým undergroundem, všimneme si blíže Karla Maryska, básníka starší undergroundové generace, mladších autorů odlišných poetik Petra Lampla, Petra Taťouna, Josefa Vondrušky a konečně Quido Machulky, představujícího insitnost v jakési pomyslné čisté podobě, jen minimálně formované vnějšími literárními vlivy a vzory.

Neopoetismus aneb Mezi amatérismem a insitností

PIJÁCI

ČERVENÁ	griotka
ZELENÁ	absint
HNĚDÁ	rum
ŽLUTÁ	vaječný koňak
MODRÁ	curacao blue
BÍLÁ	vodka

Nemějte za zlé pijákům!
Milují umění
a nejsouce malíři,
zasazují si do svých očních důlků skleněné kuličky
a vidí pak
červené, zelené, modré, žluté, bílé a hnědé
kubistické portréty a zátiší,
nebo surrealistické krajiny.

Nemějte za zlé pijákům!

Milují umění
a nejsouce malíři,
píjí alespoň barvy
a oblékají svoji šedivou fantazii
do
červených, zelených, modrých, žlutých, hnědých a bílých
trikotů.

(*Dílo Karla Maryska I, s. 72*)

(citace, nebude-li uvedeno jinak, in: Marysko 1995–1996)

Pro Karla Maryska jako i mnohé další insitní autory je charakteristická lhostejnost k látkové i výrazové původnosti vlastní tvorby. Jejich počátky, spadající do prvních let čtvrtého decennia, jsou poznamenány surrealismem, který naplňoval autorovu představu jak být „absolutně moderní“. Později svá surrealistická východiska z požadavku vnitřní pravdivosti přetvořil (spolu s B. Hrabalem) v tzv. neopoetismus, který je jakýmsi derivátem surrealismu a poetismu. Rané básně, které představují jeho výsledek, jsou ještě dosti epigonské a konvenční, jak naznačují už samy jejich názvy jako „Jaro“, „Jarní milenec“, „Růžové jitro“, „Zpíváno kraji“ apod.

Nicméně mezi nimi probleskují i takové, které svou tvárnou jednoduchostí až primitivismem a zjevnou lhostejností k básnické tradici odkazují na insitní motivovanost autora. Některé z nich by se daly vnímat jako svého druhu konfese, platné pro mnohé z naivních tvůrců, zklamaných světem i sebou samými (Marysko sám byl přesvědčen, že je celoživotním smolařem). Tito outsideri životních i literárních kariér se o to více přimykají ke své imaginaci a svému snění, aby svým dílem vytvořili vlastní verzi vezdejšího světa: *Vím, že jsem neaktuální / a že nemám pravdu. / Ale / neničte mi / bubliny / mých / snů, // které pouštím do větru. / Vždyť tím nikdo netrpí, / jen já sám* (I, s. 7). Toto vypouštění snových bublin, které zkruslují a kolorují všednodenní realitu, bude i nadále

**Karel Marysko (1915–1988)**

Rané dětství prožil s otcem houslistou v Chorvatsku. Po návratu do Čech ve dvacátých letech se rodina usídlila v Nymburku, kde navázal celoživotní přátelství s Bohumilem Hrabalem. Vystudoval pražskou konzervatoř, po absolutoriu se stal cellistou v orchestru Národního divadla. Jako hudební pedagog pak v roce 1962 působil několik měsíců na Kubě, v sedmdesátých letech účinkoval v norském orchestru. Po návratu v roce 1977 odešel do důchodu.

**Vratislav Machulka alias Quido (1950–1996)**

Od tří let byl vychováván v rodině strýce. Vyučil se v tiskárně jako stereotypér-kalandrista, aniž se tomuto oboru později věnoval. Živil se mnoha nejrůznějšími zaměstnáními; v dobách, kdy zrovna nepracoval, byl podle tehdejšího práva pětkrát souzen jako příživník. Na jaře 1977 podepsal prohlášení Charty 77. Na začátku devadesátých let pracoval jako šatnář a uklízeč v kavárně v Karlových Varech.

jednou z básnickových tvůrčích konstant a je převládající aktivitou zachycenou ve svazku juvenilií s přílehlavým názvem *Poetický zápisník*. Hned vstupní báseň, tlumočící rozhovor básníka s nastávajícím soumrakem (I, s. 67–68), je cele vystavena na poetizaci vnímané „nezázračné“ skutečnosti. Marysko v ní vrství metafory a personifikuje ústřední výjev, jak jen je s to. Nechává stmívání rozvěšet rudé cíchy po šňůrách soumraků a usedat na okno, obléká je do extravagantního oděvu ztřeštěných barev, k tomu je vybaví bambusovou holí. Ve své fantazijní důslednosti tak vytváří obraz připomínající již svou fantasmagorickou pitoreskností naivistickou malbu. Lyrický subjekt zde tíhne k jakémusi idylickému stavu ještě snícího, nikoliv kritického ducha. Jako by právě jen takto mohl být suverénním tvůrcem svého světa, bezbranným naivním demiurgem, jehož úkolem není odkrývat skutečnou podobu jsoucího, ale tvořit nové k obrazu svému. Když mu v pokročilém personifikačním třeštění pragmatický soumrak věčně sdělí, že *jde o to zba-viti se všech romantických kulis a rekvizit archaismu, že I UMĚNÍ MÁ SVOJI HYGIENU!*, donkichotsky se brání nevyvratitelným dětinským protiargumentem: *ale kdo mi dokáže, že nebe není talíř krupicové kaše*. Stává se obhájcem snivců, dětí a bláznů.

Stejně naivně snivý pohled jako v předešlém textu osvědčuje autor i v básni věnované pijákům. Na jejím počátku stojí výčet duhově pestrých barev jednotlivých alkoholů, vyústěním je pak maryskovské poučení o tématu, v němž alkohol není než prostředkem k fantaskní transformaci každodenního světa. *Nemějte za zlé pijákům! / Milují umění / a nejsouce malíři, / zasazují si do svých očních důlků skleněné kuličky / a vidí pak /.../ kubistické portréty a zátiší, / nebo surrealistické krajiny* (I, s. 72). Sumárně tento zvláštní vztah k realitě a snění — pro insitní tvůrce dosti symptomatický — nejlépe osvětlují následující Maryskovy verše: *Snad je lepší zůstat v snění, / nežli nalézt skutečnost, / vidět jak se všechno mění, / hryzat ohryzanou kost* (X, s. 26). Schopnost zasnít se i nad nejbanálnějšími všednodenními jevy přinášela Maryskovi jistě často úlevu, a to do té míry, že snění je konstantou a snad i jedinou jistotou jeho života, hojivou mentální náplastí na strasti všednodenní existence.

Autorův víceméně naivní přístup k tvorbě ilustruje také Maryskova úvaha o volném verši, zachycená v dopise Hrabalovi: „Ať si říká kdo chce co chce, volný verš nic není pro básníka, který ovládá dobře řemeslo a má pro volný verš cit a vyvážený smysl. [...] Aby nebyla rýmovaná báseň rozbředlá, aby byla úderná, měla dramatický spád bez zbytečných slov a cesur, tak jak je to možno docílit u básně s veršem volným, pokládám za daleko

těžší.“ Není třeba zdůrazňovat, že Maryskova obava se vrchovatě naplnila také, a snad i převážně, právě v textech psaných tímto volným veršem (XI, s. 150).

Marysko pohříchu naplňoval úděl insitních autorů také svou relativní bezvývojovostí, byť si vytkl za krédo myšlenku Rimbaudovu: „Je třeba být absolutně moderní.“ Básnický výraz je od počátku padesátých let do konce jeho tvorby na sklonku let osmdesátých téměř neměnný a nadále se rozprostírá mezi surrealistickou bizarní obrazností vrstvicí kvanta roztodivných metafor a mezi naivistickými říkankami zaznamenávajícími často nepřikrášlenou banálnost každodennosti. Maryskovy texty jsou nejpozoruhodnější především tehdy, nastaví-li hráz své autorské insitnosti, anebo v těch okamžicích, kdy s insitní metodou pracuje zcela záměrně.

Insitnost a „křesťanský“ naivismus**V HOSPŮDCE ZA DEŠTĚ**

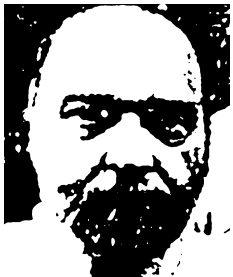
Když radost se štěstím
Bílým jak pěna piva
Se na mě dívá
Sám sobě zavěštím

A vidím se tak rád
S nějakou kráskou ještě
Z temného deště
Ujízďet na svůj hrad

Lepší než vidiny
Je venku když se točím
Na plůtek močím
Decentní rodiny
(*V hospůdce za deště*, s. 42)

(citace, nebude-li uvedeno jinak, in: Taťoun 1991)

Dílem Petra Taťouna (1946) prolínají dvě základní linie. Texty, v nichž místy můžeme zaznamenat inspiraci Reynkem či Demlem, texty hloubavé, duchovnější, a pak takové, jejichž literární ambicióznost je zřetelně nižší, inspirace více či méně insitní. Toto rozdělení však není striktní nejen v rámci kompozice jediné sbírky, leč někdy ani jediné básně. Přitom základní prostor obou typů textů představuje hospoda, jež je Taťounovi místem azylu, ba dokonce jakousi neortodoxní kapličkou úlevy a zapomenutí.



Petr Taťoun (1946)

Absolvoval zemědělskotechnickou střední školu, poté působil jako dělník v tiskárně, razíč metra, topič. Na počátku devadesátých let byl zaměstnancem Kanceláře prezidenta republiky.



Josef Vondruška (1952)

Povoláním malíř pokojů. Určujícím impulsem pro jeho kreativní dráhu se stalo velmi časné uhrnutí rock'n'rollem. Působil v undergroundových kapelách Umělá hmota a DOM, byl kronikářem skupiny The Plastic People of the Universe. Druhou půlí „normalizace“ prožil v australském exilu.

Alespoň v tom případě, že se lyrický subjekt oněch duchovnějších právě nevznášá v odhmotněném, neurčitěm prostoru, v němž provádí svá zkoumání vezdejší existence.

Titul sbírky *Hospodiny* (1972–1976) etymologicky odkazuje zdánlivě schizmatickým způsobem k základu významově dosti nesourodých slov: hospoda a Hospodin. Autor jako by tímto způsobem dával najevo, že hospodu nevnímá jen jako místo bohapusté konzumace, ale i místo svérázného duchovního dění. Jeho životní náhled i hořce ironický pohled na sebe sama je navzdory jejímu minimálnímu rozsahu celistvě zachycen v kratičké čtyřveršové básni této sbírky: *Nevěrný věrný / a zlořídý svatý / pro krásu ošklivý / žítím jsem jatý* (s. 33). Tato „jatosť žítím“ se zdá být pro insitní tvůrce vůbec příznačná. Podbarvuje texty Beerovy¹⁾ i Maryskovy, objevuje se u různých insitních autorů třeba i velmi odlišných poetik, přesto však tvoří identické pozadí, na kterém je položena většina naivních textů. Insitní autor ani v trpkých chvílích svět, v němž žije, neztrácuje, ale cítí nad ním stále spíše úžas, aby jej mohl svým neumělým způsobem oslavovat dílem. A to navzdory tomu, že je mu často dáno poznat, „co je refrémem žalozpěvů naší paní Mizérie“.²⁾ Jako by to byla právě tato vnímavá zaujatost životem, která mu umožňuje přes stylovou nesprávnost či na prvý pohled dokonce nevkusnost nadat své výtvořky zvláštní duchovností a přenášet tuto hodnotu i do vnímání a vědomí čtenáře, ať už skrze text nebo obraz.

V následující sbírečce *V hospůdce za deště* (1976–1978) Taťoun rozvíjí svou naivistickou hospodskou mytologii plnou zasněnosti a melancholie, v níž i štěstí má barvu pивní pěny: *Když radost se štěstím / Bílý jak pěna piva / Se na mě dívá / Sám sobě zavěštím // A vidím se tak rád / S nějakou kráskou ještě / Z temného deště / Ujždět na svůj hrad* (s. 42). Současně se zde však poprvé objevuje Taťounova snaha o naplnění ustálené strofické formy — sonetu. Insitní živelnosti je postavena překážka, která může autora vést v podstatě ke dvěma reakcím: buďto se bude snažit o „seriózní“ naplnění žánru, jemuž bude chtít přizpůsobit také tematiku a svůj styl a sugerovat tak kultivaci textu (jak můžeme pozorovat u Maryska), anebo naopak tradiční žánr přizpůsobí insitní povaze své tvorby. Obě pak může vést až k parodickému vyznění, chtěnému či nechtěnému. Ochota nechat se vést tradičními literárními formami se přitom jeví jako nepřímá úměrná insitnosti tvůrce, a stěžuje ji proto nalezneme například u Machulky. Taťounův přístup je z tohoto hlediska poněkud podvojný. Nevzdává se sice své základní hospodské tematiky, ale jazyk sonetu má častěji blíže k onomu „vyššímu“ stylu jeho tvorby než k jazyku naivistických říkanek.

Sonet XII patří k těm několika básním, které zjevněji ukazují ke křesťanské inspiraci. Modalita jejího využití je však dosti netypická. Taťoun s Bohem není ve vztahu důvěrného obcování ani se nechvěje pod jeho pohledem. Nechává svého Pána močit do sněhu a dřímat na něm. Nejenže jej snímá z nebe na zem a propůjčuje mu opětovně lidské vlastnosti, ale zbavuje ho také jeho božských atributů a důstojenství. Taťounovi jde především o vyjádření pocitu z duchovní perspektivy svého světa. Bůh pak sdílí úděl těch, které stvořil k obrazu svému, včetně jejich hospodského života, ve kterém ani jemu nezbyvá nic jiného než se opíjet. V této roli však ztrácí svou vykupitelskou moc a Taťounův člověk tehdy nenávratně zůstává napospas světu i sobě samému. Básník se může opřít pouze o svou naivně přímočarou a nekomplikovanou představu o zlu: *Jasně bílá pěna piva / Dokořán tvé oči / Občas ve mně divně bývá / Pán do sněhu močí // Pak v hospodě zhasinají / Něho tvého klína / Ve mně se už usmívají / Pán na sněhu dřímá // Objímám tě na chvílenku / Ráno zbrkle přechám / Oba potom víme venku / Zlo přenechme mrchám // Tvoje oči závěje / Se mnou ať si co chce je* (s. 49). Také toto antropomorfizující zhmotnění transcendentního Boha, které se svou podobou neohlíží na jakékoliv kánony duchovní lyriky, můžeme považovat za rys naivní bezprostřednosti, díky jejíž bezelstnosti nepůsobí tento básnický obraz nikterak rouhačsky.

V Taťounových textech narážíme častěji na naivismus než neuvědomovanou naivitu. Autor častěji záměrně než v důsledku nezvládnutí slohotvorných prostředků vytváří jakési stylistické koláže, v nichž prolínání insitního a tradičního přístupu k tvorbě nepůsobí ve většině případů rušivě. Přitom si však jeho dílo zachovává svou osobitou „jinakost“, která by snad nemusela být zcela přehlížena ani v kontextu literatury „vážné“, a to ani jako svérázná podoba křesťanský orientované lyriky, s výrazovými prostředky dosud značně nekonvenčními.

Insitnost a nonsens

KANÁREK

Kanárek umřel
nebo snad chcíp
někdo ho típnul
nebo snad líz
kanárek umřel překrásný písničky
starší a starší



MILOŠ BUDÍK Opozdilec 1968

než starý gotický
ty mrtvej kanáre
zazpívej znova
ať aspoň kámoši
znají ta slova

(*Cestou do blázince*, s. 52)

(citace, nebude-li uvedeno jinak, in: Lampl 1992)

V poezii Petra Lampla (1930–1978), vznikající z rozhodující části v průběhu téměř celých sedmdesátých let, nacházíme obdobně jako u Maryska či Taťouna autorský výraz alespoň místy poznamenaný dílem některého z literárních předchůdců. V jeho případě se jedná především o inspiraci nonsensovou poetikou Christiana Morgensterna, což vede k tomu, že v kontextu české literatury bývá uváděn jako pokračovatel T. R. Fielda a Emanuela Frynty. Jenže Lamplovy čistě nonsensové texty, spadající do nejstarších vrstev jeho poezie, jsou spíše než navázáním na Morgensterna jeho odvozením a v jeho tvorbě patří k tomu méně zajímavému.

Mnohem původnější a také pozoruhodnější je ta její část, ve které jsou záměrně kombinovány insitní a nonsensové postupy.

Insitní rysy se vedle nonsensu s přibývajícím časem vynořují stále výrazněji. Namísto morgensternovského metafyzického vanutí setkáváme se s Lamplovou osobitou, velmi melancholickou ironií a sebeironií, spojenou se stejně tesknou snovostí: *Padají ptáci / do krásný vesnice / Koukaj na ně / pitomý slepice. / Vy krásní ptáci / padejte pomalu, / jako ty hvězdy, / co měly vodvahu. / Až jednou nakonec / spadne i slaviček, / přijdou ty slepice / klofnout mě do víček?* (s. 12). V následujících textech se zřetelněji vynořuje lyrické „já“, pro jehož označení můžeme užít termínu lyrický hrdina. Odosobněné nonsensové hříčky jsou vystřídány sestupem k subjektu.

Text „Jak lítaj průsery“ (s. 50) je již především expresivním výrazem zklamání z běhu vlastního života. Jeho první verše: *Když jsem chtěl malovat koníky / vyšli mi koně* lze považovat za téměř aforistické vyjádření podstaty insitnosti, s jímavou odhodlaností zápasící s vlastní neumětostí o naplnění tvůrčí intence. S tím však Lampl obvykle potíže nemá a naopak záměrnou naivitu výrazu

spojuje se závažnějšími tématy, kde bychom ji čekali jen stěží, a zbavuje je tak nánosu knižnosti. Naivistické vykreslení Stvořitele v básni „Pánbůh“ se tak prolíná — typicky „kontaminačním“ způsobem — s křesťanskou myšlenkou jednotlivé duše, která stojí sama před Bohem a cítí na sobě jeho zpytavý pohled: *Pánbůh ten má čtyři oči / a ty oči po mně točí / Pánbůh ten má fištróna / archandělů kolóna / Přesto je to smutnej pán / lebka holá, elegán / A ty moje smutný oči / Boha nikdy nepřemočí* (s. 43). Lamplova schopnost mísit zdánlivě neslučitelné je svým způsobem pozoruhodná. Napětí, které takto vzniká, nevyplývá pouze z užití jakoby neadekvátního slovního výrazu — neodpovídajícího podle představa utvrzovaných literární tradicí závažnosti tématu —, ale také z humoru, třebaže hořkého, jehož se autor nechce vzdát. Lampl tak ještě radikálněji než Ta'oun proměňuje poetiku lyriky reflektující nějakým způsobem vztah člověka k Bohu, lyriky, které ani u tohoto autora nemůžeme upřít jistý způsob duchovnosti.

Autorovo vymezení vůči tradičním postupům zavedené literatury je ještě zřetelnější v textech, které se s ní nepřímou konfrontují. V básni „Klasická“, postavené na hybridnosti stylových vrstev užitého jazykového materiálu, jež je ve znamení u Lampla relativně častého křížení erotických a náboženských motivů, je perziflován vznošený tón „seriózní“ literatury i vážnost, se kterou sebe sama pojímá: *Kopeček lásky / na Tvoje vlásky / potřes mi rukou / před Boží Mukou / kruci prdel / stává se ze mne klasik* (s. 51). Rouhání se vysoké literatuře vrcholí textem, jehož první sloka představuje jakési hyperinsitní schéma s neustále se opakující absurdní otázkou pokládanou komusi, kdo ve druhém až osmém verši strofy není osloven jinak než „vole“. Druhá strofa je založena na gradačním apostrofování entit, jejichž naprostá nesusoudost rovněž navozuje pocit absurdity. Lampl se smyslem pro černý humor i perzifláz konstruuje sloku parodující závěr čtvrtého zpěvu *Máje*, sakrosankta české literatury: *.../ vole / včelo / Jarmilo / Viléme / Kamaráde vole / at' nejsem sám* (s. 63). Jde o jeden z mála insitních projevů s rysy intertextuality. Máchovská vsuvka s sebou neodvolatelně nese další konotace, a text tak dostává podvojný charakter, rozprostírá se mezi smíchem a zoufalstvím, prostřednictvím absurdity se sice zvětšuje vzdálenost mezi pocitem a subjektem, ale pocit sám tím ještě popřen není.

Lamplovo dílo je ukázkou záměrného užití prvků insitnosti, zvolených zřejmě i z odporu k oficiální a oficiózní poetice sedmdesátých let. Pro autora je příznačné, že z insitnosti uplatňuje především její pohled na téma, k jeho zpracování však užívá zpravidla subtilnějších prostředků než autoři ryze insitní. Naivita, která je pro sféru insitnosti dosti typická, není v Lamplově případě příliš výrazná, spíše bychom nad jeho texty mohli hovořit o jakémisi neobvyklém, uštěpačném a trpkém naivismu a pseudoinfantilismu, provázeném permanentní sebeironickou reflexí. Lampl představuje mezi tvůrci užívajícími insitní metody vzácnou výjimku stavějící sarkasmus proti sentimentalitě, místo pocitu outsiderství jsou jeho texty prostoupeny spíše pocitem beznaděje a vytrácejícího se smyslu.

Insitnost a možnosti stylizace

(citace in: Vondruška 1993)

Básně Josefa Vondrušky jsou důkazem, že tendence k idylování a pitoresknímu vidění reality mají mezi insitními autory přes svou jistou typičnost i podstatné výjimky. Jestliže temnější tóny se alespoň občas nevyhnou takřka žádnému z nich, je naopak v té-

to poezii vzácné najít jejich protipól. Zajímavým paradoxem je to, že Vondruška jako insitní autor nestaví tolik vyjádření svých autentických pocitů z normalizačních let a z životních vyhlídek všech těch, kdo se odmítli jejich nárokům přizpůsobit, na dokumentární zachycení skutečnosti (jak je to časté u Machulky), ale užívá imaginace i masky lyrického „já“ tak, že vytváří její krajně stylizovaný obraz. Místy — jako by budoval jakousi lyrickou obdobu hrůzostrašných románů — sahá až k „poklesle“ rekvizitním prostředkům triviálních žánrů, aby dal vyrůst svému pochmurnému sešklebenému světu, který v rozmáchné hyperbole zrcadlí deprimující charakter fosilizovaného reálného socialismu. Vondruškových básnický obraz — zvláště v jeho prvních sbírkách — nabývá někdy až apokalyptických či vysloveně hororových rysů: *„divná vůně se šíří / to mrtvý vstávají z hlíny / otvírají své hroby rozhoupávají zvony / nebude již doby denní / tma bude vládnout v zemi... / je konec* (s. 15). (Přesto odlišnost tohoto v kontextu insitních tvůrců dosti výlučného vnímání světa nemusí být tak markantní, jak by se mohlo zprvu zdát. I z této vize totálního zmarnění totiž Vondruška nachází únik v říši snu, pro insitní autorský typ již mnohem příznačnější: *zbývá jen snění jen snění / snad o něčem co ani není*; s. 15.) V básních prostoupených zánikem a zkázou vzděšného světa, která nabírá biblických rozměrů a její podání místy i biblické obraznosti (*unavené hvězdy padají do moře*, s. 19; *až přeježí se vody / na místa co je nyní souš / až na světě / nezbude lidská noha*, s. 31), se mnohdy lyrické „já“ stává nihilisticky laděným mluvčím rozvratu. Jeho rozpor s většinovou společností symbolizují romantické masky od „bludného rytíře“ až po démonický „model lidský zrůdy“, jenž zamilován do temnoty upsal duši ďáblu. V dalších textech pracujících s větší mírou stylizace nebo inspirovaných nejrůznějšími literárními vzory se v rámci sbírky spontánně prolínají ozvuky poetiky rocku (především Lou Reeda), souputníků z undergroundu (Egona Bondyho či Milana Knížáka), ale i Františka Gellnera.

Texty, v nichž si Vondruška uchoval největší míru původnosti a zároveň se v nich vyhnul poněkud archaicky či kýčovitě působícím obrazům, zachycují autorovy pocity a postoje i vnější svět bezprostřednějším způsobem nežli vrstvením dalších a dalších ponurých vizí. Takto koncipované básně jsou také v pozdějších sbírkách stále frekventovanější a mnohdy ostře kontrastují s voláním hlasů pekla, vzýváním tmy a smrti oněch démonických stylizací: *Navždy bych chtěl zůstat / ve světě barevných snů / ve světě mámvivé krásy / rozplynout se v nekonečnu* (s. 33). Ve sbírce *Věřím ve zlo* (1978) se již začínají objevovat verše zaznamenávající dokumentarizujícím způsobem lesk i bídu všedních dnů autorových přátel z okruhu undergroundu: *Scházíme se v hospodě u piva / někdy i bez pozdravu / ruce si dáme pod bradu / a přemýšlíme o svém srabu /.../ Každý se tváří jak umělec / a bohémsky se žít snaží / nostalgicky říkáme já kdybych směl / strhnul bych za sebou davy* (s. 65). Především se ale Vondruška stále více zaměřuje — tentokrát již zcela v souladu s příznačnými projevy insitních autorů — na vylíčení svého privátního života, hospodských večerů (*Rád navštěvuji hospody / jak turista staré hrady*; s. 63), svých citových vzplanutí a zklamání („Proč jsem ji asi potkal?“). Někdy jde přitom až o lyrizované záznamy deníkového charakteru, místy střídané prozaickými texty, které jsou deníkovými fragmenty již v pravém smyslu slova. Tyto tendence k dokumentárnímu zaznamenávání prožitého předcházely Vondruškovu tetralogii *A bůh hrál rock'n'roll* psanou v letech 1986–1994, kde se realizovaly v plné síle a daly vzniknout memoárové subjektivní kronice části českého undergroundu sedmdesátých let. S nadsázkou můžeme

řící, že se jí stal svého druhu následovníkem již zmíněného Aloise Beera, „klasika“ české insitní literatury, a jeho paměti.

Vondruškova poezie je mezi insitními dílky nepříliš obvyklým příkladem značné míry stylizace lyrického „já“, která získává osobitý půvab díky smíšení s určitou naivitou, s níž ji autor pojímá. Jeho tvorba tak v rámci jedině sbírkové získává značné rozpětí od ponurých obrazů neskutečných paralelních světů k dokumentárnímu podání prožitého. Insitní znaky textu jsou na jedné straně důsledkem jeho záměrné nekultivovanosti, na straně druhé ale odpovídají i kompozičním možnostem autora, což je moment spojující jej s básníkem následujícím.

Insitnost jako umění možného

POJĎME BYDLET DO LESA

Pojďme bydlet do lesa
vždyť tam to má grády
guláš z šišek naváříme
neumřeme hladu

Z potoka se napijem
zdravit budem srnky
budeme i víno pít
naložíme trnky

Z voňavých kmenů
postavíme chýše
budeme žít překrásně
tak tiše tak tiše

(*Příživník*, s. 13)

(citace, nebude-li uvedeno jinak, in: Machulka 1992)

Dílo Vratislava Machulky alias Quido (1950–1996), vyznačené léty 1972–1986, může být považováno za literární trest insitnosti; nalezneme v něm téměř všechny její charakteristické rysy. V kontextu všech předchozích textů je ojedinělé především tím, že pokud bychom z něj tyto typicky insitní postupy a znaky chtěli extrahovat, zůstal by před námi po této operaci až na výjimky pouze čistý papír. Vliv literární tradice je zde naprosto minimální. Pokusíme se zde na konkrétních příkladech — reprezentujících některé typické postupy insitnosti, tedy zpřítomňování rozvolněných fantazijních a snových vizí či příklon k jakémusi infantilnímu náhledu na svět — ukázat specifické možnosti a zároveň i jistá omezení, která se u jednoho určitého insitního autora s danou metodou tvorby pojí.

Řada Machulkových textů, jak je v insitní inspiraci pravidlem, s minimální stylizací i bez větší snahy o nadindividuální přesah výpovědi bezprostředně dokumentuje jeho osobní klopotnou zkušenost. Čtenář se tak stává svědkem opakovaných střetů málo přízpůsobivého člověka s „výchovními“ státními institucemi v době normalizace, jak je tomu například v „Písni příživníka“: *Nedělám nic / jen sedím tady / vlast má milá / nedá však / mi zhebnout hladu / do basy mě strčí / ať tam Quido vrčí* (s. 7). Minimální distance mezi autorským a lyrickým subjektem je však pro básně z Machulkova pera příznačná, ať už je jejich téma jakékoli.

K této maximální možné koincidenci obou subjektů nejzřetelněji odkazuje lakonický titul básně „Já“. Machulka se v ní představuje jako slovesný tvůrce bytující bezmála holanovsky přímo v materiálu jazyka. Jazyk však pro Machulku není temnou „jesky-

ní slov“, ale spíše jakousi erbenovskou mateřidouskou básníkovou vlasti (vlasti slov), o kterou je třeba pečovat, a lze si jen přát, aby její (k-)věty *neuvadly*. Básník je tak pro Machulku obdobou jakési zduchovnělé včely: *Slova jsou kroky / rýmy zábradlí / bydlím ve větech / kůže by neuvadly* (s. 95).

V jiných Machulkových textech z této oblasti, například „Novoroční 1979“, nalezneme pasáže ovlivněné tematicky (a částečně snad i výrazově) impulsy americké provenience, které byly v českém literárním undergroundu exploatovány hlavně v šedesátých a sedmdesátých letech, inspirovaných především lyrikou rocku. Jeden z předpokladů tohoto vlivu na autora Machulkova typu bychom mohli spatřovat v příbuznosti s insitním přístupem záležejícím v „neumělosti, syrovosti a ‚barbarskosti‘ výrazu“.³⁾ Tuto syrovost však (k jejíž podstatě patří měnit stylistické roviny výrazových prostředků v souladu s charakterem okamžitých či z paměti vyvolaných pocitů a nálad) Machulka bez výstrahy zamění za naivně poetické zasnění: *Hladí mě a pálí, mrazí a do krvava drásá / vyvtala mi díru do hlavy / vstoupila do mě. / Jsem skleněný hlas Nico, pomalu pluji, zvolna // Lampy se svátečně vystrojily / připily si modrou kořalkou / rozsévají svítící semínka / stačí zasadit, vyroste den* (s. 81). I tento text je ilustrací autorových potíží s funkčním začleněním literárních impulsů.

Insitně bezprostřední výraz touhy po šťastnějším, méně strastiplném lidském světě přináší texty „Až nebesa“ (s. 124) a „Lodě“ (s. 141). Ač básník na jiném místě furiantsky prohlašuje, že *je z těch, co se nemodlí* („Já“, s. 95), smíření a vykoupení přichází po vertikále jakoby z mimolidského světa. Zatímco ve druhém jmenovaném textu je okamžik milosti ohraničen snem, báseň prvá ztvárňuje způsob bytí připomínající dětskou představu o ráji. Zdá se, jako by v Machulkově snovém světě bylo Boží dílo skutečně dokonáno. (Obdobně jako u Maryska či Taťouna hraje také v textech tohoto autora snový aspekt závažnou roli. Ke svému snění má básník vztah plný něhy jako k čemusi drahému a přitom křehkému: *Jemně / maličkým kladivkem / mi ťukáš do spánků / koníku snů / buď pozdraven maličký koníčku / plnou hrstí / sny rozdáváš / podkůvky nemáš / přicházíš po špičkách / děšíš se budíku; s. 8.)* Avšak oproti křesťanské představě jeho „ráj“ není předznamenán nebeským ohněm, ale odpuštěním a láskou, které stojí nad spravedlností. Není s ním spojeno věčné zatracení „nehodných“, ale smíření. Připomíná návrat všech hříšníků do stavu před ochutnáním biblického jablka: *Až nebesa sestoupí s nebe na zem / to budem chodit po nebesích po ulicích / neony jabloně jsou rozkvetlé / pomněnky vyrostly místo pomníků // a možná že spravedlnost / odejde do penze na odpočinek / a přijde odpuštění, smíření, láska / jako jarní vlahý déšť, který smývá staré rány* (s. 124). Pro insitní motivickou kompozici — na úrovni jednotlivé básně i celé sbírky — je však příznačné, že se (obdobně jako výrazové prostředky) nepodřizuje požadavku stylové jednoty, ale odráží okamžitý psychický stav autora. Tak je sice vrchovatě naplněn Goethův požadavek „příležitostných“ básní, ale bez pořádací tvůrčí vůle a kritického přístupu bude jakýkoliv autorský soubor textů působit pravděpodobně poněkud disparátně. Vedle básně načrtávající obraz téměř nebeské harmonie se tedy — z hlediska insitního tvůrce naprosto nepřekvapivě — objeví i taková, v níž naopak lyrický subjekt touží být rabiátským andělem chaosu, který rozvrátí strnulou spořádanost našich věcí.

Machulkovy fantazie jsou oproti snovým vizím prezentovány převážně insitně klasicky, tedy bez hlubšího podtextu. Někdy jsou natolik naivní a bezprostřední, že se jeví jako produkt infantilis-



MILOŠ BUDÍK Mytí 1958

mu, jako je tomu například v básni „Anděle nebeský“: *Anděle nebeský kradou po kostelích takový ty dlouhý svíčky / a svítěj po starejch půdách belhavejm veršům / a přemlouvaj je, aby šly s nima na pískoviště / stavět skvělý hrady* (s. 92).

Jindy jsou sice naivní, ale zároveň v sobě nesou určitou poetickou kvalitu: *Žádněj tomu nevěří / já však vím, že vaří / milá má copatá / hvězdy si k večěři* (s. 85). S nápadem předpodstatnění jakoby přeludného a „nekonečně“ vzdáleného nebe na substanci přístupnou „nejmateriálnějšímu“ z lidských smys-

lů jsme se setkali již u Maryska, a to rovněž s tematizovaným vědomím výlučnosti vlastního pohledu i „implicitním“ střetem lyrického „já“ se střízlivě uvažující společností, který z tohoto krajně rozdílného způsobu nahlížení vyplývá (*ale kdo mi dokáže, že nebe není talíř krupicové kaše*⁴⁾). Jako by tato tendence insitních autorů ke „gastronomické sublimaci“ jsooucího, kdy se smyslovým orgánem umožňujícím prožitek krásna může vedle oka stát rovněž jazyk, potvrzovala také v literární sféře slova Josefa Čapka⁵⁾ o určitém sklonu tvůrců „nejskromnějšího umě-



Portál české literatury (<http://www.czlit.cz>) má za sebou již několik měsíců a za tu dobu se mohl pod vedením Radima Kopáče a jeho redakční rady vyprofilovat. Portál by měl být díky svému oficiálnímu posvěcení Ministerstvem kultury ČR jakousi výkladní skříň současné literatury, ale i její historie. Doposud však naplňuje roli dalšího internetového periodika, a to hlavně spíše pro domácí čtenáře než pro zájemce zahraniční. Těm je nabízena zatím jen okleštěná anglická verze. Samy sebe však stránky prezentují jako vícejazyčný portál, který je určen především k propagaci české literatury v zahraničí.

Pravda, angličtina je jaksi neoficiálně světovým jazykem internetu, ale v praxi to tak nefunguje. Stačí projít několik českých komerčních webů, které chtějí komunikovat se světem, a zpravidla tam najdete také jazykovou verzi německou a ruskou. Podnikatelé, jak se zdá, mnohem dříve pochopili, že naše země jsou tradičními vazbami přece jenom stále svázány s německým a ruským prostředím.

Marně si také lámou hlavu, proč u přehledů jednotlivých časopisů a internetových stránek věnovaných literatuře v anglické verzi nejsou uvedeny hyperlinky aktivní. Věřím, že jde jen o opomenutí, nikoli o technickou neschopnost na straně redakce. S redakčním systémem, který portál užívá, jsem poměrně obeznámen, a proto vím, že se taková věc dá zařídit pouze kliknutím myši. I tak je to však školácká chyba, která by se u profesionálních projektů vyskytovat neměla.

Otázkou také zůstává, zda byla zvolena nejvhodnější forma prezentace nově vznikající literatury. Recenzí na nové knihy přináší portál bezesporu dost, a to aktuálních. Co však poněkud chybí, je nová původní tvorba. Tato absence by byla ještě pochopitelná v české jazykové mutaci, kde jsou knihy čtenářům ihned k dispozici, ale zarážející je u mutace anglické. Bez ukázek zůstávají noví autoři, které chce portál prezentovat především, poněkud nepřístupní. Portál je možná ještě poměrně mladý, a tak i toto snad bude napraveno, stejně jako chybějící ukázky a fotografie u profilů autorů ve slovníku, který je na stránkách k nalezení.

Po technické stránce koncepci portálu zřejmě není moc co vytknout. Snad jen s ohledem na předpokládanou mnohojazyčnost by byla vhodnější volba kódování textů v Unicode (UTF-8). Některé původně chybějící a obvyklé věci (DublinCore, RSS) byly doplněny (snad tak trochu i na můj popud) a je vidět, že na stránkách se stále pracuje.

Jak již bylo řečeno, stránky jsou bezesporu přínosné, zatím však spíš pro čtenáře domácí. Portálu vytýkám dosud chybějící jazykové mutace. Ve srovnání s podobnými zahraničními projekty, které jsou ostatně na stránkách uvedeny, si ten náš však vede také poměrně slušně, a pokud se zbaví několika neduhů, mohl by původně proklamovanému účelu propagace mladší a nejmladší generace v zahraničí opravdu sloužit.

Autor (nar. 1974) řídí internetový literární rozcestník *Potápěč* a je šéfredaktorem časopisu *Texty*.

ni“ k požitkářství, a svědčila tak o její univerzalitě v celé oblasti insitnosti.

Obecně insitní příklon k dětskému světu, který se u Machulky projevuje zvláště silně, vede zřejmě zákonitě k tomu, že autorovy fantazie na sebe berou také podobu žánrů určených dětem. Cyklus *O bronzovém kormidelníkovi* zastřešil Machulka s vědomým odstupem poetickým a něžně „sebekritickým“ titulem *Halabalabólkyukolébavky* (jedná se však o lyrickou prózu, nikoliv píseň). Kormidelník je snivým plavcem, bařa z fajfky. Kormidlem *doleva? nebo snad doprava? vsjo rovnó, móře je tak široké*. V noci chodí občas hýbat hvězdami. Přeje si, aby neskřípala jeho rozvrzaná židle a nerušila jeho mírné myšlenky (s. 76, 78). Kormidelník má skromnou, ale jímavě snivou představu o naplnění a trvání svého štěstí. Nakonec ale stejně skončí ve vězení pro dlužníky. Jeho příbuznost s autorem je zřejmá. Ukolébavka „bývá stylizovaná jako citově vroucí monolog matky adresovaný dítěti“. Quido ukolébává v nepřátelském světě především sám sebe. Je si v tomto textu chápající něžnou matkou i opatrovaným dítětem. Jeho povijanem je však pivní pěna, mateřským mlékem alkohol a dětským pokojem hospoda. Tam také vypravěč spěchá z klauzury svého spisování, když odchází uzavírá text: *a o dalších osudech našeho bronzového kormidelníka si můžeme popovídat pěkně u pivečka* (s. 78).

Je zřejmě jedním ze specifik insitních textů, že se v nich naivita spájí s úvahou svérázné hloubky. U Machulky na ni můžeme narazit v některých pasážích jeho „reflexivní“ lyriky, kde dává průchod vážněji míněným vyznáním svého postoje ke světu. Ten spočívá v důvěře, v onom apriorním „přítakání světu“⁶⁾ a v respektování jeho tajemství, vnímaného básníkem jako rovina skutečnosti a skrývajícího v sobě možnost životního smyslu. Tajemství mu zřejmě představuje hodnotu již samo o sobě: *mám rád tajemství hluboké tmy hlubokých lesů / tajemství tajuplnější než nejtajuplnější tajemství // Nedůvěřivci, vrazi, nedůvěřují, nezahálejí / tmu tmavou hebkou i tajemství bez výčitky / zavraždí / klubička rozmotají* (s. 82–83). Machulka je dalším z insitních tvůrců undergroundu, který se přiklání k životnímu stavu, jenž jako by souvisel s dětským světem nejen jednotlivého člověka, nýbrž celé civilizace. Insitním autorům je, zdá se, bližší tento ztracený mytický čas než současná realita naplněná vědeckotechnickým poznáním, mezi níž a nimi často zeje rozpor. Je jim bližší citovost a snivost než strohé exaktní poznání. (V mottu k Maryskově poslední sbírce z I. interní kliniky se úzkost z „technického“ způsobu bytí a bytostná polemika s ním promítla i do varování před „zvědečtěním“ a zvěčněním samého umírání, což je vyjádřeno s typickou naivní bezprostředností: *Říkal to už Radecký, / když zhebnout, tak vědecky. // Zhebnout? Jen ne vědecky!*⁷⁾.)

Tato tendence je také velmi patrná v básních, z nichž vyzařuje Machulkův nejvlastnější, dětsky naivní a nekomplikovaný přístup k existenci, koncentrovaný v představě šťastného života v soubytí s přírodou (zde jako by autor čerpal inspiraci přímo u J.-J. Rousseaua): *Z voňavých kmenů / postavíme chýše / budeme žít překrásně / tak tiše tak tiše...* („Pojďme bydlet do lesa“, s. 13). Života jednoduchého, ale volného, otevřeného tajemství a zázračnu.

Machulkovy verše, které velmi často zaznamenávají bezprostřední okolí a básníkův individuální osud, často vyznívají jen jako jakési „hovory k sobě“. Mnohé texty mají povahu téměř holého sdělení, na jehož výsledný smysl nemá tvar patrnější vliv. Přesto však některé básně vzbuzují nepopíratelný emocionál-

ní účinek svými jednotlivými obrazy, jež občas propůjčí textu, navzdory všem jeho nedostatkům, nezanedbatelnou poetickou hodnotu. Ivan M. Jirous v předmluvě k výboru Machulkovy poezie soudí, že „jsou to básně, které na světě rozmnožují dobré“.⁸⁾ Skutečně snad právě takto lze vnímat autorovo bezelstné připomenutí určitých hodnot, i jeho neokázalé odsouzení normalizačního marasmu. Jeho dílo vyjadřuje více právě tuto „ideu dobra“ než „ideu krásna“. Avšak i v tom snad můžeme spatřovat smysl umění.

Český underground vytvořil pro rozšíření insitní literatury zvláště příznivé podmínky. Současně se však také ona sama svým způsobem podílela na proměně rámce, v němž mohly vzniknout jeho nejvýznamnější, již neinsitní texty. Obě sféry undergroundu měly totiž společnou bázi — oproštěnost od dobové normy, neautentického jazyka a dogmaticky diktovaných témat souznících s absurditou doby. Insitní literatura bude mít vedle literatury vážné zřejmě vždy jen okrajové postavení, avšak pro specifické hodnoty, jež můžeme nalézat také na této literární „periferii“, typické přinejmenším svéráznou naivistickou čistotou, ryzostí a nevykalikulovaností sdělovaného, by nebylo šťastné tento literární kout míjet. A to nejen z hlediska literární historie, ale především z hlediska individuálního „neprofesionálního“ čtenáře. Na své pouti labyrintem textů nebude sice oslněn, zato však snad osvěžen, a to není málo.

Autor (nar. 1974) je literární historik.

POZNÁMKY

- 1) Alois Beer (1833–1897), „klasik“ české insitní literatury.
- 2) „Vladimír Holan o A. Beerovi.“ In: Beer, A.: *Lituji, že nejsem básník...* (Praha: Odeon 1970), s. 10.
- 3) Machovec, M. o americké generaci tvůrců inspirujících český literární underground na přelomu 60. a 70. let. In: „Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989).“ *Literární archiv* 1991, č. 25, s. 52.
- 4) Marysko 1995, svazek č. 1, s. 68.
- 5) Čapek, Josef: *Nejskromnější umění* (Praha: Dauphin 1997).
- 6) Machovec, M.: „Literární dílo Karla Maryska.“ *Revolver Revue* 1997, č. 34, s. 163.
- 7) Marysko 1995–1996, svazek č. 10, s. 86.
- 8) Jirous, I. M.: Předmluva. In: Machulka 1992, s. 4.

PRAMENY

- Lamp, Petr
1992 *Cestou do blázince* (Praha: Paseka)
- Machulka, Quido
1992 *Příživník* (Praha: Inverze)
- Marysko, Karel
1995–1996 *Dílo Karla Maryska*, svazek 1–12 (Praha: Imaginace)
- Ta'oun, Petr
1991 *V hospůdce za deště* (Praha: Inverze)
- Vondruška, Josef
1993 *Rock'n'rollový sebevrah* (Brno: Zvláštní vydání)

LITERATURA

- Beneš, Bohuslav
1971 „Pololiterární tvorba.“ *Česká literatura* 1971, č. 19, s. 566–568
- Čapek, Josef
1997 *Nejskromnější umění* (Praha: Dauphin)
- Machovec, Martin
1991 „Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989).“ *Literární archiv*, č. 25, s. 41–75
- 1997 „Literární dílo Karla Maryska.“ *Revolver Revue*, č. 34, s. 159–179
- Marysko, Maxi
1995 *Karel Marysko* (Praha: Imaginace)

→ pokračování ze s. 2 **Do klubu spisovatelů, začátkem sedmdesátých let minulého století, měli přístup jen nespisovatelé, podobně jako do klubu novinářů v Pařížské ulici tehdy směli jen ideologičtí slouhové a jím nenovináři.**

Běžní Pražané využívali odjaktěživa Slavii, kvůli výhodné poloze, která se dala každému snadno vysvětlit, jako místo schůzek. Dokonce tam ani moc nekonzumovali. Kdo z dvojice přišel dřív, objednal si kávu, a když se dostavil partner, společně odcházeli dál do jiného lokálu se zřetelnější perspektivou, jak rád říká Eugen Brikius. Tato tradice přetrvávala dodnes. Pro Pražany z Řep a Novodvorské funguje Slavia jako maják.

Speciální funkci tato kavárna má v posledních letech pro lidi, kteří se vystěhovali z Prahy a do města jen dojíždějí: ti si ze Slavie udělali úřad. Vedle kávy si bezostyšně postaví notebook, kalendář a mobilní telefon, přijímají návštěvy, vyřizují telefony a personál je pozoruje nevrlymi pohledy: oni ani jejich hosté, kteří často čekají u vedlejšího stolu pokorně na audienci, totiž skoro nic nekonzumují a jen zabírají místo. Slavia jim slouží jako levná a dobře umístěná kancelář.

Zvláštní sortu návštěvníků tvoří upravené vrásčité babičky-pamětnice, které tam chodí jen na kávu s dortíkem. Zřejmě dříve dámy, po roce 1948 ponížené ženy a dnes opět dámy s rovnou duší a jen nahrbenými zády. Často bývají u stolu samy, sedí hrdě, šálek drží způsobně v ruce s vytrčeným malíčkem a pohled mají upřený k Petřínu. Chce-li si k nim někdo přisednout, velice vlídně se dozví, že čekají hosta, i když to někdy není pravda. Čistotné babičky tam chodí lovit zasuté příběhy a vzpomínky na již dávno zemřelé známé, které v nich evokují repliky původního interiéru, v němž sedávaly již v mládí. Slavia je pro ně důstojnou veřejnou čekárnou na smrt.

Speciální kategorií hostů tvoří cizinci. Dámy často popíjejí jen čaj a pánové pivo a pozorně vychutnávají pohled na Vltavu a Hradčana. Slavia jim slouží jako pohodlná rozhledna: stačí jim vyjít jen pět schodů a mít štěstí, že jeden ze stolků u okna s výhledem na nábřeží je prázdný, a nejdůležitější dominantu Prahy i s rozhlednou na Petříně mají jako zarámovanou za okny. Mohou si připadat jako doma u televize.

Kavárna Slavia, stejně jako ve Vídni Café Hawelka, je multikulturní prostor. Skoro každý si tam přijde na své. Do kavárny utíkala za starých časů i písmena, která možná taky žila všude trochu nerada jako Alfred Polgar, protože z původního závažného domova v tóře a bibli už byla dávno vyhnána. Knihy byly pro písmena a slova ještě trochu důstojným mezidomovem, ale v novinách a časopisech, v nichž začala sloužit už jen jednomu dni nebo týdnu, se necítila dobře. Není se čemu divit: zradila své původní poslání sloužit dialogu, a tak alespoň naslouchala po kavárnách básníkům.

Mohou se však písmena a slova cítit jako zrádci? Pokud mají paměť, tak asi ano. Jenže mohou mít písmena a slova paměť, nebo si slova pamatují jen to, co jim neustále připomínáme tím, jak je používáme? Je paměť slov jen obtiskem naší paměti? Jestliže ano, jsou právě písmena a slova nelítostnými svědky našich činů.

Ale co s písmeny a slovy, která lajdácky používáme či dokonce zneužíváme? Co se slovy bez paměti, která se stávají čím dál častěji součástí našeho domova a vytékají na nás z obrazovky jako lavina? A jak fungují, vezme-li si je člověk na cesty? Není člověk, který v Paříži v kavárně čte noviny, plotem jejich písmen jen oddělen od francouzského města, jako Čech čtoucí noviny v Praze je oddělen jinými písmeny od skutečnosti, která ho obklopuje?

Neslouží-li ale písmena k dialogu nebo zapomínáme-li či netušíme-li alespoň, že původně k takovému účelu sloužila, mohou už sloužit čemukoliv a komukoliv. „I kdyby všechna nebesa byla pergamenem, všechny stromy brky a všechna moře inkoustem, mohla by být napsána jen část toho, co jsem získal od svého učitele,“ říkal jeden z moudrých. Ale nevíme-li už, co říkali naši dědci, nevíme, kdo jsme, nevíme nic. Ani jak chutná pravá káva. Zřejmě to, co je zapotřebí člověku k tomu, aby přežil, nemusí být někdy dobré. Naše slova často vypadají nepřírozně jako po plastické operaci. Příběhem o stvoření světa pomocí slov byla písmena sakralizována hlavně proto, aby jejich libovolnost byla nulová, abychom věděli, co se za jejich znaky skrývá, abychom se mohli mezi sebou domluvit.

V ten moment jsem se strachy probudil a ještě teď se dívím, kam mě Polgarovy věty dovedly. To nebyl sen, ale ordinace pro nemocná slova.

Autor (nar. 1941) je novinář a spisovatel.

Román

NESOUSTAVNĚ
POZNÁMKY 1

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

„Čím více časovosti života, tím čistší epika“ (*Je mehr Zeitlichkeit des Lebens, desto reinere Epik*) (Günther Müller: *Morphologische Poetik*, 1968). Což si překládám takto: naše vědomí *dýchá příběhy* (7. pád i 4. pád). Dýchá kým čím — prostřednictvím příběhů; a vydechuje koho co — příběhy. Příběhy jsou zkrátka naše antropologické plíce i vzduch.

K románu Maria Puza *Kmotr* (anglicky 1969). Jde o velký bestseller své doby, který autorovi zajistil majetek a slávu a který ho — podle jeho vlastního přiznání — definitivně přiměl, aby přestal psát „umělecké romány“. A co s ním dnes? Stále máme co činit s románem, kterému nelze nic vytknout. Možná je to až s podivem, ale *Kmotr* pořád „umí“: má tah jedolitého díla, bohatý repertoár postav, zápletky, rozuzlení, střídání vypravěčského tempa... jen těch mrtvol by snad nemuselo být tolik. Do kolen před tímto románem asi nepůjdeme, ale to snad ani není jeho záměrem. Dobře udělaná zábava? Ne, dobře napsaný román.

Možná bychom se, inspirování *Kmotrem*, mohli pokusit i o malou hodnotovou typologii: 1) *román strhující* (těch je jenom pár); 2) *román dobře napsaný* (těch je sice hodně, ale pozor: nejde o čtivo); 3) *román-čtivo* (kalkulované řemeslo); 4) *román-kaše* (exaltace vlastním způsobem psaní). Graficky by to vypadalo takto:

1
222
333444

Ad 1: román silný stylem, tématem i vizí, takový, který strhává a ve kterém se autor rozpustil ve způsobu vlastního psaní; tento román se staví na první místo řady a o tohle místo ho už žádný jiný román nepřipraví; tento román vás má ve své moci a ve chvíli, kdy mu patříme, mizí i hranice mezi fikcí a realitou.

Ad 2: lze poznat, že autor umí udělat příběh, zápletku, vystavět postavu a zároveň má po ruce nosné téma; v tomto románu se autor dává do služeb svého psaní, ale ne všechno v textu je odlito z jedné látky, nicméně román působí jako dobře vyvážená soustava.

Ad 3: tady se nic nepředstírá: čtenáři, dostaneš to, co máš rád, věci se ti nebudou zbytečně komplikovat, ber, nebo nech být, a když vezmeš, tak toho po mně příliš nechtěj. Anebo se na-

opak pouze předstírá: sem patří romány pro estety a intelektuální snoby.

Ad 4: román, který aspiruje na román opravdu velký, ale jeho autor nemá (spíše domnívá se, že nepotřebuje mít) zvládnuto řemeslo; chce být originální, ale přitom nedokáže být svým vyprávěním pro čtenáře věrohodný (nechce komunikovat, chce se předvádět), a proto zákonitě nudí; co do hodnoty je tento román na stejné úrovni jako román-čtivo.

Hodně románů bude zřejmě sídlit na pomezí a čisté typy se budou vyskytovat zřejmě řídkěji než typy smíšené (například Pasternakův *Doktor Živago*, který má občas rysy románu opravdu velkého, celkově však jde především o román dobře napsaný, který ojedinele /v konstrukcích některých zápletek/ upadá do románu-čtiva).

Asi by to chtělo pár příkladů:

1) *román strhující*: M. Kundera: *Život je jinde* (1973) a *Nesmrtelnost* (1990); M. Frisch: *Homo Faber* (1957); L.-F. Céline: *Cesta do hlubin noci* (1933); S. Bellow: *Herzog* (1964); V. Bykov: *Lom* (1986) a *Sotnikov* (1972); K. Čapek: *Obyčejný život* (1934); F. M. Dostojevskij: *Idiot* (1868); S. Lenz: *Hodina němčiny* (1968); I. B. Singer: *Otrok* (1962) a *Šoša* (1978); L. N. Tolstoj: *Vojna a mír* (1863–1869); B. Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále* (1980); J. Šotola: *Tovaryštvo Ježíšovo* (1969); M. Šolochov: *Tichý Don* (1928–1940); J. Škvorecký: *Příběh inženýra lidských duší* (1977)...

2) *román dobře napsaný*: V. Páral: *Milenci a vrazi* (1969); M. Puzo: *Kmotr* (1969); K. Amis: *Šťastný Jim* (1954) a *Jakeův problém* (1978); M. Kundera: *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984); P. Kohout: *Katyně* (1979); E. Remarque: *Tři kamarádi* (1938) a zřejmě většina jeho díla; T. Capote: *Chladnokrevně* (1965); A. Camus: *Cizinec* (1942); P. Süskind: *Parfém* (1985); M. Bulgakov: *Mistr a Markétka* (1966–1967); W. Styron: *Sophiina volba* (1979); U. Eco: *Jméno růže* (1979); J. Škvorecký: *Mirákl* (1972); chytrá detektivka (D. Sayersová, A. Christieová, J. Zábrana-J. Škvorecký; celé dílo D. Lodge; inteligentní románové životopisy...

3) *román-čtivo*: V. Páral osmdesátých a devadesátých let, velká část D. Francise; to nejhorší z J. Škvoreckého (poslední období), sci-fi kromě svých vrcholů, jako jsou R. Bradbury, A. C. Clarke, S. Lem a několik málo dalších; ženské a divčí romány (V. Javořická, D. Steelová); pokleslý historický román (L. Vaňková); P. Coelho — čtivo pro snoby...

4) *román-kaše*: D. Hodrová: *Komedie* (2003); U. Eco: *Baudolino* (2001); J. Gruša: *Mimner aneb Hra o smrdlocha* (1973); E. Sabato: *Abaddón zhoube* (1991)...

„Umíme si například představit, ba i připustit zjevení ducha; můžeme se dokonce smířit s kouzelným mečem a čarou přílbou — pakliže jsou ovšem drženy v určitých mezích věrohodnosti. Ale meč tak velký, že je třeba sta mužů, aby ho uzvedli? Přílba, která vlastní vahou prorazí dlažbu dvora i klenbu sklepení otvorem tak velikým, že jím proleze člověk? Portrét, který vystoupí z rámu? Kostlivcův duch v mnišské kutně? Když je čtenář v napětí, vystupňovaném na nejvyšší míru, pak takovéto detaily je stačí rázem a dokonale srazit; rozmetají dílo fantazie a místo zájmu vzbudí smích.“ To tvrdí Clara Reeveová v předmluvě k románu *Starý anglický baron* (1778) a tvrdí to — paradoxně — jako jedna z představitelk *gotického románu*, který si užíval hrůzo-

strašných „nevěrohodností“ plnými doušky. Dýchá z toho starý dobrý anglický *common sense*, víra v to, že se lze domluvit a že světu, jak se nám jeví, lze věřit, a to aniž bychom si pro něj potřebovali obstarávat nějaké další (metafyzické, transcendentální) garanty smyslu. A stejná víra stála v sedmnáctém a osmnáctém století u kolébky románu — už proto je tento žánr něčím bytostně anglický. A zdá se mi, že nastává možná čas se k této víře opět vrátit. Jistě, věci jsou relativní a my nejsme naivní, mezi vědomím a světem může vést hluboká propast, máme několik „já“ a každé z nich má svou pravdu atd. — to všechno už víme díky modernismu a postmodernismu dostatečně dobře. A přece... neexistuje stále — kromě Boha — něco, na čem se lze dohodnout jako na společném, a proto i — v obvodu dané dohody — jako na závazném? Možná posléze zjistíme, že těchto ostrůvků společného sdílení není tak málo a že z nich lze dokonce dát dohromady docela rozlehlou pevninu. Ano, v tomhle „a přece...“ může vést velká šance pro román. Z relativizátora pravdy a poznání, z rozbíječce víry ve svět, jakož i z toho, kdo se opevnil hradbami reflexe reflexe reflexe..., se tak může opět stát obhájce starého dobrého *common sensu*. Je to málo?

Ještě k předchozímu. Je-li román něčím bytostně anglický, znamená to, že jeho původním hybatelem byla víra v to, že svět, jak se nám dává, není ani šalba gnostiků či křesťanské „slzavé údolí“, nýbrž území, na němž lze dojít když ne štěstí, tedy aspoň nějakého *poznání*. Je v tom něco pozitivně solidního; žádné přehnané nároky na to objevit „tajemství života“ či „skrytý kód“, který řídí naše konání, žádné domoci se „poslední pravdy“. Nikoli — nic než vědomí, že se světem a mezi sebou — prostřednictvím světa — se lze domluvit. — „Já“ a „svět“, nic nadto a nic mimo to — toť román (v hodině svého zrodu), přičemž způsob, jak „já“ patří „světu“, je stejně tak prostorový („někde“) jako časový („někdy“). A toto „někdy“ se ještě dělí na „velké někdy“ (dějinná epocha) a „malé někdy“ (život jedince). A pokud jde o anglický román, tak ten je kombinací „někde“ a „malého někdy“: je pevně zasazen do konkrétního prostředí a jeho dějovou osnovou je život jedince (*Tom Jones, Moll Flandersová, Jana Eyrová, Oliwier Twist, Sága rodu Forsytů...*).

Možná že by rozhovor mezi Faulknerem a Hemingwayem mohl vypadat takto:

Hemingway: Život není jen tragický, ale také hrdinský.

Faulkner: Proč myslíte?

Hemingway: Protože žijeme, doufáme, že budeme vykoupeni.

A vyprávíme příběhy, abychom jimi zápasili o naději... a dávali naději druhým.

Faulkner: A nejsou vykoupeni a naděje jen falešným povrchem?

Podle mne posláním vypravěče je jít pod tento povrch, objevit skutečnost co nejskutečnější. A ta — nemohu si pomoci — je tragická, pudově temná, možná i neproniknutelná.

Hemingway: A jak víte, že hrdinství je méně skutečnější než tragika?

Faulkner: Hrdinství má daleko blíže k masce, a tedy i k přetvářce.

Vypravěč musí být lučavkou. Tím, kdo demaskuje, čímž odhaluje na maskách jejich faleš.

Hemingway: Ne, vypravěč je ten, kdo umí zvažovat své síly a ctít umění možného: na co nestačím, do toho se nepouštím. Co nemohu vynést na světlo, to nechám raději v temnotě.



MIL OŠ BUDÍK Ministrant od sv. Jakuba 60. léta

Faulkner: A jak poznáte, co můžete a co nemůžete?

Hemingway: Ze samotného vyprávění, tedy z toho, že si postavy našly své místo v příběhu a že příběh k tomu, aby se mohl rozvíjet, potřebuje právě tyto postavy... A že tím vším jsem nezmizel z dosahu světa.

K tomu připojuji vlastní komentář. Víceméně souhlasím s Hemingwayem: romanopisec by měl asi zvažovat, co může a co ne; nástrojem jeho vyprávění nechť je umění možného, a ne horečnaté sny o nemožném. Ale pozor: pouze nástrojem, nikoli cílem. Tam, kde se z nástroje učiní cíl, končíme u pohodlného čtiva. A tam, kde se naopak ve vyprávění nemyslí na to, že je ho potřeba vést nějakými kontrolovatelnými nástroji, končíme zase v pseudomystické patlanině.

Autor (nar. 1960) je literární kritik.

Máša

POKUS O INTERPRETACI NUDY

EGON BONDY

Osud básníka

Osud básníka jest roven povětrí. Kolik událostí nad Grónskem, Shetlandskými ostrovy, jižním Norskem a východními Alpami se musí najednou stát, než je v Praze jeden den slušného počasí. Takovou šanci má básník a tento život je jeho báseň. Jistěže jen někdy to je slušná báseň. Většinou to bývá báseň pršlavá a vůbec taková, že se málokomu chce ven, ba ani psa by ven nevyhnal. To vše je báseň. Sedím dnes v Libčicích, kam se Máša vypravila s výborem své svazácké organizace až v létě 1949. Před třiceti lety — už se blíží ten den — povstalo tu Libčické hnutí mládeže, první masové hnutí za účelem vybudování socialismu v naší vlasti. Od té doby velmi mnoho hnutí přinesl a opět pohřbil čas a jen v Libčicích a v redakci Čs. rozhlasu si Libčické hnutí ještě někdo pamatuje — ptal jsem se na to mnoha lidí.

Když jsem byl mlád — a byl jsem jen o rok starší než Máša — měl jsem v srdci stesk, že nepoznám Libčické hnutí, tím méně samotné Libčice, o jejichž geografickém položení jsem měl jen nejasnou představu, poněvadž tehdy bylo zakázáno prodávat turistické mapy, a na atlas světa, který jsem měl doma, byla ta vesnice příliš malá, takže ji nezaregistroval. A už jsem tu. Byť sláva Libčického hnutí zmizela tak dávno jako sláva prvního úderníka Václava Svobody, který ve filmovém žurnálu dával svému synovi jméno Oleg Koševoj, ukazoval svůj novomanželský byt a byl vzorně odváděn na vojnu — já na nic z toho nezapomínám a vzpomínám na to s upřímnou nostalgií. Nikdy jsem nepocítil, že bych se měl někomu nebo něčemu mstít za to, že to, co mi říkali před třiceti lety, nebyla ani na chvíli pravda. Snad je to proto, že jsem o tom už před těmi třiceti lety věděl.

A tak se stalo nečekané — že sedím dnes v Libčicích v hospodě a pozoruji dědky, kteří hulákají, zpívají hrozné odrhovačky, chodí ve vytahaných teplácích a je jim sotva o něco víc než mně, a tedy byli z generace zakládající Libčické hnutí. U mého stolu sedí z nebe spadlí dva nóbl odění Němci z NDR a hostinský, přisednuv si k nim, snaží se jim vlichotit ubohou němčinou, jen tak, z principu, protože jsou to Němci a my jsme Češi, což oni se zřetelnou povýšeností blahovonně kvitují. Kolem sedí trosky Libčického hnutí — kolik vychlastaných rumů, kolik aut a rodinných domků! Semo tamo sedí nová generace, nepochybně zapojená až po uši do hnutí Brigád socialistické práce, což je zařízení tak široce vymyšlené, že se udělá jen to, co se musí, ale ohlásí se to jako nadplán (před třiceti lety se říkalo protioplán, pak vzdoroplán a i dnešní termín je jazykově povážlivý) a berou se kromě čestných titulů hlavně peníze.



MILOŠ BUDÍK Mlha 1954

Nemyslím, že Libčické hnutí mělo tytéž motivy, naopak si myslím, že se tenkrát nadřeli a napřemejšleli — ale kde jsou ty naivní časy! Z lidově demokratického zřízení jsme přes různé názvy dospěli až k reálnému socialismu a je nevhodné vzpomínat, že soudruh první tajemník a prezident republiky Antonín Novotný nám hned po Chruščovovi sliboval, že touto dobou už vstoupíme do komunismu. Právě tolik změn jako název epochy, v níž žijeme, prodělala i různá hnutí a údernické diplomy se válejí kdesi v almaře a odznaky si vnuci ušlohli do svojí sbírky, handlující je s lehkým srdcem za odznaky fotbalového klubu Borussia nebo Real Madrid.

V domku, kde sedím, není podlaha, není záchod a není voda. Jediná pumpa, která stojí na Leteckém náměstíčku, už drahnou dobu nefunguje a ovšem nikdo se nemá k tomu ji spravit, byť i sousedé nejsou všichni v situaci lepší. V obci však dvakrát postavili bazén, jeden se propadl, ale druhý ještě stojí, Vltava je tu totiž už vskutku jenom kanál. Postavili — podle architektury soudě — nedlouho po vzniku hnutí, ale ne zas tak moc brzo po něm, Dělnický dům, věc to ojedinělá, protože jinde se stavěly jen domy kulturní. Postavili pár bytovek, ale ne moc, a co se bydlení týče, není to lepší než v Praze. Obec si šetří už po desetiletí a de-

sítiletí na vodovod, ale letos ušetřených 800 000 Kčs půjde místo vodovodu na pomník Rudé armádě — věc to zajisté ostudnější dnes než za časů našich dědečků, za nichž se stavěly pomníky mocnářům. Básník však není ani ekonom, ani sociolog, ba ani politik a jest jen jako to povětrí. Poprvé v životě jsem dnes litoval, že nejsem žurnalistou — což je u nás už třicet let povolání travičů duší — protože bych byl rád promluvil s někým z těch padesátníků ve vytažených teplácích (zřejmě zdejší zvyk ještě z jejich svazáckých dob). Ale tak, jak zpívají písně sto let staré, bylo to pro básníka víc než každá novinářská bouda. Nevzpomněli si ani na Kaťušu, ani na Pochod demokratické mládeže — zpívali jen to, co je těšilo. Pak vítr vane kudy chce a leccos je marnost. Nevědět o tom je svého druhu štěstí. Vědět o tom je zaručené neštěstí. Vědět o tom a být tím zhyponotizován tak, že člověk není s to nic dělat, je tragédie, která když zachvátí jednoho, šíří se jako sněť po obličejí, nohou a rukou celého národa. Nelze ji zastavit. Způsobuje smrt, a to smrt v mukách. Je zločinem všech zločinů uvalit ji na lidi. Není omluvy a není útočiště pro ty, kteří ji na lidi uvalili. Je to sněť dědičná. Vidím ji na tvářích dosud buclatých a s meruňkovým pelem, v hospodě Na radosti. Dívají se na fotbal v televizi a ujišťují se, že zítra bude hokej, macaté tváře mají za roh domů, kde je čeká milující auto v garáži z nakradeného materiálu, neboť je třeba připomenout, že kromě šroubárny tu je taky cihelna. Všechny zahrady mají terasy vybudované z tašek. Desetitisíce tašek, které se dobře prodávají. Ostatně jiné vesnice mají jinou specialitu. Topím si nakradenými pražci a piju pivo v jejich žáru zteplalé. Partyzánky se už nevyrobějí. Cigaret je, co kdo chce. Máme tisíce občanů s milionovými vklady ve spořitelně a stát neví, jak uniknout měnové reformě. Ze zdí na mne jde vlhko a z nepokryté podlahy zima, v posteli se přikrývám kabátem. Můj mladistvý hostitel by chtěl studovat sinologii a ví, že mu to nedovolí. Manželka se vrací z Prahy denně vlakem v jednadvacet třicet. Malý Tadeáš spí. Dnes celé odpoledne psal se mnou. Ten, kdo píše bez možnosti předat to lidem, je zaručeně chudák. Ten pak, kdo píše, věda o konci světa za dveřmi, není idiot. Je čímsi víc. Není pošetilcem, neboť není z rodu lidí. Je ptákem, který lítá, jak se mu zlíbí. A to není pošetilce ani minutu před smrtí. I minutu před smrtí je to radost. Konce ptáků nejsou méně bolestné než konce lidí, to je pravda. Ale kdo kdy slyšel, aby si ptáci něco ze svého konce dělali? Nebo aby si dělali něco ze svého lítání. Kam bychom to měli okna? Básník je třeba hňup, třeba je všech nečnosti pln, nasírá se, žere se, nemiluje se a vůbec nikoho a nic — ale je básník. Je ješitný: ale píše z ješitnosti? Je nafoukaný: ale píše ze slávychtivosti? Je bídný: ale píše, aby si zlepšil reputaci? To nezodpoví Čestný soud ani lidu hlas — jen pan Lopatka. Poezie: co je to? Hostinský odchází — hospoda zůstává. Nevybombardují ji ani neutronové bomby. Lehni, světe, popelem, poser se, poslední Rusáku — a pojdi. Ať na zemi nezůstane než holé kamení a haldy navážek z hlavního města, samá umělá hmota než to kamení neplodnější. A poezie tu zůstane. Co by se básník staral o potištěný papír. Bude vesmíru něco přidáno tím, že psal? Nebude moci být vesmíru ubráno to, co psal. Sedím u stolu s Marťany a neumím s nimi mluvit. A to snad proto jsem méně básník?

Noc sklápí své víčko za posledním vlakem a Vltava je tišší než andělé. Dáda se vrátila z Prahy domů a já půjdu spát osvěžen všemi budoucími rány, krásnými přesto, že je zatracuji. Dnes jsem jedno viděl ubíhaje snažně k latríně na dvorečku. Mohu potvrdit, co se píše, že je pěkné. Kde končí život a kde začíná Julie! To nerozliším teď ani po smrti. Všude jsem a všude budu a budu prů-

vodcem všech, kteří se obávají. Ne proto, že bych byl statečný — ale proto, že jsem povětrí.

Jirous, jak jsem se právě teď dozvěděl, má za čtrnáct dní opět soud. Chce po mně do vězení moji někdejší pohádku o něm. Tušil jsem snad po celou předcházející hodinu tuhle tečku za tím, co jsem právě psal? Věděla to jen Dáda. Byl jsem s ní v té tramvaji, která učarovala Máše, tak jak jela k nádraží, byl jsem s ní ve vlaku, byl jsem s ní pěšinou od zastávky, neboť první, co udělala, bylo, že vešla ke mně o to žádat? Věci mezi nebem a zemí jsou mnohé a zajímavé, ale mne nezajímají. Poznal jsem jich tolik, že zvědavost už by byla od nedobrého. Juliino srdce na nitečce se třesoucí denně mnohokrát cítím, byť je kdekoli. Po smrti to bude ještě intenzivnější právě proto, že ztratím svůj subjekt. Budu mrtev jako Egon Bondy a budu živ jako kámen. Vedle mě se bude válet Julie. Kopulace kamenů je tajemná a děje se jen jednou za uherský rok za nejtemnější půlnoci. Jirous bude mít soud a advokát je velmi chmurný, jako ten desítkář z Rudého práva začátkem roku 1949. Jak jsi, soudruhu, bojoval proti reakci na pracovišti? Ruce se mu chvějí, zrak třepe z jednoho na druhého, je celý shrbený. Ani kádrový referent se neusmívá. Neradi, soudruhu, ztrácíme dělnický kádr. Dáme ti čas k nápravě, budeš rok kandidátem. Prověřování bylo pro soudruha kandidáta velikou školou.

Ba, ba — a jakou školou je osud básníka!

[...]

Co s Egonem Goldmannem

Celá země, a s ní i Máša, žila ve znamení příprav okresních konferencí KSČ před nadcházejícím IX. sjezdem. Proto několik dní neměla čas se o Dům ČSM starat a stejně tak si nevšimla pochmurného prostředí doma, kde přišli mámě udělat soupis všeho zařízení na mandlu, který bude zapojen do družstva Osvozená domácnost, aby lépe sloužil pracujícím ženám. Teprve skoro za týden měla volné jedno odpoledne a plná rozpaků se rozhodla jednat nakonec podle prostého receptu soudružky Šustrové a jít přímo do toho Domu ČSM, ať to dopadne jak dopadne. Kromě doporučení, jež stále vytahovala a rozkládala potíciama se rukama, měla už v záloze jen jméno studentky grafického umění, Lídy Vantrokové. A to se ukázalo tím nejdůležitějším. Neboť v telefonním seznamu žádný Dům ČSM nenašla; svazáci z okresu, s nimiž o tom velmi opatrně jednou v týdnu mluvila, taky nic o žádném domě na Smíchově nevěděli, a tak jí zbyla jen adresa grafické školy v Praze I, a naděje, že Lída, chodící do III. A, bude mít toho dne zrovna odpolední vyučování. Kdyby ho bývala neměla, bylo by Máše asi tak pokleslo srdce, že by se o další ani nepokoušela, byť se už předem styděla před soudružkou Šustrovou za to, že neumí jít na věc jako svazák.

U trolejbusu potkala Egona, uvědomila si, že by ho měla rozebrat, ale protentokrát převážil její osobní zájem, čehož později nejednou litovala, a tak se s ním jen srdečněji než obvykle pozdravila a jela.

Egon Goldmann, vždycky když Mášu viděl, pocítil trnutí u srdce a teď v tramvajácké uniformě ho vzala víc než kdykoli předtím. Na okamžik ho dokonce napadlo, neměl-li by zas chodit na stranické schůze, místo aby se dal vyškrtnout u prověrek, jak to bezpečně očekával. Za poslední rok však měl tolik negativních zkušeností, že tuhle ideu rovnou pustil zase z hlavy. Zatímco Máša na chodbě grafické školy, kam si dala vyvolat Lídu Vantrokovou, náhodou ve škole přítomnou, rozhodovala svůj osud, Egon blou-

mal po Rasovně, jak se za minulého půlroku stalo jeho zvykem, a měl myšlenky jako obvykle mírně řečeno rozvrácené. Vstoupil do strany už pár měsíců před Únorem, což mu jak ve škole, tak doma způsobilo nemalé potíže. Tak školu i otce, generála velkolepé prvněrepublikánské armády, nyní v.v., opustil a odebral se v prosinci 1947 na Stavbu mládeže Lidice — Most — Litvínov. To bylo jeho první a poslední setkání s ČSM a bylo hrůzné. Holiči, číšníci, příručí a jiné poloexistence tam cílevědomě budovali svůj první krok k funkcionářské kariéře, která po půlroce absolvování Stavby každému kynula. Z Egon, který si s sebou přinesl Marxe, André Bretona a Majakovského, si dělali nepokrytou legraci. Ubikace byly jako chlív a pokoje svazáček jako hřebčinec. Egon, kterému jeho starší přátelé vyprávěli nadšené zvěsti o omladinské pruzi v Jugoslávii, byl plný zděšení. Vydržel to s hrůzou sotva měsíc a vrátil se domů nechápaje, co si má myslet. Avšak vzápětí přišel Únor a Egon se s nadšením zapojil hned od prvního dne do všech akcí strany. Leč již dva tři dny poté, co nesl hrdě prapor přes Václavské náměstí, měl pocit, jako by něco začínalo nebýt v pořádku, nevěděl však co, a 25. února večer, když všichni soudruzi slavili vítězství ve velkém boji, šel s jakousi nostalgií do biografu, byť i na Mládí Gorkého. V místní stranické organizaci však přesto pracoval dále s největší intenzitou. Dával dohromady kulturní pořady snad pro celou Prahu XIV, chodil na brigády, a dokonce vedl školení mládeže v Kolbence, což bylo to největší možné ocenění jeho zásluh. Ale jaro přineslo i aktiv kulturních pracovníků v Lucerně, kde Zdeněk Nejedlý vyhlásil K. H. Máchu za reakcionářského a úpadkového dekadenta a Aloise Jiráska za vrchol české literatury. Když si Egon, který se dobře pamatoval na sovětský případ Zoščenko-Achmatovová a zažil bolestně též už předúnorový přerod E. F. Buriana, dal pět a pět dohromady, viděl, že s československou cestou k socialismu je konec. Negramotné předúnorové články Gustava Bareše v Rudém právu byly dokonce předstihovány články v Tvorbě a v Nové myslí a řádění svazáků, kde se dalo, mu připadalo jako převrat v blázinci. Jsa plným srdcem a vším rozumem při věci socialistické revoluce u nás i v celém světě, cítil, že se jí nemůže zúčastnit. Nevěděl, co se stalo a kdy se stala jakási osudná chyba, legendy o sovětských pětiletkách a o moudrém humanistickém učiteli Stalinovi mu stále tkvěly v srdci, ale skutečnost byla evidentně jakási jiná. Tak rychle ubíhal rok osmačtyřicátý a Egon se začal loučit se stranou a bylo to pro něho horší, než kdyby se měl v boji za vítězství revoluce rozloučit se životem. Věděl, že do této strany už nemůže patřit, že tento socialismus není Marxův socialismus, a přitom, ba právě proto plakal ve tmě biografu, když viděl v žurnálu radující se svazáčky a obětavé pracovníky v dolech a na novém družstevním venkově, ba plakal dokonce i při pouhém zaslechnutí sovětských revolučních písní v rozhlase. Ale tím nebylo Egonovu trápení konce. Zahanbující pravda byla ta, že Egon si vyvolil být básníkem. Ne že se jím chtěl stát, věděl, že jím je a že ničím jiným nikdy

nebude. A básně, jež psal, se pořád a pořád nedařily. Schovával si je týden a pak zahazoval, němý studem z neúspěchu, ale žádný neúspěch ho nemohl zmýlit v tom, že básníkem jest. Osvěcoval ho André Breton a heroický surrealismus, ale stále znova a znova ztroskotával na tom sloučit jej s novými podmínkami, v kterých se teď žije. Věděl už v létě 1948, že svoji poezii, i kdyby byla sebezdařilejší, nikdy tu nebude moci publikovat, takže by zdánlivě bylo jedno, že se mu sloučení surrealismu a nového letopočtu nedaří, ale cítil, že bez zdolání tohoto úkolu být nemůže. Trápil se tedy skutečně ve všech ohledech. Stejně jako Máša ještě ani on nikdy s nikým nechodil, ačkoli činil nesmělé pokusy s mladými soudružkami dělnicemi v Kolbence; byl však tlustý a neohrabaný a jeho dlouhé básnické vlasy byly příliš demodé, což si zarputile odmítal uvědomovat. Máša se mu líbila obzvlášť. Vyrostla náhle ve vyčouhlou hubenou holku a měla do sebe teď, když byla v tom tramvajáckém, cosi z dcer ruské revoluce (viz stejnojmenný film), jen mauser po boku jí chyběl. Když ji během loňského roku poučoval o marxistické ideologii, dějinách dělnického hnutí, politické ekonomii a o bájích ruských pětiletek, přihříval si přitom touhu sblížit se s ní intimněji. Bretonův sen o skleněném domě, šílené lásce, Nadje a čistotě života surrealistů dokonale se mu v hlavě propletl s postuláty čistoty citů revolucionářů ze sovětských filmů o Říjnové revoluci a snil o družce zapálené pro stejný revoluční cíl a obětující mu všechno osobní, tak jak to byl ochoten sám tak dalece, že i toho surrealismu by se byl nakonec vzdal. Ale nastupovala doba tak blbá a s ní i generace tak blbá, že ani při největším sebezapírání nebylo možno nic z revolučních snů realizovat ani náhodou. A byl tak zabrán do svých neřešitelných problémů, že si ani pořádně neuvědomoval, že pořád žije jen z tatínkovy generálské penze a že měsíc po měsíci bude pro něho obtížnější jít studovat na školách stále víc pročištěvaných a okleštěvaných. Což také se mu mělo stát osudné. V sedmačtyřicátém proseděl všechny večery v baru, v osmačtyřicátém proseděl mnoho večerů na schůzích, teď chodil jen na tu Rasovnu a nemluvil s otcem, protože byl reakčních názorů jak v politice, tak v poezii. Uvědomoval si jenom to, že je to s ním moc špatné a že to takhle nemůže jít věčně dál. Usadil se na ostroh nad podolskou cementárnou, dobře vyhlédnutý, aby ho tam odnikud nebylo vidět, a místo aby četl úpadkového básníka, kterého měl s sebou v kapse, mžoural jen do slunce nad Dívčími hrady a snil, ani nevěděl o čem.

Zatím Máša se bez dlouhých řečí dohodla s Lídou a jako pravé svazáčky šly na to hned, jakmile Lidě skončilo vyučování, což bylo v 15.30 našeho času a jaro bylo před nimi.

30. 3. – 2. 4. 1978

(V samizdatových vydáních bylo publikováno společně s další novelou Běta pod názvem Dvě novely. Prózu připravuje k vydání nakladatelství Akropolis.)

Důležitou součástí vaší knihy je topos severních Čech. Jaká je krajina severu? Nakolik vás toto místo ovlivnilo?

Krajina severních Čech, hlavně výběžek, o kterém píšu v *Hnízdech*, byla pro mě obrovskou inspirací. Je to tiché místo, všechno je tam opuštěné, tedy alespoň to tak bývalo za mého dětství. Místa, o kterých v knížce píšu, jsou většinou drsná, neupravená, nedotčená civilizací a její nepřekonatelnou touhou něco opravit k obrazu svému.

V poslední době dává o sobě literatura Ústecka a Děčínska vědět. V *Hostu* vycházejí sbírky Radka Fridricha a Jiřího Kotena, své čtenáře si našel i prozaik Martin Fibiger. Připočteme-li každoročně opakující se literární festival Zarafest, autorská čtení v Café Silencio...

V Ústí se teď koná spousta akcí spojených s literaturou, které si najdou své zájemce i mezi těmi, kteří se literaturou nezabývají. Poezie některých „severských autorů“ je mi blízká — třeba poezie Radka Fridricha mi říká hodně, protože z ní číší silná a pravdivá exprese. Kotenova poetika se mi líbí zejména pro básnickovu schopnost zpracovat detail a kvůli neobvyklé metaforice. Myslím, že se v Ústí začíná formovat docela slušná literární základna kolem časopisu *Pandora* — zvou autory a pořádají hodně literárních večerů. Když jsem začínala studovat, byly tyto akce víceméně svátkem.

Příběh *Hnízd* je racionálně nahlížen z mnoha úhlů, zároveň máte blízko k lyrickému vidění. Jak se ve vás hlas básníka a vypravěče střetává?

Nejprve jsem psala poezii. Pak jsem zjistila, že mám blíž k próze, protože mě baví poslouchat lidská vyprávění a ta jsou vesměs založena na příbězích. Z nich také hodně čerpám. Lyrika se do nich dostává právě proto, že mě vždy hodně zajímaly právě ty malé věci, které dokáží člověka úplně ponořit do sebe sama. Příběhy jsou totiž úplně všude, důležité pro mě je, jak se prožijí.

Vaše kniha překvapuje naléhavostí výpovědi. Krutost lidských vztahů, hnízda prostoupená bolestí... Je vám blízká poetika expresionismu?

Mám hodně oblíbených autorů, kteří jsou více či méně zakotveni v expresionismu nebo naturalismu. První takový impuls pro mne byli autoři jako třeba Šlejhar, Jakub Deml, dále to pokračovalo přes Zbyňka Hejdu, Teda Hughese až po Petra Hrušku a další, ale je toho opravdu hodně, co mě dokáže inspirovat. Autorů, ke kterým mám blízko, je nepočítaně.

Cena Jiřího Orteny je jistě potěšující. Objevily se nějaké další ohlasy na knihu? Jak se potkává vaše temná obrazivost se čtenáři?

Často mi bylo doporučováno, abych se tématy, jako je smrt, nemoc a podobně, nezabývala; kolem je prý strašně moc těchto negativních věcí a literatura by měla povznášet. Jsou ale čtenáři, kteří to naopak oceňují, protože jim ta témata trochu pomohou nahlédnout do vlastní duše. Já osobně jsem se vždycky řídila tím, že bez temných věcí ty světlé ztrácejí svoje kontury. Jak vím, recenzní ohlasy prý jsou, ale jsem za mořem, tak si to nechávám, až budu zpátky.

Prožíváte nyní stav „tvůrčího prázdna“, nebo se již ozývají další texty?

Knížka už je dlouho na světě, takže jsem měla spoustu času tvůrčí prázdno překonat. Vlastně píšu na základě věcí dříve nakousnutých. Je toho hodně, co jsem nestihla do první knížky dát, takže se to snažím napsat do druhé. Vlastně takto vznikaly dosud všechny mé texty. Pomalu (třeba jen přes jeden motiv) se dostávám k dalším příběhům. Plynulost tohoto procesu záměrně trhám změnou některých postav, jmen a prostředí, ale toho si jistě každý, kdo četl *Hnízda*, stačil povšimnout.

Ptal se Jan Tlustý



foto: archiv autorky

Bez věcí temných ztrácejí ty světlé svoje kontury...

ROZHOVOR S KATEŘINOU KOVÁČOVOU

Kateřina Kováčová se narodila v Příbrami v roce 1982, pátým rokem studuje češtinu a angličtinu na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem. Podílí se rovněž na vydávání ústeckého literárního almanachu *Pandora*. Básně a drobné prózy publikovala nejprve ve sbornících Hořovice Václava Hraběte (2000) a *Denní hvězdy, noční ptáci* (2002), dále v časopisech *Plž*, *Psí víno*, *Host*, *Tvar*. Za knihu *Hnízda* obdržela v roce 2005 Cenu Jiřího Orteny. V současné době pobývá jako au pair v Anglii. Rozhovor byl připraven prostřednictvím elektronické pošty.

„Vyslovit to zoufalství, ten strach a stín tam, kam jen budu moci.“ Tento citát z knihy *Hnízda* Kateřiny Kováčové by mohl vzbudit dojem, že psaní je pro mladou autorku pouze terapií, prostředkem k odhalení šrámů vlastní duše. Nenechme se však mýlit — slova o zoufalství nepronásí vyprávěčka ani lyrický subjekt básní, ale muž, který svým bližním způsobuje nejvíce bolesti. V ukázce se zrcadlí svět *Hnízda* jako celek: nelze vypovídat pouze o těch, kdo jsou zasaženi krutostí, necitelností světa — Kováčová sestupuje i do duší vyprahlých a „zatracených“, pobývajících v pekle svého sobectví.

Celkem třikrát zazní temné tóny expresionistické obraznosti, pokaždé jsou však zahrány orchestrem v jiném složení. Vyslovit zoufalství lze skrze obraz, báseň i příběh. Nesetkáme se však s čistými „žánrovými“ útvary: pohyb vyprávění je unášen lyrickým viděním, básně se řetězí do epických cyklů. Úvodní a klíčová metafora hnízd, v nichž mláďata nacházejí bolest až do věčnosti („Ostrá stébla trávy jsou zahryzla do práchnivějících trupů, a tak jsou ta kostřátka skrznskrcz odejmuta a prostoupena domovem“), se znovu připomíná v závěru knihy jako ozvěna, věta „bude to trvat několik set let“ nás vrací opět na začátek. *Hnízda* se zacyklují, vstupní obraznost se spojuje s příběhem rozpadlého domova postavy Michaely.

Provázanost lyrické nálady a příběhu je však patrná v celé knize. V prvním oddíle „Zakřečím“ se objevují krátké prozaické texty, jejichž čas je téměř zastaven. Kováčová nás provází obrazárnou situací: vnučka loupe s babičkou jablka, jakýsi muž vzpomíná na výlet s dětmi, zaslechne zlomky dialogu mezi dívkou a jejím strýcem. Vše ostatní je ponořeno do mlhy tušení, drobné kapitoly vytvářejí záblesky příběhu, jehož kontury se objeví až ve třetí části knihy. Texty mají blízko ke vzpomínce, detailu, který utkvěl v paměti. Nelze vyprávět, oddělit důležité od nedůležitého. Čas, který stojí v pozadí každého příběhu, se vytrácí a ustupuje proudu obrazů. Není důležité „kdy“, ke slovu se hlásí nálada okamžiků. Lyrické vidění umocňuje neurčitost komunikativní situace: často nevíme, kdo text vypráví, hlasy vyprávěčů se stále mění. Za různými narativními maskami lze však přece jenom najít jednotící perspektivu — „já“, které se objevuje v nadpisu každého textu („Zaslápnu“, „Napišu“, „Utopím“, „Vypiju“).

Tma obklopující texty první části se pomalu začne vytrácet ve střední části knihy („Z vrány napršelo“), kde Kováčová zkouší možnosti verše. V pěti epických cyklech opět zazní expresionistická obraznost, spjatá především se světem zvířat: „Venku je jen špalek zaražený do bláta / jako na popravu / [...] tady se sekaly hlavy.“ Přejete zmije, utracení psi, kotata utopená v rybníce (motiv rámcující celý oddíl). Objevuje se ale i tíha obyčejných věcí, nelze nezpomenout na básně Petra Hrušky, čteme-li: „Nakonec jsem tedy zůstala / úplně sama v kuchyni, / kde už i guláš / dokáže člověka / úplně zavraždit.“

Odsouvaná příběhovost se dostává ke slovu v poslední části „Sršní kámen“. Kováčová nenabízí jednotící pohled, příběh *Hnízda* je střídavě vyprávěn Michaelou a jejím otcem. Otcův part je mimořádně silnou výpovědí, svědectvím člověka neschopného milovat, uzavřeného do vlastního egoismu. Démon alkoholu se zahryzává do duše a vykusuje z ní poslední zbytky citu. Když se po letech setkává s dcerou Michaelou, dovede se přiznat pouze k vlastní bezmoci: „Já Boha, co po mně chceš?! [...] Já nejsem schopné někoho mít doopravdy rád. Milovat přece můžu akorát sebe, ctít sebe, dbát o sebe, ale do ostatních mi už není ani hovno.“ Aha“

Zatímco vyprávění otce vykresluje „historii“ rozpadu rodiny, Michaela odkrývá dvě krátká období svého života — jednou v perspektivě dětství (prázdninový pobyt u babičky v Dětríchovci, který se stává oázou v době rodinné krize), podruhé z pohledu asi dvacetileté dívky (návštěva opuštěného strýce a domu babičky). Podobně jako v první části jde spíše o „zastavení v čase“, záblesky, avšak mnohem větší intenzity. V obou Michaeliných „příbězích“ hraje důležitou roli strýc, alkoholik, jehož brutalita zasahuje především vlastní děti. Vše se tedy opakuje, jedna hnízda zrcadlí druhá.

Mnohoperspektivnost, časová vzdálenost, útržkovitost. Kováčová odhrnuje pouze závoj, nechává zahlédnout vždy jen několik výjevů, není třeba vše skládat v logický celek. V hnízdech se nakonec ocitá samotný čtenář, do něhož se stébla textu zabodávají.

JAN TLUSTÝ

Viděl jsem v životě dost...

KATEŘINA KOVÁČOVÁ

■ Radek má v bytě strašný bordel, všude se povalují kusy pavučin a pavouků. Na talířích se slastně protahuje plíseň a přichytává se kusů smažených vajíček, protože komu se nelení, tomu se zelení. Radek to ale neřeší, dostal totiž dneska půlku laně, „si představ, celou půlku laně“, její žebra jsou naskládaná společně s ochlupatělou hnátou ve vaně. Musel si dát neurolog, nevěděl co s tím. Když jsem se Zuzanou přišla, trochu se vzpamatoval, začaly jsme uklízet ty hromady hnusu. On řešil polovinu laně, která měla tak krásně vyběhanou nohu, samý sval. Musela jsem umývat nádobí v kýblu, protože dřez nějak nefungoval nebo co, prostě voda crncala na zem. Tak si oddychl, že jsme přišly, že se celý zapýřil, přišel až k nám a řekl: „Já když mám bordel, tak předu.“ Začal si hladit břicho a vrněl a já málem upustila talíř, jak jsem se zase zlomila obrovským spravedlivým smíchem. Radek nádobí zásadně sprchuje, prádlo šlape ve vaně jako zelí, protože na pračku prostě nemá a je tak strašně nasranej, když musí něco prát v ruce a „mrcasit“ se s tím, že už si na tendle způsob zvykl. Má vždycky opuchlý nohy od prášku, strašlivě se soustředí, aby neuklouzl, a šlape. Kusy košil se mu omotávají kolem kotníků, rukávy se zaplétají do jeho pat jako svlečené kůže. Je celý zaujatý chumlem zmítající se špíny a nesmí být za žádnou cenu rušen.

„Co se mi stalo, děcka, dneska, to byste nevěřili, normálně sem si musel dva neurology dát, protože bych to...“ zakroutil hlavou a zasmál se. „Normálně by mě mohli hnedka naložit a odvést zpátky do blázince.“ Zasmála se. „Dva pštrosi se na farmě totálně zkopali, ale to ti byly takový rány, dostat takovou já, už mám kosti přelámaný. Rvali se jak koně, kopali a štípali se, ty křídla, rozumíš, oni maj hento... takový obrovský křídla, a když se rozpráhnou jako, tak to bys nevěřila, jak se člověk bojí, no já sem zdrhal. Prostě ten jeden, Helenko, to ti byl pštros jak kráva, tak ten jeden pštros rozkopal nohy tomu druhému pštrosovi, no a ten se skácel a jen tak čučel jako v šoku. A šéfová křičí: ‚Chlapci, useknout hlavu! Ale odveďte ho na kolečku, aby to ostatní neviděli.‘ Tak ho odtáhli, to bylo kus masa, Helenko, to nebyla žádná prdel. A jak mu usekli tu hlavu...“ začal se smát, „jak mu usekli tu hlavu, tak ten krk se takhle vzepjal a začal se točit ve vzduchu jako laso, hele takhle...“ smál se a točil rukou asi tak, jako se točí ustříženým krkem. „A všude krve, Helenko, já šel zvracet, já to zabalil. Viděl jsem v životě dost, ale tohle sem nezvládl.“



MIL O Š BUD ÍK Tělocvična 1956

Víno se rozleje do tepen a zanechá tam takový ten čarovný pach prázdna. Je mi to všechno úplně jedno, řekl si a bylo to právě tím vínem, co se mu roztránilo do všech možných koutů jeho chorobně roztoužených tepen. Ani mi nevádí, že už je po všem, že už tu není a že už tu nikdy nebude, tolik holek běhá po světě! A zase to víno a zase ta nicota olepená šťávou kyslých hroznů. Když se vracel nočním městem tramvají, které zvracely svá vnitřní světla do ulic, žebráků, kterým už žádné světlo k zvracení nezbylo, pomyslel si, že si musí koupit nějaké to vínko i nadoma, aby zle nebylo, aby už nikdy nebylo tak těžko jako todle ráno. Těžce se šoural po kostičkovaných chodnicích. O trčící dlažební kostky zakopával. Kolem hladkých stromů se krčily rozplácnuté lavičky. Byla namoklá noc. I ty chodníky se potily v letním dusnu a boty se po nich smekaly. Dotrmácel se až domů. Těžce se mu šlo, jako by mu vadil každý pohyb. Otevřel domovní dveře, vlezl do výtahu, v rohu byla pohozená ponožka. Divil se, proč by si někdo svlíkal ponožku ve výtahu. Byla taková černá, malinká, drobounká jako srolovaný mrtvý pavouček. Asi patřila nějakému dítěti. Když ote-

víral dveře, pomyslel si, že už nikdy nebude pít, protože mu vůbec nebylo dobře.

■ Z bouřek se klube strach, který jí svírá hrdlo. To Bůh se na nás zlobí, říkávala babička, která tiskne hrníček s namalovanou husou, která má kolem krku nešťastně zvolenou mašli, a sedí v rohu, u okna, a za ní se hněvá Bůh. Hněvá se na netopýry, že se mu vůbec nepovedli, a rve jim křídla, protože myši přece nelítají. Hněvá se na strom, který přeražen visí na svém přehnutém kmeni a bojí se, že spadne. Helča sedí naproti babičce a sleduje vzteklinu, která se rozprskla za okny a jedovatě žahá jakoukoli živou i neživou bytost. Tráva se stahuje podél jeho dechu a celá plocha zahrady světlá a tmavne podle toho, kam nakloní stébla své hlavy.

Babička vzdychla. „Můj pane,“ řekla a chytla se za bradu. Měla nešťastný pohled. „Ty lidi, jeden na druhého jako na psa.“

(Ukázky z připravované knihy)

20. 1. 1930

EB 76



Vít Ondráček: ilustrace
k Invalidním sourozencům
Egona Bondyho

Cílem tohoto tematického souboru není komplexně postihnout osobnost a dílo Egona Bondyho. Pásmo jedenácti rozmanitých textů se snaží spíše než o nějaké komplexní závěry pootevřít některé nezodpovězené otázky, zkoumat fáze a kontexty Bondyho tvorby a myšlení, upozornit na zneklidňující podněty Bondyho filozofických i beletristických textů. Zastavme se nejprve u zástupců tří undergroundových generací (necháme nyní stranou diskusi o tom, zda definovat aktivity osobnosti kolem edice Půlnoc také termínem „underground“ či nikoli). Zatímco vzpomínky Ivo Vodseďálka se nesou v přátelském nadhledu a jemně trapném humoru, po přečtení textu Františka Stárka ucítíme poctivou tíhu jakési dávné tradice, skrytou na dně vězeňského balíku. Příspěvek Petra Placáka pregnančně přibližuje Bondyho osobnost i tvorbu a zdůrazňuje metafyzickou tematiku v jeho — zvláště beletristickém — díle tak často opomíjenou. Na chvíli podlehnou pokušení přiřadit k těmto prvním třem textům — sice nevědecky, ale o to s větší provokativní hravostí — charakterizující klíčová slova: imaginace souzvuku (Ivo Vodseďálek), úcta k mýtu (František Stárek

Čuňas) a divokost autenticity (Petr Placák). Otázku, nakolik se tyto výrazy dají vztáhnout i k obecnějšímu popisu jednotlivých generací undergroundu, nechávám otevřenou. Příspěvek Alessandra Catalana, který otevírá odborně laděnou část, ukazuje, jak inspirativní mohou být pro tuzemskou literární vědu pohledy zvenčí. Jaromír F. Typl dokazuje stálou životaplodnost Bondyho poezie v brilantní esejustudii, která zkoumá švy dvou zásadních metod neoficiální tvorby padesátých let — surrealismu a totálního realismu. Autor této poznámky poté připomíná Bondyho provokativní básnickou skladbu z poloviny sedmdesátých let, která odráží vztah undergroundu ke zbytku společnosti na pozadí jednoho z kanonických textů české literatury. Studie Petra Hrtánka, která zahajuje prozaicky laděný minioddíl, je založena na jazykové i genologické analýze autorova pozdního prozaického textu Severin. Naproti tomu společenskovědně poučená interpretace Vlasty Tobolíkové se zabývá prózami s historickou tematikou a jejich hlubším vztahem k autorovu mystickému hledačství. Ve filozofické části se Petr Rohel pokouší zasadit

Bondyho marxistické myšlení do širšího kontextu odkazu Marxova a Althusserova. Marek Petrů pak postupuje opačnou cestou, když ve svém eseji domýšlí některé Bondyho teze o omezenosti lidského biotu. Pásmo se uzavírá glosou Jiřího Macháčka, pohrávající si v duchu bondyovského Cybercomicu s možnostmi dalšího směřování světového politického vývoje.

Jako by zdejší převaha příspěvků odborného charakteru stvrzovala závěrečné konstatování, že Bondyho tvorba dnes více dráždí ty autory, kteří s undergroundem vlastně neměli nic společného. Jejich pohled je tudíž více oproštěn od jakýchkoli předpojatostí a klíšé, ať už v kladném či záporném smyslu.

Přejeme všechno nejlepší!

-om-

Blok doprovázejí fotografie ze soukromého archivu Martina Machovce. Fotografie na s. 52 je z archivu Viktora Stoilova.

Za zprostředkování příspěvku A. Catalana děkuji J. F. Typltovi.

Jeho Veličenstvo Bondy

IVO VODSEĎÁLEK | O Bondyho letech

PŘIPRAVIL OSKAR MAINX
VE SPOLUPRÁCI S MARTINEM MACHOVCEM

Se Zbyňkem Fišerem (alias Egonem Bondym) jsem prožil několik let intenzivního přátelství (v letech 1947–1952). Od poloviny padesátých let jsme se stýkali jen zřídka, leč naše přátelství trvá. Myslím si to nejen já, ale i Bondy to nedávno napsal. V šedesátých letech jsme se například zúčastnili diskusí v semináři Milana Machovce při setkávání význačných teologů a marxistů.

Zcela absurdní byla Bondyho přítomnost na ustavující schůzi Balón-klubu Praha. Jednalo se o svazarmovskou organizaci, která chtěla oživit, a také oživila balónové létání v Čechách. Seděli jsme tehdy vedle sebe za předsednickým stolem a Bondy četl Flammarionovy vzpomínky na balónové lety. Vyplnil i přihlášku do Svazarmu (Svaz pro spolupráci s armádou) a já dosud u sebe mám jeho svazarmovskou legitimaci. Pak již nikdy neměl s klubem nic společného.

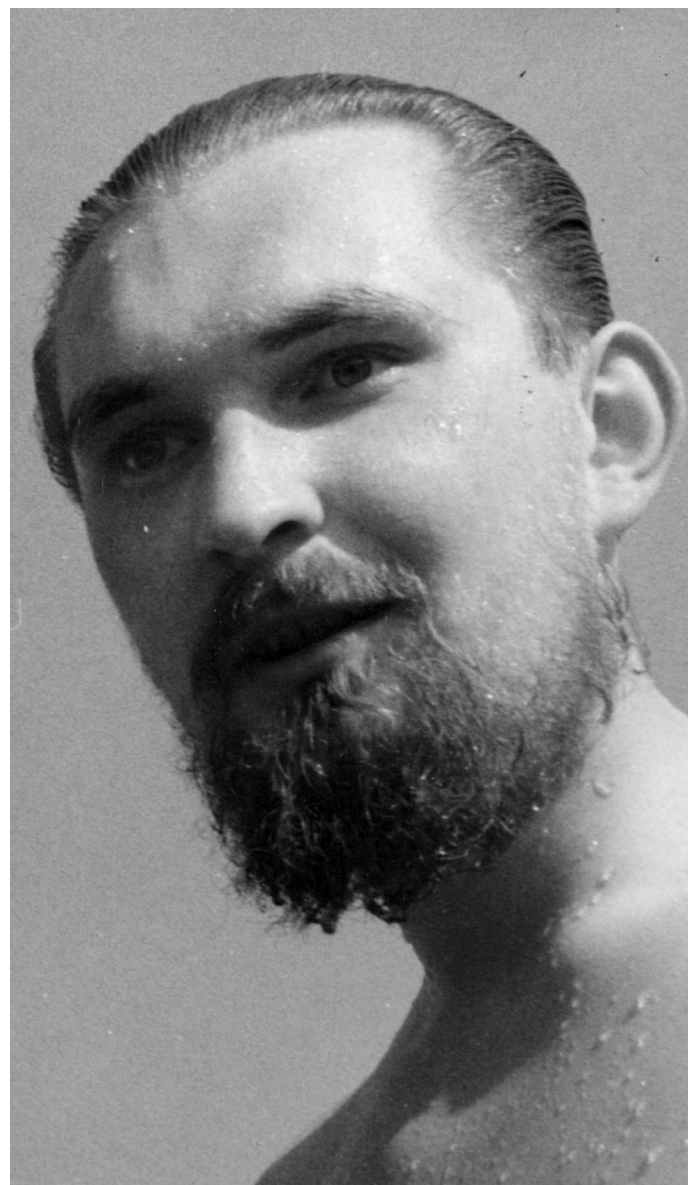
V sedmdesátých letech jsem do jeho undergroundové společnosti nepatřil. Později v osmdesátých letech jsem ho několikrát navštívil v Telči. V Bratislavě jsem za ním nebyl.

Pak jsme se setkali při natáčení filmu N. Seelichové o Janě Krejcarové. Vždy budu litovat, že jsem se zúčastnil práce na tomto filmu. Je odporný a zkreslující. Autorka mimo jiné chtěla, aby Bondy letěl balónem. Sešli jsme se na letišti v Táboře. Vše bylo připraveno k letu. Foukal slabý vítr a naplněný balón se kýval ze strany na stranu. Bondy však odmítl vstoupit do koše.

Naposledy jsme se setkali před dvěma lety v Praze. Hlídal tehdy svému příteli, který někam odjel, v jeho bytě dvě kočky. Nejprve mi říkal, že se sice zdrží několik dní, že však má málo času, protože má řadu konzultací, že má čas tak snad čtvrt hodiny. Když jsem ho navštívil, vyprávěl jsem mu své životní příběhy z posledních let. Byl velmi pozorný posluchač a já mluvil snad pět hodin, a ani pak mě nechtěl pustit. Druhý den telefonoval, abych rozhodně znovu přišel a přinesl mu nějaké prádlo a košili, že je velmi chudý. Splnil jsem jeho přání. Při druhém setkání vyprávěl on o své cestě do Srbska po americkém bombardování. Tehdy mluvil on pět hodin. Řekl mi, že to, co viděl, nebude publikovat. Myslím, že právě touto cestou dokázal rozporuplnost své povahy. Cesta to byla jistě plná skrytého nebezpečí. Podnikl ji jen proto, že chtěl mít jasno ve svém svědomí.

Dovedu pochopit, proč se odstěhoval na Slovensko. Má tam ke své práci větší klid. Určitě by v Čechách mnoha lidem vadil.

Autor (nar. 1931) je spisovatel, básník.



Portrét Zbyňka Fišera alias Egona Bondyho, Český Šternberk, 1962; foto: Emila Medková

Zda Vám někdo připravoval sborník k 65. nebo 70. narozeninám, to nevím. Vím však jistě, že k 60. narozeninám tomu tak bylo.

Sborník se pochopitelně připravoval s určitým předstihem, aby se příspěvky v dobách samizdatových stačily posbírat a pak přepsat. Výzva k příspěvní mne proto zastihla někdy na podzim 89. roku ještě ve věznicí Horní Slavkov, kde jsem tehdy v postavení vězně číslo 24000 vykonával trest odnětí svobody za šéfredaktorství časopisu *Vokno*. Socialistické vězeňství se vyznačovalo poměrně vysokou neprostopností vnějšího a vnitřního světa lágru. Zejména v zostřené dvojce, což Slavkov byl, byly možnosti necenzurované komunikace velmi ojedinelé. Myšlenka, že bych přispěl do sborníku k Vaším narozeninám prostřednictvím korespondence, kterou dřív než Martin Machovec bude recenzovat poručík Bejček, mi připadala naprosto scestná. Proto jsem nejméně tolik energie jako samému obsahu příspěvku věnoval i způsobu jeho doručení.

Nejprve se zdálo, že mi jsou v této snaze hvězdy nakloněny, neboť měl právě výstup jeden poměrně slušný zločinec, který byl z Prahy, a bylo možné se spolehnout, že ilegální korespondenci doručí. Kritickým bodem byla však osobní prohlídka při opuštění vězeňské části lágru. Proto byla nutná důkladná příprava obalu motáku. Bylo třeba mýdlo podélně rozříznout, vydlabat dutinu pro zásilku a pak opět spojit a mýdlo ještě opatrně několik dní používat, aby se zahladily stopy. Šance tohoto podniku bylo možné stanovit tak asi jedna ku jedné — vyjde, nebo nevyjde.

Aby se tento poměr změnil ve prospěch úspěšného výsledku, našel jsem raději ještě jednu cestu, která byla sice krkolomnější,

protože se jí muselo účastnit více lidí, ale do jisté míry byla bezpečnější. Jeden můj známý vězeň pracoval na stavbě, kde — podle toho, co mi řekl — byla jako civilní zaměstnanec občas přítomná jistá naše společná známá. Předpokládal jsem, že pokud jí bude předán dopis k odeslání, klidně to pro mě udělá. Na stavbu jezdili vězni každý den, takže prohlídky při opuštění lágru byly pouze namátkové a nikterak důkladné. Problémem v této variantě byla věrohodnost účinkujícího vězně, o němž bylo známo, že na něj přesně pasuje vězeňské přísloví „o muklovi, kterej nekecá“.

Přání k Vaším 60. narozeninám a básničku jsem napsal při noční službě na oddíle, dvakrát čitelně opsal, opatřil potřebnými adresami a obě cesty jsem spustil téměř současně. První jsem mohl odeslat bezprostředně po výstupu mukla z naší cimry. Vychovatel Bejček si mne zavolal na štumfárnu, a ani se mne moc nevyptával na autorství motáku, který už vyhlazen ležel na stole, a už mě vopálil zákazem balíku na půl roku. To se pak projevilo při návštěvě, ze které jsem si přinesl na rozdíl od ostatních pěkný hovno.

Jestli vyšla druhá cesta, nebylo možné zkontrolovat, a opravdu mě překvapilo, když jsem po amnestii (25. 11. 1989) zjistil, že ve sborníku, který bohužel trochu zapadl v revoluční vřavě, je opravdu otištěn i můj příspěvek.

A tak, když Vám teď opět přeji mnoha ljeta, v druhém plánu zvědavě očekávám, jaký dopad to bude mít pro mne, zejména u vědomí toho, že děje probíhají opakovaně, jednou jako tragédie (a to ztráta dvoukilového balíku pro vězně opravdu je) a podruhé jako fraška.

Autor (nar. 1952) je publicista, básník, spisovatel, vydavatel časopisu *Vokno*, ale také plukovník.

S Egonem Bondym jsem se poprvé setkal v roce 1979, kdy jsem končil docházku na základní školu. Jako mnoho jiných vrstevníků jsem psal verše a můj o šest let starší bratr, který se pohyboval v pražském undergroundu, je — aniž bych o tom věděl — donesl Bondymu, načež mi Bondy vzkázal, abych se za ním zastavil.

Na dveře garsonky na pavlači domu v Nerudově ulici č. 51 jsem klepal s krajní ostražitostí. Nešlo mi do hlavy, jak dospělého člověka být jen z trochu rozumného důvodu mohou zajímat básně nějakého adolescenta, a Bondyho jsem podezřívával přinejmenším z pederastie. Bondyho zájem ovšem způsobila obyčejná myšlenková poctivost, v intelektuálních kruzích dosti výjimečná. Bondymu nebylo nic cizejšího než intelektuální snobismus a kulturní proletářství v tom nejlepší slova smyslu mu umožňovalo přistupovat ke svému okolí naprosto svobodně — bez předem daných omezení, ideologických, generačních či jiných klišé.

Tato myšlenková otevřenost byla určující pro všechna následující setkání a já si k Bondymu postupně vytvořil vztah, který bych nazval spíše respektem než úctou — v úctě jsme tehdy neměli nikoho a nic. Ten vztah se zde pokusím v krátkosti nastínit (mluvím přitom v plurálu maje na mysli ani ne tak nějaký pomyslný kolektiv, tzv. třetí undergroundovou či jinou generaci, ale spíš to, co jsem tehdy cítil, že visí ve vzduchu, a tedy má i širší platnost).

Na první, druhý i třetí pohled jsme byli zcela odlišná generace, s jinými zkušenostmi a jinými zájmy. Co nás rozdělovalo, byl především život sám. Bondy, jedináček, de facto vyrůstal osamoceně, zatímco my jsme byli děti ulice. Bondy dospíval v poválečném ovzduší budovatelského nadšení, my jsme vyrůstali v době nástupu normalizace, kterou charakterizovala ztráta jakýchkoli idejí, Bondy se zprvu nadšeně společensky angažoval, než ho zachránila přirozená inteligence, my jsme od útlých dětských let na okolní společnost hleděli s podezřením, považovali jsme ji za nepřátelskou, a žádnou společenskou kocovinu jsme tudíž nikdy nezažili. Po ztrátě iluzí se Bondy musel vyrovnávat s ideovou krizí, nám by něco podobného přišlo k smíchu, Bondy hledal odpověď na myšlenkové vakuuum, ve kterém se ocitl, ve velkých ideových systémech, nás něco takového ani zblá nenapadlo — pokud jsme vzali do ruky filozofii, tak z pouhého zájmu nebo jako druh literatury. Bondy patřil ke generaci, která věřila, že společnost se vyvíjí, je možno ji aktivně formovat, a brala okolní svět smrtelně vážně, zatímco my jsme žádné změny neviděli, ani v minulosti ani v budoucnosti, a na svět kolem nás jsme se dívali s despektem — podvědomě nábožensky — z úhlu věčnosti: jakákoli jiná perspektiva nám silně, a naprosto odůvodněně, zaváněla čertovinou. Bondy se jako tonoucí chytal stébla nějakého myšlenkového systému, který by mu pomohl obnovit víru ve smysluplnost společnosti, my jsme netonuli a žádné podobné stéblo jsme nehledali: necítili jsme se vyvrženi z dějin a kultury a ten, kdo měl podle nás hledat klid v duši, byla naopak většinová společnost — to aktuální, co si zá-



Promoce Zbyňka Fišera, 1961; foto: archiv Martina Machovce

roven dělalo nárok na budoucnost. Naší největší přirozeností bylo nevěřit ničemu, co jen trochu zaváňelo kolaborací s novodobým sociálním titánstvím, ať zleva nebo zprava, ze kterého se vylíhla řeznická masařka minulého století.

A podobně to bylo s uměním. Bondy se musel vyrovnávat se surrealismem, pro nás to byla galerijní záležitost. Téměř celá umělecká avantgarda — to silné kulturní podhoubí první poloviny dvacátého století, z něhož žily a čerpaly všechny poválečné generace a ve kterém Bondy vyrůstal a v konfrontaci s ním se utvářel — nám připadala zajímavá, ale nic dál, pro nás prakticky nepoužitelná, zastaralá, ba co víc, zavádějící (snad kromě poetiky výtvarníků ze Skupiny 42, jejíž bezvýhodnost — také pod dojmem války — byla nehraná a nekoketovala s nějakým sociálním svazáctvím).

Moderní umění se dostalo na konec uličky, ze které nevedla žádná další cesta. Místo aby člověka pomáhalo osvobodovat, ještě víc ho vtahovalo do světa, od kterého se chtěl oprostít. A stejně tak *passé* byly pro nás i životní postoje beatníků, s nimiž se Bondy dostal do kontaktu v šedesátých letech a kteří byli zdrojem inspirace střední generace undergroundu kolem skupiny Plastic People. Tím nechci říct, že Bondy tomu všemu skočil na špek, vůbec ne, ale jeho životní postoje se formulovaly v dialogu s věcmi, které se nám jevily víceméně mrtvé. Pomíneme-li dobové antirežimní, či

spíše antispoločenské postoje, zdánlivě nic nás se světem Egona Bondyho nespojovalo, a přesto v nás Egon Bondy vzbudil důvěru, která — s určitými výhradami — trvá dodnes: ne ve smyslu občanském, který Bondy ať už z pohodlnosti, vykutálenosti, z intelektuálně pracovních či jiných důvodů vždy přezíral, ale ve smyslu duchovním, a slovo *duchovní* zde používám záměrně (byl to koneckonců marxista Bondy, kdo nás, mimo jiné, ponoukl k tomu, abychom vážněji uvažovali o Bohu). Dokonce bych náš vztah přirovnal ke vztahu seminaristy ke knězi, kterému student na zadní desku katechismu namaluje kosočtverec, ale ve své podstatě ho uznává, protože ví, že co říká, není formální.

Nebyl to ovšem Bondy filozof, ale Bondy básník, který na samém počátku Bondyho tvůrčí kariéry jednou provždy zhatil jakékoli, byť jen pomyslné ambice Zbyňka Fišera stát se dobovým akademickým produktem. Jedině v poezii je totiž Bondy opravdu schopen dotknout se metafyziky, a překonat tak to, čeho ve filozofii — ať se o to snaží sebepectivěji, a opravdu se snaží — schopen není, tedy sám sebe, svá omezení přičtená člověku Bondymu jeho úzkostlivým, v podstatě maloměstským založením, se kterým po celý život zápasil a stále zápasí a které ho nutí stavět svůj myšlenkový domek cihličku po cihličce s představou, že to bude babylonská věž, která protkne nebe. Zatímco filozofie je Bondymu spíše jako olověná koule, kterou usilovně přenáší sem a tam a ona

stále nikde pořádně nesedí, poezie ho z tohoto sisyfovského údelu věčné nedodělanosti a nehotovosti vytrhává. Dávná starozákonní lamentace člověka, který stojí sám, bez ničeho, úplně nahý před Bohem a vyčítá mu, že neexistuje, a tedy lamentuje, protože všechno je marnost nad marnost, nařiká nad světem a nad sebou samým bez Boha, jehož nelze myslet, a tudíž není, a přitom se stále znovu a znovu zjevuje takřka na každé stránce Bondyho textů, ke všemu ho pálí žáha, také věčně umírá, se smrtí vstává a se smrtí usíná, vlastně nemá ani co jíst, všichni nad ním zlomili hůl atd. atp., a všechny ty Bondyho nářky, kvazinářky a simulace mají eschatologický rozměr.

Bondy je především žalníka, který vzývá Boha, aby zničil jeho nepřátele, jako Job proklíná den, kdy ho Bůh stvořil, a jako Jeremiáš obviňuje Boha, že z něj dělá hlupáka, a těžko hledat jiného českého autora, který by mluvil o Bohu s takovou intenzitou a silou jako ateista a marxista Bondy, jehož strážným andělem je metafyzika v tom nejvlastnějším slova smyslu. To ona Bondyho osvobozuje od oné olověné koule toho, co lze sice myslet, ale konce se člověk stejně nedobere — vše, co je v Bondym živé, má metafyzický rozměr.

Hranice mezi básníkem a stavitelem onoho filozofického chlívku přitom není vytyčená a probíhá uvnitř těchto Bondyho paralelních či protínajících se existencí. I když jeho sociální a filozofické představy mohou být křečovitě a voluntaristické, zmíněná Bondyho intelektuální poctivost je nezřídka pozvedne do výšin trvalé platnosti. Naopak se v Bondyho próze či poezii můžeme setkat s věcmi, které jsou tendenční, a kdy Bondy se zřejmým ideologickým záměrem v sobě potlačil básníka. Mám na mysli například *Invalidní sourozence*. Ačkoli je tento text vždy zdůrazňován, řekl bych, že jde o Bondyho prózu vůbec nejhorší, sepsanou víceméně na objednávku undergroundového prostředí — o jakousi svazáckou bibli vlasatců. Čpí z ní ideologická hloupost, a je to nuda — na rozdíl od Bondyho malostranských povídek, *Sklepní práce*, kde se smějete od začátku do konce, protože to je Veličenstvo Bondy osobně, který se nesnaží fabrikovat příběh, kde není (Bondy nikdy nepracoval a nepoznal běžný život a psát příběhy neumí: jeho popis vztahů mezi lidmi je tak umělý a naivní, až je komický: ostatně, není to Achillova pata Bondyho filozofování?),

ALESSANDRO
CATALANO

„Úloha Koláře se trochu přeceňuje.“
Totální realismus
a moralizující literatura

Málo pojmů způsobilo v literárním bádání tolik zmatku jako termín „realismus“, skloňovaný v průběhu dvacátého století snad se všemi možnými přívlastky (totální realismus, socialistický realismus, neorealismus atd.). Intenzivní hledání nových kódů, které proběhlo hned po druhé světové válce, kdy se skoro každý umělec musel s realismem a avantgardou nějakým způsobem vyrovnat, bylo dlouho zamlžováno — nejdříve oficiální socialisticko-realistickou kritikou a poté během posledních patnácti let, kdy zase převládla interpretace pomocí jiného silně ideologického prizmatu. Došlo k tomu, že moralisticko-etický vztah ke skutečnosti byl často upřednostňován nad těmi literárními jevy, které v různé míře koketovaly s levicovým programem proměny společnosti. Nejvýstižněji to vyjádřil už v sedmdesátých letech Jan Zábřana: „Problém je v tom, že lidé, kteří mávnou rukou nad Nezvalovou genia-

a přitom je v ní sakumprásk obsažena veškerá Bondyho lamentující životní moudrost, jak ji poctivě protřpěl na cestě od Slunců ke Glaubicům a zpět (dál už nikdy nikam, naštěstí, nedošel) — poznání, které je zároveň nízké i nejvyšší, komické i tragické, tedy opravdová filozofie, na rozdíl od bohapustého pseudosociálního mudrlantství, které místo aby člověka osvobodilo, jen ho dál zotročuje.

Velice dobře je to vidět na takových Bondyho konstantách, jako je *materialismus*, *marxismus* nebo *ateismus*, které mají u Bondyho básníka podobný význam a důležitost, jako má zácpa, a to ne poeticky, ale se všemi možnými a myslitelnými konsekvencemi a důsledky, kterými je realita — ve své magičnosti — schopna učinit zdánlivě všední věci nanejvýš pozoruhodnými a obdařit je dosud neviděnou souvztažností. Nebyl to *ateismus*, *marxismus* ani *materialismus*, ale byla to zácpa, která Bondyho povýšila k moudrosti, jež má trvalou platnost, což je řečeno zcela vážně.

Přes všechny nejrůznější průšvihy, včetně jeho spolupráce s policií, což dnes Bondy omlouvá ideologicky (na druhou stranu sotvakdo uškodil bývalému režimu tolik jako on, a je to tedy spíše problém osobní), Bondy nikdy neselhal intelektuálně: nepřestal myslet a psát svobodně — oproštěn od fanfaronství, exhibicionismu, kariérismu, rádobý zaslíbenosti, intelektuální nadutosti či myšlenkové vulgarity, aniž by si hrál na svědomí národa, a přitom s absolutním nasazením a zápalem pro věc. Bondyho texty, které se — ač plně vulgarismů — nikdy nesnížily k lidovosti, o to víc září dnes v moři myšlenkového primitivismu, hlouposti, těžko uvěřitelné intelektuální, etické i estetické pokleslosti, která poté, co jí to bylo v listopadu 1989 shora povoleno, má právo.

Koneckonců mám Bondyho rád i jako člověka, i když je to vlastně monstrum. Co jiného ještě zbývá?

P. S.: A musím také vzpomenout na paní Julii, dobrého ducha Nerudovy ulice č. 51, který zaskakoval všude tam, kde Bondyho nebylo.

Burgdorf 30. září 2005

Autor (nar. 1964) je spisovatel, publicista.

litou (šmejknul s českou poezií o sedmdesát let dopředu) proto, že Nezval byl ‚bezcharterní svině‘ jako člověk [...], jsou z reakce náhylní brát za bernou minci každého ‚charterního‘ obskurantistu, pokládat ho za *kumštýře* jenom proto, že byl charterní.“¹⁾

Když jsem se pokusil o souhrnnou analýzu českého literárního systému padesátých let, zdálo se mi, že jak tzv. oficiální kultura, tak kultura undergroundu souběžně procházejí — a to právě v krátké poválečné době (zejména pak v letech 1948–1951) — zajímavou fází velmi intenzivního hledání nových výrazových forem a obsahů.²⁾ Toto hledání nových východisek z krize umění je koneckonců typické pro celé dobové evropské umění, a proto by se vyplatilo srovnat někdy českou zkušenost třeba s francouzskou nebo s italským neorealismem, který se v polemice s neoavantgardou a ve zcela odlišné politické situaci pokoušel najít rovnováhu mezi požadavky levicového programu didakticky působící literatury a tradicí avantgardního formálního hledání.

Velká část české literatury, která se různým způsobem k odkazu avantgardy ještě hlásila, vyšla z mohutného třesku surrea-

listické poetiky: mimo jiné Skupina 42, Hrabalův a Maryskův neopoetismus, Boudníkův explosionismus, Bondyho totální realismus apod. Všechny tyto pokusy najít novou poetiku vycházejí (i když odlišnými způsoby) z nutnosti vzdát se „čisté poezie“ a zmenšit rostoucí vzdálenost mezi básnickým světem a realitou (u Skupiny 42 to proběhlo ovšem s několikaletým předstihem). Charakteristickým prvkem všech těchto tendencí je silná deestetizace, jasně odmítnutí metaforického vyjadřování a surrealistické obrazotvornosti, což způsobilo, že se mezi nimi někdy shledávala návaznost, jako by jedna byla pokračováním druhé. Obzvlášť pozoruhodný je i fakt, že k nejzajímavějším pokusům došlo právě během oné krátké „stalinistické epochy“, která na přelomu čtyřicátých a padesátých let definitivně změnila nejen obraz české literatury, ale i celé společnosti.

Problém vztahu jednotlivých umělců k surrealismu není ale jednoduchý: Kolář se například ke své surrealistické aktivitě nikdy otevřeně nehlásil, Bondy ze svého díla odmítl publikovat právě první surrealistické sbírky, a konečkonců i Hrabal později víceméně ignoroval svou fascinaci surrealismem, která je ale zcela očividná v dopisech, jež mu ve druhé polovině čtyřicátých let posílal Marysko. Nejvýstižněji to ovšem vyjádřil Boudník, když Hrabalovi a Bondymu vytykal jejich neschopnost se od surrealismu definitivně osvobodit, a přimlouval se za „realismus“ svého explosionismu.³⁾

V této souvislosti je možné připomenout, že právě velká dávka „realismu“ — samozřejmě jinak pojatého a umělecky rozpracovaného —, kterou všichni tito spisovatelé začali ve svých dílech na přelomu čtyřicátých a padesátých let masivně uplatňovat, představovala ten nejefektivnější způsob, jak se ze své surrealistické minulosti definitivně vyléčit (stejnou proměnou musel později projít i Effenberger a celá surrealistická skupina). Kupodivu toto osvobodování se od starého inspiračního zdroje našlo svou náplň až v průběhu padesátých let, kdy všichni „uchylkáři“ byli už umělecky i lidsky hodně daleko od sebe. Tehdy už představa, že by Kolář, Bondy, Hrabal, Havlíček a Effenberger mohli mít svého času něco společného, byla zcela nemyslitelná. Ale tyto rozdíly velmi silně vyvstávaly už na sklonku čtyřicátých let, a s trochou dobré vůle by se dalo uvažovat i o tom, zda četné malicherné hádky, které komplikovaly vztahy mezi jednotlivými umělci, nebyly spíše výsledkem jiného pohledu na život a na umění než skutečnou příčinou jejich odcizení.

Totální realismus byl často interpretován jako přímý následník Skupiny 42, mezi jejímiž členy lze ovšem už od konce třicátých let zaznamenat poměrně komplikované postoje k avantgardním idejím. V dopise z roku 1997 Bondy napsal, že „úloha Koláře se trochu přeceňuje“, a hned dodal, že „Kolář nám i ve *Dnech v rocích* a v *Rocích v dnech* připadal ne dost autentický, poněkud moc umělecký“.⁴⁾ Konečkonců ani na Kolářovu a Chalupeckého relativní angažovanost v oficiálním kulturním životě těsně po Únoru se ostatní milovníci surrealismu, kteří už začali vést silně anarchistický způsob života, nemohli dívat právě se sympatiemi. Podstatnějším se mi však zdá fakt, že při srovnání samotných li-

terárních textů je dost složité najít shodné umělecké gesto v oné mytizované svatozáři, kterou básníci Skupiny 42 korunovali skutečnost, a v brutální strohosti ideologického mytologizování totálního realismu a trapné poezie. V autostylizaci autorů seskupených kolem Půlnoci vzniká úplně jiný typ „očitého svědka“ než u Koláře — určitě je stejně zoufalý, ale zcela morálně neangažovaný. Cesta Bondyho a Vodsedálka je v podstatě opačná a vede přes nekritické a naivní přijetí vnější reality.

Etický patos, který později bude u Koláře tolik oceňovat mladý Havel, je v padesátých letech už pouze vágně zabarvený surrealismem a kubismem (u pozdějších uměleckých děl to však zase neplatí), přestože deníková podoba Kolářovy poezie může vyvolávat mylný dojem, že došlo k definitivnímu posunu mýtotovorné poetiky Skupiny 42 směrem k autentické výpovědi. Beznaděj Kolářových veršů („Nemám už opravdu žádnou naději / Nevím kde bych ji vzal / A také mi ji nemá kdo dát“⁵⁾) je zcela jiného typu než Bondyho trapná úzkost („Četl jsem právě zprávu o procesu s velezrádci / když jsi přišla / Po chvíli jsi se svlékla / a když jsem si k tobě lehl / byla jsi jako vždy příjemná // Když jsi odešla / dočetl jsem zprávu o jejich popravě“⁶⁾) nebo Vodsedálkova dadaistická grotesknost („My jsme národ ruský / prdel na tři kusky“⁷⁾). Domnívám se, že právě srovnání Kolářovy poezie s oním bojem proti metafoře, který tak razantně prosazoval Bondy, dokazuje nejlépe, do jaké míry je Kolářovo rozpracování prožitých skutečností posunuto spíše směrem k nové, tentokrát „morální“ mytologii každodennosti. Zdá se mi, že v tomto opačném přijetí vnější reality se začaly (a to už v padesátých letech) rýsovat dva směry české literatury, které potom poznamenaly vývoj české literatury hluboko do osmdesátých let. Z tohoto hlediska umělecké gesto autorů skupiny Půlnoc, v opozici k morální a moralizující poezii Kolářově, představuje snad nejjasnější a nejpřekvapivější pokus distancovat se od literárních kánonů ve směru deestetizace a dadaistické hry. Literárně samozřejmě tento pokus dotáhl k dokonalosti Hrabal v nejlepších textech této doby.

I když na přelomu čtyřicátých a padesátých let rozdíl mezi těmito dvěma později tak důležitými složkami české neoficiální scény vystupují jako zásadní, jistě by se mezi Kolářem a Bondym našlo i několik podobných přístupů: tendence k sebestylizaci do mesiášské role, práce s jazykem a antilyrický postoj, ještě zřetelnější po Bondyho a Vodsedálkově návratu k „moralistickému“ pojetí umění a nakonec zcela nepřehlédnutelný v Bondyho filozofických básních z druhé poloviny padesátých let, kdy se konečkonců jeho texty začaly Kolářovu „moralistickému deníku“ velmi přibližovat. V letech stalinismu ale byly rozdíly určitě markantnější, ačkoliv slova mohou mást: v roce 1948 napsal i Bondy nejenom to, že „lyrika unavuje“ a „naším materiálem je jedině život“, ale navíc že „bude doba, kdy se budou uveřejňovati jen deníky a biografie, neboť nebude potřeba jiných příkladů pro poesii“.⁸⁾

Problém je ovšem v tom, že je deník a deník, život a život, realismus a realismus...

Autor (nar. 1970) je italský bohemista, literární historik a překladatel.

POZNÁMKY

- 1) J. Zábřana: *Celý život. Výbor z deníků 1948–1984*, Praha 2001, s. 405–406.
- 2) A. Catalano: *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground (1945–1959). Un'interpretazione*, Roma 2004.
- 3) V. Boudník: *Z literární pozůstalosti*, Praha 1993, s. 6–9.
- 4) G. Zandová: *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953*, Brno 2002, s. 115.

5) J. Kolář: *Prométheova játra*, Praha 1990, s. 57.

6) E. Bondy: *Básnické dílo 2*, Praha 1992, s. 10.

7) I. Vodsedálek: *Dílo 1*, Praha 1992, s. 27.

8) *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, usp. J. Alan, Praha 2001, s. 515–517.

1 Roky se protáčeji a můj tajný plán napsat velkou studii o knize *Absolutní hrobař* se začíná podobat Nezvalovu příslibu, že na *Absolutního hrobaře* naváže knihou „nadreálných příběhů z ne-definovatelných ulic“. Nikdy nevznikla, a nejspíš to ani není škoda. Neměl jsem ovšem v úmyslu zmíněnou sbírku nějak objasňovat nebo důvtipně interpretovat, chtěl jsem spíš co nejpřesněji obkreslit ten zvláštní, obrovitý a přitom většinou přehlížený stín, který vznikl vztyčením *Absolutního hrobaře* nad českou poezií. Pro mě je to opravdu stín monumentální postavy, a proto mám pocit, že nepřeháním. Nebo že aspoň nepřeháním víc, než to přehnal sám Nezval...

Ale proč o tom vlastně píšu teď, tak příležitostně a chvatně? Vždycky se ve mně ozve něco nedořečeného, když se začne mluvit o Bondym a Vodseďálkovi, edici Půlnoc, totálním realismu a trapné poezii. Zvláště když se připomíná, za kolik tyhle překvapivě účinné způsoby, jak se vyrovnat se „stalinskou epochou“, vděčí Dalího paranoicko-kritické metodě.

Okamžikem prvního průlomu paranoicko-kritické metody do české poezie je totiž právě Nezvalův *Absolutní hrobař* (1937). Nezval sám se jí v počátečním nadšení nechal strhnout dokonce natolik, že neváhal hned na místě zatáhnout oponu za celým svým dosavadním dílem a prohlásit ho za ukončenou první větu; slíbená druhá věta ovšem *Absolutním hrobařem* (několik posledních názvů ve sbírce *Matka Naděje* můžeme myslím lehce pominout) začala a skončila. Z důvodů osobních a politických, ale kdo ví, v jaké míře se prosadily i pohnutky čistě literární: Nezval totiž v *Absolutním hrobaři* šel sám proti sobě. Popřel snad všechno, na čem se zakládala jeho pověst „podivuhodného kouzelníka“: odlehčenost, splývavost, flazoletové dotýkání představ, melodičnost a třpyt. Místo toho nasadil popis v té neújpornější podobě, zpomalené až na samu mez snesitelnosti:

S čela
Nadlidského zbožňovatele
Rozvratu
Jenž demoluje
Hluboce pohroužen v svůj hysterický záchvat
Zbytky
Po lidském díle
Opuštěném
Všemi živými dušemi
Padají kapky potu
Velikosti cibulek
Jejichž kořeny
Se chtivě zachycují
Do traverzami pokrytého rumišť
Plného
Vředovitých povlaků
Tvaru prašivek

(z básně „Kovář“)

Sloupce krátkých veršů dokonce i graficky připomínají jakési podpěry, praskající pod tíhou okázale zdůrazněné gramatické konstrukce. Jak známo, Václav Černý se tím cítil natolik znechucen, že si dokonce vydělil počet slov počtem veršů na stránce a spočítal všechna vztažná zájmena užitá v jedné básni, aby exaktně prokázal Nezvalův úpadek do básnického neumětelství („Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii“, 1938). V tom

se vzácně shodl i s pozdějším odsudkem Vratislava Effenbergera, který zase na *Absolutním hrobaři* dokazoval úpadek Nezvala surrealisty („Tragédie básníka Vítězslava Nezvala“, 1969). Tak veskrze špatnou knihou se potom dá vysvětlit i zkratové jednání, facka ve vinárně U Locha, svěvolné rozpuštění surrealistické skupiny a konečné podlehnutí propagandě a kýči...

Obávám se, že přes ojedinelé hlasy příznivců (Jan Mukařovský, Ludvík Kundera, Zdeněk Pešat) bude ještě dlouho *Absolutní hrobař* pokládán za nedopatření a vymknutost. Protože smíšené pocity z těžkopádnosti, topornosti, přehnanosti a sebeztrapnění prostě nezapadají do obrazu, který si o Nezvalovi chováme. Dokonale ovšem zapadají do obrazu, který jsme si vytvořili o Bondym a Vodseďálkovi. Děťinsky blbě rýmovačky, jakými Nezval v *Absolutním hrobaři* zaplnil celý oddíl „Stínohry“ — „Oknem přilétl pták / A přilepil se za zobák / K jedné mouše / Která tu druhou kouše“ —, se v kontextu padesátých let náhle jeví hluboce oprávněným výsměchem: „Skákala má milá přes jetel / za kterej ptáček zaletěl / Zaletěl tam ptáček / měl malej zobáček“ (Bondy, 1951–1952, *Velká kniha*). A jako výsměch to koneckonců patřilo i Nezvalovi, velebenému mistru básnického umění. Je tak těžké si představit, že skrze Bondyho se tu sobě směje Nezval sám?

Ve výčtu analogií můžeme pokračovat — v *Absolutním hrobaři* je celý jeden oddíl („Bizarní městečko“) věnován podivným historkám bez konce a beze smyslu, jakýmsi nedochůdčatým vtipu, vyznívajícím až okázale naprázdno. Týmiž slovy bych ale mohl definovat i účinek Vodseďálkovy „trapné poezie“, na kterou nevědomky navazuje i spiklenecký humor českých surrealistů šedesátých let a „modrý humor“ autorského okruhu A. I. V. o dalších dvacet let později. Nezval jako by jenom ke svému smíchu nenašel dostatek spiklenců, protože s ním přišel nečas. S nevhodným humorem v nevhodnou dobu — jenže o to je přece trapná poezie trapnější!

Samostatnou kapitolou by také mohlo být porovnání důvodů, proč v *Absolutním hrobaři* a potom i v totálním realismu pronikly do popředí obrazy z venkova. To pro surrealistické texty nikdy nebylo zrovna typické, město se svými obchůdky a zákoutími a hemžícími se živnostníky vždycky nabízelo víc příležitostí k podivným setkáním a skokům mezi různými patry skutečností. Ale *Absolutní hrobař* se bezostyšně rozvaluje právě ve zpomaleném čase venkova, který dodává každému jeho hnutí zvláštní význam. Po staletí stejné, neproměnné, do úmoru opakované práce si Nezval paranoicko-kritickou metodou zveličil v přízračný rituál, takže už to není pouhé orání, dojení, kovařina nebo plavení koní, ale zároveň i ukájení a zaklínání a tvořitelská světodějnost. Komunistická oslava zemědělství v padesátých letech často zacházela do podobných krajností. Posadit někoho na traktor, to bylo vynesení vzhůru, naprostá změna perspektivy. Bondymu a Vodseďálkovi stačilo toto vynesení vzhůru už jen zopakovat, aby vyniklo, jak fantastická ikona to je.

2 Je nejvyšší čas se zastavit a přiznat, že se tu pohybujeme výhradně na poli spekulace. Nikde se mi nepodařilo narazit na jedinou zmínku, že by na přelomu čtyřicátých a padesátých let zrovna *Absolutní hrobař* — hnilobné monstrum z rodu Genorova! — zapůsobil nějak aktuálně. Bezpochyby patřil k tomu, co všichni zájemci o surrealismus museli mít načteno. Ale rozeznávali v něm něco víc než počestění Salvadora Dalího?

Sledovat Dalího až do krajností jeho veršového násilnictví, to na sebe samozřejmě přivolávalo obvinění z prázdné imitace. Příležitostně se to jistě zkusit dalo — krátký, ostře sekaný verš

s typickým rozvíjením vět se objevuje například u Medka v textu *Svatý Šebastián* (1949) nebo u Zbyňka Havlíčka (báseň „Dialektický materialismus“, 1951). Mnohem vzácnější je ovšem v okruhu autorů kolem edice Půlnoc, vzdáleně se snad připomene v několika Bondyho „Experimentacích paranoicko-kritickou metodou“ ze sbírky *Für Bondy's unbekannte Geliebte* (1951), ale ani tam to není důsledné.

Dalšího vliv na celý okruh, datující se podle všech svědectví od příchodu Honzy Krejcarové, se projevoval jinak — především paradoxním nadšením pro čerstvě nainstalované kulisy stalinismu, vychutnáváním jejich perspektivních nadsazeností, neproniknutelného povrchu a těžko potlačitelných dvojsmyslů:

Fascinující schizofrenie vytvářející nesmrtelné objekty musí nutně ustoupit před krásným a odhodlaným libidem úderníka. Byl vytvořen nový sen mytologickým sovětským srdcem v celé kultuře, která překvapuje svoji nereálností. [...] Naše politická paranoicko-kritická metoda nám dovoluje tvrdit, že tuto politickou kotletu zabírající více než šestinu světa sníme my.

(Ivo Vodseďálek, *Kvetoucí Ukrajina*, 5. 12. 1950)

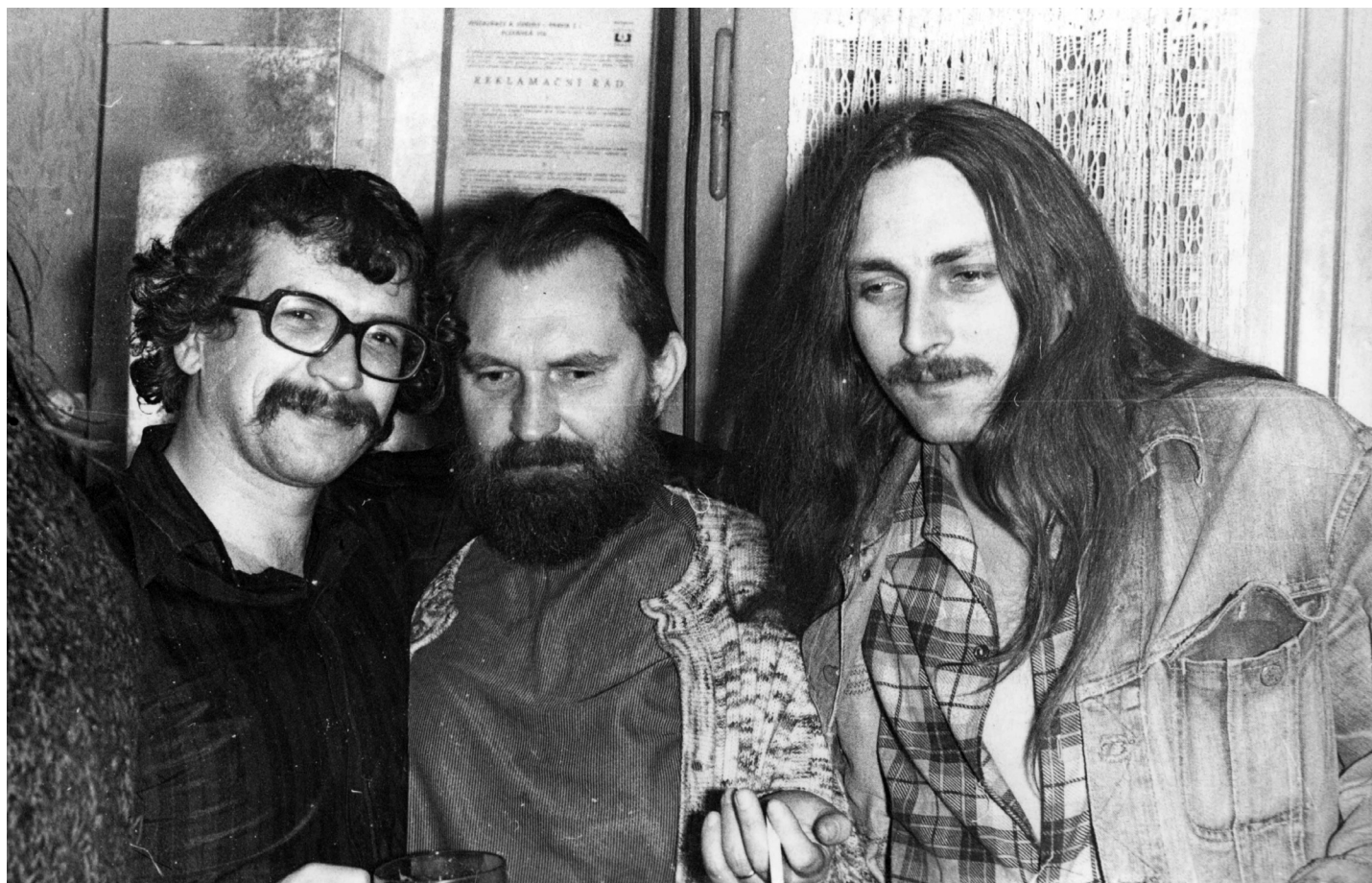
Ani Nezval ovšem ve svém převzetí dalíovské poetiky nebyl tak otrocký, jak by se mohlo zdát. Právě díky tomu, že ji dovedl do důsledků, přehnal, místy až znemožnil, podařilo se mu posunout její význam. Objevil v ní způsob, jak vytvářet ohromující monstra, nechat je přerůstat přes všechny meze, ale zároveň se pořad bavit jejich toporností a neohrabaností. Trhavé pohyby, ke kterým

nutí krátký verš, se přímo promítají do celkového pocitu ze všech těch popisovaných zjevení. Pohromadě se drží jen s vypětím vůle. Jsou ohromující, ale k smíchu.

K nebesům vztyčená hlava Stalinova bylo monstrum podobných rozměrů. Nezvalova zkušenost vybízela k následování. Ale proč se vyčerpávat popisem, když stačil prostý odkaz? Totální realismus měl svá monstra neustále na očích, takže účinnější bylo jejich opakování a zdvojování, podtržení jejich nepohnutosti a neproniknutelnosti. Surrealistická obrazotvornost ztratila smysl, protože surrealistická podvrtnost si našla nové zbraně.

3 „Busta / Stalina / i nad / nadrealisty / stydlivě / bdí: / Dívám / kamizolu / hochům / umprum.“ To je Bondy z roku 1951 (nevýdaná sbírka *Churavý výtvor*), ještě pořád Bondy poplatný „předúnorovým“ metodám. V tomto případě metodě gramaticko-automatické, navržené pravděpodobně básníkem Karlem Hynkem (ve stejné básni se o něm říká: „Hynek / nekale / lepší / pitvorné / nesmysly“) a rychle rozšířené po celém okruhu mladých nadšenců pro surrealismus. Poslední hlásky jednoho slova se opakovaly v první slabice slova následujícího, a slovo tak naskakovalo za slovem, dokud to věta udržela. A tady se pokusím o poslední, asi nejvíce spekulativní odkaz k *Absolutnímu hrobaři*. Možná bych si ho ani nedovolil, kdyby doklad o prvním setkání Egona Bondyho s gramaticko-automatickou metodou — smíme-li věřit názvu *První gramatický text* a dataci „září 1948, bar Pygmalion“ — nenesl tak nápadné znaky úporně sestrojované fantaskní postavy:

Ivan Martin Jirous, Egon Bondy a Pavel Zajíček, Klukovice 19. 1. 1975; foto: Abbé J. Libánský





Egon Bondy s Ivanem Martinem Jirousem, Klukovice 19. 1. 1975; foto: Abbé J. Libánský

...americký
 kýchavý
 výbuch na zavalanou
 úplně
 nějak
 jakoby
 bystře
 řečený
 nymburský
 kymácivý
 výtok
 oka
 adekvátní
 ničemnému
 muži
 žijícímu
 mučivým
 myšlenkám:
 kam
 Ameriko?
 (sbírka *Fragmenty prvotin*, 1947–1948)

Pokud měla metoda vystačit na delší větu, nutila k násilnostem, které stavěly na odív přesně to, čím Nezval ve svém „bezmála zajímavém hokus-pokusu“ tolik podráždil Václava Černého: tupé cvakání větných mechanismů, prkenně trčící vztažná zájmena a spojky, oslí můstky. Konečně už i sám princip vysekávání slov do samostatných veršů je absolutně hrobařský. Ale pozor, opět nemluvím o vlivu! Je to mnohem zajímavější — ukazuje se nám tu obdobná, a přitom jinak navozená zkušenost v práci s jazykem. Krása musela být gramaticky křečovitá, měla-li být vůbec. Další pokračování v tomhle směru nabídla asi až experimentální poezie šedesátých let.

Sama gramaticko-automatizovaná metoda ovšem velmi brzo po prvotním rozbušení začala sloužit k jiným cílům. Řetězce se zkrátily na spojení nejčastěji už jen dvou nebo tří slov, na bleskovou

a přitom vyčerpávající formulaci jediného ústředního nesmyslu. Jak to vystihl Kantorka v Klímově *Lidské tragikomedii*: „Blbé, je-li stručné, přestává být blbým!“ Koncentrovaný blábol může způsobit prozření. Kde dobová propaganda vyčerpávala všechny možné prostředky k prosazení bludu, že Stalinův génius převratně zasahuje dokonce i do jazykovědy, trefil se Ivo Vodsed'álek jednou ranou přímo do černého: „Stalin / lingvista“. Bylo to rázem dokonalé, protože se to mohlo řetězit donekonečna jako ten nejpersvědčivější doklad generalissimova božství. „Stalin / lingvista / Stalin / Stalin...“ Báseň nakonec podepsal a do své sbírky *Travná poezie* (1950–1951) zařadil Egon Bondy, protože mezi dva řetězce „Stalin / lingvista“ vložil ještě zvolání „A budu to opakovat tisíckrát“. Všichni jeho přátelé v tom bezpečně museli rozpoznat citaci z Dalího básně „Kolébaná brožura brožovaná kolébka“, kterou k nám v roce 1937 uvedl Nezval v rámci překladu Bretonovy knihy *Co je surrealismus*. Původně byla ovšem tisíckrát opěvována Gala, nikoliv Stalin...

Připadá mi to jako účet vystavený nejen Stalinovi, ale i Dalímu. S veškerou úctou a potměšilostí, jak si to oba zasloužili.

4 Závěrečnou úvahu se pokusím hodně zkrátit. Vzhledem k tématu je vlastně okrajová, ale těžko se jí úplně vyhnout: je nějaký zvláštní důvod, proč se právě v tomto momentu vývoje autorů okolo edice *Půlnoc* přestává mluvit o surrealismu? Nebyla to zase taková ta „druhá věta“, se kterou se z jakýchsi osobních důvodů až příliš rychle skoncovalo? Popletené vztahy s Teigem se mi nechce rozpitvávat, i když možná byly tou hlavní příčinou. Víc mě zajímají vztahy textů, protože skrze ně se na celou věc odkrývá poutavější pohled.

Co se týče účinků, totální realismus a travná poezie neznamenaly ani popření, ani opuštění surrealismu, ale spíš naopak — pokud český surrealismus na počátku padesátých let vůbec dokázal své době odpovědět nějakou opravdu aktuální poezií, tak to byla právě ta z okruhu edice *Půlnoc*. Nedávno vydaný soubor básní Vratislava Effenbergera z let 1944–1953 vyzývá k přímému srov-

nání. I Effenberger citlivě vnímal, že bude třeba se „rozejít s představou surrealistické atmosféry pro udivující náboj současné doby, s nímž si prozatím nevím rady“ (esej *Bez hudby*, 1948–1952), a ve scénářích a společných dramatických textech s Karlem Hynkem dokázal poměrně brzy přejít do protiútoků, ale jeho poezie z těch let (shrnul ji do souboru *Srdce nebo mrak*, 1948–1951) očividně vězí v minulosti. Kamkoliv oko padne, nabídnou se mu „vrásky na čele zpovědníka jako červánky“, „bezové proutky v zavřených očích“ nebo „noha krasojedkyně která odpočívá v zatáčkách bouřky“. Je to nostalgie po poetismu a jeho kouzlicí lyrice, s postupujícím časem čím dál víc unavená a zabředlá. Po přízemně cynickém „úťeku do skutečnosti“ zatím ani stopy.

Připomínám, že to byl Effenberger, kdo ve své často zmiňované žofínské přednášce z roku 1947 navrhol zbavit se slova surrealismus, už tehdy zatíženého různými pochybnými významy, a nahradit ho výrazem „antilyrika“. A že to kupodivu bude tentýž Effenberger, kdo se později — už jako hlavní teoretická autorita českých surrealistů — ve studii o Nezvalovi pokusí prosadit představu, že básníkův úpadek začíná právě pokusem o poezii důsledně antilyrickou, odsekávající se od poetistických kořenů: *Absolutním hrobařem*. To si skoro zaslouží vykřičník. Mám pocit, že Effenbergerovo osobní kolísání mezi poetismem a antilyrikou, přenesené na celý poválečný český surrealismus, totiž vysvětluje i ono záhadné bílé místo, ve kterém surrealistům „zmizela“ edice Půlnoc. Tam totiž došlo k jednoznačné a naprosto důsledné volbě. Drzé a přelomové. Poetismus byl pohřben, a to absolutně.

(1997/2005)

Autor (nar. 1973) je spisovatel, editor, galerista.

OSKAR MAINX

Těžký úděl klasika aneb Bondyho Hora

„Je to uchvacující podívaná / když vidíme jak druhá kultura se stává realitou / Já jsem v Československu první básník / který trávil celý život v podzemí / bez nejmenšího kontaktu s oficiální kulturou / a mezi mladými jsou už jich tucty /.../ básně se píší při víně stejně dobře jako jindy / publikace byla vždy nemožná — tak co“⁽¹⁾

Poznamenává Egon Bondy v básni, jejíž název je zároveň datací dne, ve kterém byla napsána — 26. 1. 1975. Téhož roku během několika dní vzniká i sbírka *To jsou zbytečné verše*.⁽²⁾

Skladba věnovaná „řapce“, Bondyho družce Julii Novákové, je v básníkově díle, a zvláště v období básnické tvorby sedmdesátých a osmdesátých let, výjimečným příkladem tvarové ukázněnosti, byť nepůvodní. Předák undergroundu se nechal inspirovat šedesáti dvanáctiveršovými strofami *Jana houslisty*, které Hora zkomponoval speciálně pro tento text. Hora tehdy formálně navázal na *Evžena Oněgina*, jehož překlad právě dokončil. Bondy nic nezastírá — svůj básnický zdroj podrobuje parodii: „Jistěže neshlédl ho Hora / ta duše českým hňupstvím chorá / při žvástech Jana Houslisty / anemického pro hlísty / s nimiž šedesát stránek orá“⁽³⁾ ale zároveň dodržuje Horův čtyřstopý jamb a s občasnými odchylkami i nejjednodušší rýmovou strukturu. K metodě mezitextového navazování Bondy neměl nikdy daleko — aluze a citace využíval již v počátcích totálněrealistických sbírek z období

PRAMENY

- Bondy, Egon: *Básnické dílo 2*, Praha 1992. Citace s. 136, 25.
 Bondy, Egon: „Fragmenty prvotin“, in: *Zichlá klika* 1996, č. 4, s. 37–54. Citace s. 52.
 Bondy, Egon: *Churavý výtvor*, nestránkovaný rukopis, 1951.
 Effenberger, Vratislav: *Bez hudby*, rukopis z autorova archivu, 1948–1952.
 Effenberger, Vratislav: „Srdce nebo mrak“, in: *Básně 1*, Praha 2004, s. 687–931. Citace s. 881, 796, 888.
 Havlíček, Zbyněk: *Otevřít po mé smrti*, Praha 1994, s. 152.
 Klíma, Ladislav: *Lidská tragikomedie*, Praha 1991. Citace s. 24.
 Medek, Mikuláš: *Texty*, Praha 1995, s. 43 aj.
 Nezval, Vítězslav: *Absolutní hrobař*, Praha 1937. Citace s. 76, 99.
 Nezval, Vítězslav: „Předmluva k dosavadnímu dílu“, in: *Most*, 2. vydání, Praha 1937, s. 13–61.
 Nezval, Vítězslav: *Překlady II, Dílo XXXVI*, Praha 1984, s. 523–524.
 Vodsedálek, Ivo: „Zuření“, *Dílo Ivo Vodsedálka 1*, Praha 1992. Citace s. 33.

DALŠÍ LITERATURA (VÝBĚR)

- Bilík, Petr — Stöhr, Martin: „Jsem odedávna noční pracovník...“ (rozhovor s Ludvíkem Kunderou), *Host* 1999, č. 7, s. 9.
 Černý, Václav: „Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii“, in: *Tvorba a osobnost I*, Praha 1992, s. 601–608.
 Effenberger, Vratislav: „Tragédie básníka Vítězslava Nezvala“, in: *Realita a poesie*, Praha 1969, s. 252–263.
 Machovec, Martin: „Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho“, in: *Egonu Bondyho k šedesátinám*, samizdatový sborník, Praha 1989, s. 193–226.
 Vodsedálek, Ivo: „Okouzlení gramatickým automatismem“, in: *Aluze* 2001, č. 3, s. 163–170 (komentovaná antologie).
 Vodsedálek, Ivo: *Urbondy*, Hant'a Press 1991, č. 11, s. 19–23.
 Zandová, Getraude: *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953*, Brno 2002.

DODATEK

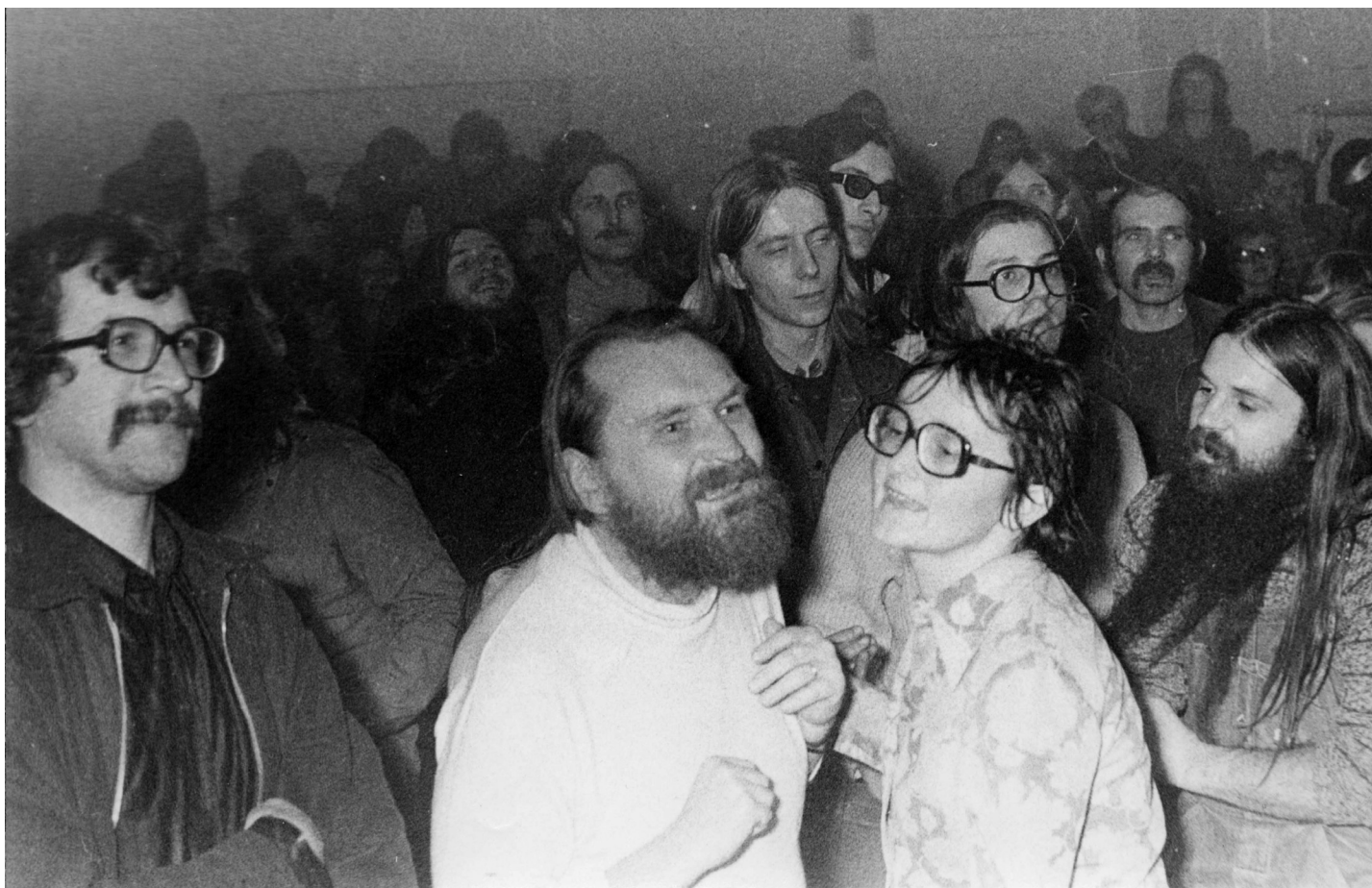
Některé teze z výše publikovaného textu jsem poprvé předložil v roce 1997 v diplomové práci *Proměny českého surrealistického textu mezi lety 1938–1953*, FF UK Praha, Katedra české literatury, vedoucí práce Jiří Brabec.

padesátých let, kdy vytvářel montáže z budovatelských i nacistických propagandistických hesel a písní. Dobovou monstrózní estetiku mísil s texty Morgensternovými, Erbenovými, Máchovými a dalších.⁽⁴⁾

Co však může překvapit, je Bondyho rozhodnutí důsledně zachovávat formální strukturu veršů při svérázném obsahovém pojetí. Martin Machovec k tomu poznamenává: „[...] ironicky pojetý tvar básně je v napětí s jejím v podstatě velmi závažným básnickým posláním.“⁽⁵⁾

O to pozoruhodnější se jeví nejen srovnání s Bondyho dosavadní i soudobou tvorbou, ale i fakt, že se guru undergroundu uchýlil k pretextu, který byl vytvořen v období mnichovského ohrožení a jehož klíčovým smyslem je vztah jedince k domovu a k umělecké tvorbě jako prostoru svobody a pozitivně předjímané nové existence. Hora v *Janu houslistovi* zúročil témata naplňující jeho tvorbu po celá třicátá léta — otázky vnímání času, metafyziky, vztahu k archaickému principu představovanému jak matkou a rodnou zemí, tak lidským společenstvím, což dokládají verše, které skladbu otevírají: „Jak kapky jsme se rozpršeli / po širším světě tom“ a současně uzavírají: „Jak kapky jsme se rozpršeli / a jako déšť jsme vsákli v zem.“⁽⁶⁾

Sbírka *To jsou zbytečné verše* je sice, jak je u autora obvyklé, nemilosrdnou travestií, ovšem na druhou stranu představuje v kontextu Bondyho díla, jež se profiluje prakticky už od padesátých let a zvláště pak v šedesátých letech jako formálně málo ucelený kontinuální lyrický deník, odvážný a výjimečný prvek, kte-



Egon Bondy na koncertě Plastic People v Postupicích (tzv. 1. festival druhé kultury) v září 1974; foto: archiv Martina Machovce

rý je o to cennější, že zajímavě interpretuje společenskou situaci a mnohdy se ať už vědomě či nevědomě blíží skladbě Horově. Právě ve *Zbytečných verších* je přítomna nejen depresivní atmosféra srovnatelná s předválečným obdobím, ale i tematika původnosti uměleckého díla a jeho další platnosti v čase, které se stávají emblémem Bondyho tvorby sedmdesátých a osmdesátých let.

Skladbu lze interpretovat jako jednu z prvních — z podzemního prostředí — vzešlých ucelených výzev k „úplnému zpřetrhání vazeb s kulturou ‚oficiální‘, ba dokonce s majoritní společností jako takovou“.⁷⁾ Verše nacházející se uprostřed skladby („Je nás tu pár jen Ale komu / můžeme připsat svoji práci“⁸⁾) a v závěrečné strofě („v hromadu jednu Ale loučit / se nebudu ni s ‚pokrokovou‘ / opozicí a ani s novou / kolaborantskou verbeží“⁹⁾) nikoho nenechávají na pochybách o výlučnosti podzemního společenství, jemuž jsou určeny.

Stylizace básnického subjektu do role mluvčího se realizuje v několika rovinách. První rovina se vyznačuje především sociální funkcí — kontakt probíhá mezi vypovídajícím subjektem básnického textu a jeho potenciálními příjemci, subjekt je povolán tvořit, protože se to od něj v superiorně pojatém¹⁰⁾ společenství očekává. Tato pozice mu slouží k tomu, aby zdůraznil výlučnost svého „Ich“ uprostřed výlučnosti prostředí undergroundu. Rovina, která volně koexistuje a prostupuje se s rovinou sociální, je rovina sakrální. Výpověď se dovolává biblického a prorockého poselství („Nazývám náš čas Křtitelským / protože všechno staré v loji / a nepoužitelné zřím“¹¹⁾). Mluvčí představuje jediný komu-

nikační kanál mezi Bohem a lidmi: „A já miluji tento svět / to lidstvo blbě na kvadrát / to lidstvo v němž se pánbůh splet.“¹²⁾ Pronikání křesťanské religiozity do undergroundových textů se navíc stává jakýmsi obecným prvkem.¹³⁾ Jako by v podzemním společenství té doby intenzivně převládala potřeba připodobnění se k nelehkému každodennímu fungování prvotních křesťanských denominací.

Obě výše zmíněné roviny se vzájemně doplňují v plánu výrazu. Je pozoruhodné, jak často Bondy v této sbírce — jako v málo které — vytváří přesahy ve verších napětí mezi rytmickým a promluvovým členěním, rytmus skladby přispívá i k neobvyklým významovým spojením¹⁴⁾ a k hojnému výskytu komických rýmových ech (elitu — jeditu, ano — Jano, svině — vině, tu — bytu). Na jedné straně vzniká napětí mezi stále obnovovaným rytmem, opakujícími se strofami, rýmy a mezi plánem sémantickým, kterým je metrum se stejnou důsledností reflektováno („V klasických strofách nikdy dříve / národní umělec jak shnilý / nepsal jsem neb mi smrdí chlívem / ony i onen básník milý“¹⁵⁾). Explicitně sebeironizující název skladby je konfrontován s naléhavě vážným prorockým tónem, v němž je báseň komponována: „Nemáme k čemu uchýlit se / jsme společně jak jeden sám / Sestry jak za ruku by chyt se / teď každý! Tak se vede nám.“¹⁶⁾

Zbytečné verše aludicky obkružují známá témata typická pro Horovu poetiku. Bondyho subjekt nemilosrdně zesměšňuje skutečnosti nedotknutelné, jako vlast, češtinu („Těž matky rov a viska rodná / řeč předků jdoucí hrdlem mým / odporné staly se nám

do dna / s vším poetickým sípáním⁽¹⁷⁾) nebo mateřství, k němuž se vyjadřuje takřka blasfemicky („Matce bych nejradš kundu sněd / že povila mě a zvlášť tady⁽¹⁸⁾). Jestliže Horovo lidské společenství je v pretextu přirovnáváno k dešti, pak nerozlučně Bondyho „diaspory“ je utužována biblickým nářkem: „v mé duši ba i v hlavě mé / pláč jako příliv se v ní dme / já nejsem cizí já jsem s vámi / ať bída co chce uchystá mi / já ne cizí my spolu jsme.“⁽¹⁹⁾ A zatímco Horův hrdina toužebně volá: „Oh, býti zase dítětem / s očima hvězd, z nichž na svět věje / radostným úžasem, že jsem“,⁽²⁰⁾ Bondymu symbolizuje nevinnost jedna z hlavních osobností podzemních „květinových dětí“: „Já rád se těším na Jirouse / v mé hrudi zvláštní city hnou se / když zřím tu boží naivitu / to přímo rajske dítě tu.“⁽²¹⁾

Sbírka vrcholí vymezením mluvčího vůči české literární tradici („V ctihodné české písemnictví / přišel jsem jako ten co říct ví / že zavírá se hospoda / Literatura národa / mého se v současném čase / zhlíží v své pokrokové kráse“), a tady se dostáváme k našemu mottu uvedenému na začátku. Bondyho mluvčí se sice tváří, že zvolená kompozice jej omezuje, ale sám autor si uvědomuje příležitost k vytvoření ojedinělého textu. Vhodná volba formy, ačkoli parodované, jednoho z kanonických textů české literatury, také parodovaného, tak může potvrdovat kanonické postavení tex-

tu navazujícího, který má ambice pohlížet dále než jen k úzkému okruhu adresátů, až k hranicím nesmrtnosti.

Stylizace do živoucí legendy, proroka, guru a posléze nesmrtelného klasika byla také nepochybně živena Bondyho okolím a v Bondyho tvorbě dominuje již od padesátých let. Autor jako by se touto skladbou pokusil navázat na vlastní tradici lyricko-epických básní z té doby. Zatímco však v letech padesátých byla stylizace do „legendy“ jaksi samovolně přirozená, součástí dadaistické a zvláště totálněrealistické poetiky, Bondyho básně ze sedmdesátých let s oblibou tematizují autoreflexi svého vzniku, svého tvůrčího procesu se snahou co nejvíce se přiblížit čtenáři a narušit prodlevu mezi časem psaní a časem recepce, úzkost z (budoucích) poměrů společenských je střídána úzkostí z (budoucí) pozice a významu vlastních textů. Tendenci k potřebě kanoničnosti prostupuje tendence k naprosté aktuálnosti. Název skladby lze vyložit nejen jako obavu ze smyslu jejího vytvoření, ale také jako skepsi k jejímu širšímu publikování.

Jak snad dokázaly výše zmíněné úvahy, Bondy se bát nemusí, *To jsou zbytečné verše* rozhodně ani po třiceti letech „zbytečné“ nejsou.

Autor (nar. 1974) je literární kritik, působí na Ostravské univerzitě.

POZNÁMKY

- 1) Bondy, E.: *Thraci kalendář*, in: *Básnické dílo Egona Bondyho*, svazek VIII, Praha 1992, s. 75.
- 2) Soubor vyšel tiskem ve dvou vydáních. První, které bylo s drobnějšími autorskými úpravami přejato do osmého svazku *Básnického díla Egona Bondyho*, obsahovalo 32 strof. V nakladatelství Maťa v edici *Miniatury* vyšla rozsáhlá báseň o deset let později v úplné verzi čítající 52 strof (text byl pravděpodobně zkrácen už v roce 1975, srov. Machovec, M.: „Ediční poznámka“. In: Bondy, E.: *To jsou zbytečné verše*, Praha 2002). V této studii pracuji s původním, rozsáhlejším zněním.
- 3) Bondy, E.: *To jsou zbytečné verše*, Praha 2002, s. 30.
- 4) Prvek citování kanonických textů české literatury byl hojně využíván jak v okruhu kolem edice Půlnoc, tak v undergroundu. Badatelsky byly zkoumány máchovské podněty ve slovesné tvorbě Vladimíra Boudníka. Srov.: Pilař, M.: *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*, Brno 1999, s. 118. Četné máchovské citace lze nalézt v básnické tvorbě I. M. Jirouse. Ostatně i v námi analyzované skladbě se setkáme s odkazem na Erbenovy „Svatební košile“ („...pan Hulata a Kubata / za blata hlavu položil / a tak jsme skokem tisíc mil.“; Bondy, E., tamtéž, s. 29).
- 5) Machovec, M.: „Pokus o náčrt geneze a vývoje básnického díla Egona Bondyho“, in: *Vokno* 1990, č. 21, s. 60.
- 6) Hora, J.: *Jan houslista*. In: *Knih domova. Dílo Josefa Hory*, svazek IV, Praha 1946, s. 111, 170.
- 7) Machovec, M.: „Od avantgardy přes podzemí do undergroundu“, in: *Alternativní kultura*, Praha 2001, s. 179.
- 8) Bondy, E., c. d., s. 39.
- 9) Bondy, E., c. d., s. 73.

PRAMENY (VÝBĚR)

- Bondy, Egon
1992 *Básnické dílo Egona Bondyho*, svazek VII (Praha: Pražská imaginace)
2002 *To jsou zbytečné verše* (Praha: Maťa)
Hora, Josef
1946 *Knih domova*. Dílo Josefa Hory, svazek IV (Praha: František Borový)

- 10) Srov.: Machovec, M.: „Od avantgardy přes podzemí...“, c. d., s. 183.
- 11) Bondy, E., c. d., s. 62.
- 12) Bondy, E., c. d., s. 45.
- 13) Svědčí o tom celá řada příkladů, kdy Bondyho básně — zejména v sedmdesátých letech — mezitextově navazují na pasáže z Nového zákona. Srov. např. básně s incipity: „Podle Skutků apoštolských“ (In: *Básnické dílo Egona Bondyho*, sv. 7, s. 72), „Slyšel jsem dnes opět ve filmu“ (In: *Básnické dílo Egona Bondyho*, sv. 8, s. 37). Novozákonní texty se objevují i v názvech a mottech, například název samizdatového sborníku *Nějaký vodnatelný papírový člověk* (1977) je parafrází biblického „A aj, člověk nějaký vodnatelný byl před ním“ (Lukáš 14, 2), za motto ke *Sborníku k 45. narozeninám Egona Bondyho* byl zvolen úryvek z Buberových *Chasidských povídek*, snad nejznámější je Brabencovo jedinečné zpracování textů Kralické bible pro album *Plastic People Pašijové hry velikonoční*, a tak bychom mohli pokračovat dále.
- 14) Červenka, M.: „Verš a poezie“, in: *Obléhání zevnitř*, Praha 1996, s. 98–99.
- 15) Bondy, E., c. d., s. 30.
- 16) Bondy, E., c. d., s. 65. K tematice Bondyho mystického společenství a vizionářství srov. Machovec, M.: „Vliv Otokara Březiny na Egona Bondyho?“ in: *Otokar Březina 2003*, Tišnov 2004
- 17) Bondy, E., c. d., s. 11.
- 18) Bondy, E., c. d., s. 12.
- 19) Bondy, E., c. d., s. 22.
- 20) Hora, J., c. d., s. 117.
- 21) Bondy, E., c. d., s. 34.

LITERATURA (VÝBĚR)

- Červenka, Miroslav
1996 „Verš a poezie“. In: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)
Machovec, Martin
1990 „Pokus o náčrt geneze básnického díla Egona Bondyho“. *Vokno*, č. 21
2001 „Od avantgardy přes podzemí do undergroundu“. In: kol.: *Alternativní kultura* (Praha: NLN)
2004 „Vliv Otokara Březiny na Egona Bondyho?“ In: *Otokar Březina 2003* (ed. Petr Holman) (Tišnov: Sursum)
Pilař, Martin
1999 *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu* (Brno: Host)

V české poválečné literatuře existuje celá řada textů, jež zakládají a dále rozvíjejí jakousi novodobou „legendu“ o Egonu Bondym.¹⁾ Vydátně ji podporuje i sám žijoucí „světec“ nonkonformní kultury, která si přímo libuje v pseudomýtech, perziflážích a mystifikacích, neboť v jeho umělecké tvorbě se velmi často překrývají a všelijak kombinují autobiografické momenty se svéráznou autostylizací, sebeprojekce se sebeironií, „realita“ s nadsázkou. „Legendotvorně“ mnohdy působí rovněž kritické reflexe a ohlasy a je příznačné, že je v nich Bondyho dílo nejednou obrazně přirovnáváno k náboženským útvarům a žánrům.²⁾ O životnosti legendy o Egonu Bondym pak svědčí nejen fakt, že byla zaznamenána a popsána literární historií,³⁾ ale nakonec také skutečnost, že se v současné próze stává opakovaně objektem parodie a karikatury.⁴⁾

Kniha *Severin* z roku 1996 je v Bondyho bibliografii a zároveň hagiografii pozoruhodná tím, že autor tentokrát vypovídá o sobě samém prostřednictvím legendy v původním slova smyslu, když si vypůjčuje autentický raně křesťanský text o světcích působících ve druhé polovině pátého století v Podunají. Intertextová návaznost na *Život svatého Severina*, který sepsal Severinův žák Eugippius, však nemá pouze jednorozměrnou inspirační povahu. Bondyho *Severin* není věrnou replikou legendy ani jejím volným románovým převyprávěním, není ani literaturou faktu či ryze odbornou prací, jak ostatně upozorňuje vypravěč v roli pisatele: „[...] pokud píšeme o něm [o Severinovi, pozn. P. H.] díla vědecká, jímž tato kniha není a být nehodlá“ (Bondy 1996: 48). Text legendy, hojně doslova citovaný v celých pasážích (a „přiznaný“ užitím kurzívy a zmínkami o Eugippiovi), je podkladem pro virtuózní postmoderní hru fikce a non-fikce, v níž se potkávají a protínají další pretexty a žánry, různé stylové oblasti a také časoprostorové roviny a významové vrstvy.

Oproti tradičním schématům legendistiky, které se soustřeďují hlavně na oslavné vyličení života a umučení protagonisty, výčet zázraků a projevů milosrdenství, všimá si Bondyho kniha v mnohem větší šíři dobového kontextu zmíněné předlohy. Fáze vrcholícího hospodářského, politického, kulturního a mravního úpadku západofirské říše zde není jen statickou kulisou hrdinových činů, stává se naopak důležitou složkou eschatologie, v níž se propustují reálie dávno minulého věku s reáliemi doby nedávne, současné, ba dokonce budoucí⁵⁾ a v níž se otevírají úvahy na filozofická, sociologická, ekonomická apod. témata.⁶⁾ Do Severinova příběhu, do hrdinova prožívání krize starověkého impéria v provinciích Panonii a Noriku se promítají pohledy a názory soudobého intelektuála, jenž analogické společenské jevy a procesy — koncentraci majetku v rukou milionářského klubu, neustálé rozevirání nůžek mezi bohatými a chudými oblastmi, vynucenou migraci, útoky „barbarů“ na světového hegemonu, střety různých kultur a náboženství aj. — vnímá a nadále předpokládá rovněž na aktuálním přelomu milénia. Tyto analogie nejsou nijak složitě kamuflvány, vypravěč během popularizujících analýz a výkladů zobrazených dobových podmínek vytváří zcela zjevné časoprostorové paralely: „[...] daňový šroub, který Říši úplně zničil [...], byl skoro tak tvrdý, jako je v době dnešní v západním světě“ (Bondy 1996: 39); nebo: „On velký rozdíl mezi tím, co prožívali lidé v 5. století a ve 20. století, nebyl“ (Bondy 1996: 154). Kromě takto deklarovaných spojnic a příměrů poukazují na významový

přesah legendy směrem k současnosti jazykové ahistorismy: „[...] tlupa teenagerů z hlavního města Rugiů mohla kdykoli přijít...“ (Bondy 1996: 146) a omlouvané věčné „omyly“ a anachronismy: „[...] když Alarich stál před hradbami Věčného města, obyvatelé čuměli na TV, pardon: šli do cirku...“ (Bondy 1996: 40), které navíc vnášejí do obrazu všeobecného úpadku výraznou příchutí ironického až sarkastického hodnocení.

Spolu s historicko-spoolečenskou rovinou je významným komponentem Bondyho knihy rovina osobní, soukromá, meditativní, v níž se Severinovy vzpomínky a prožitky propustují s vnitřním světem autora, s jeho životními pocity, zkušenostmi a samozřejmě též s jeho erudicí. Autobiografické projekce a hry s románovým alter egem jsou naznačeny nepřímými motivickými relacemi (Severin si například stejně jako Bondy volí dobrovolný „exil“ v Podunají), ale jsou také výslovně odhalovány a pojmenovány: „[...] toto je v první řadě moje kniha a nikoliv Severinova a já si bez dovolení vypůjčil Severinův háv. [...] cokoliv o Severinovi vypovím, je jen pravda o mně a nikoliv o něm“ (Bondy 1996: 112). Intimní zpovědi a sebereflexe jsou zformulovány do pěti obsáhlých dopisů (prvním je kniha otevřena, poslední se odvíjí v mysli umírajícího hrdiny), jež Bondy, respektive jeho druhé Já Severin,⁷⁾ adresuje zesnulé družce Julii. Kromě cituplných apostrof, milostných vyznání a reminiscencí na blízkou bytost obsahují tyto listy ve shodě s vysokým stylem a funkcí epistolárního žánru v církevním prostředí též traktátová pojednání. Tematicky se zaměřují na poslední věci člověka — jejich obsahem jsou především zamyšlení nad konečnou bilancí, zúčtováním a zúročením všech položek v životě každého jedince, který si nemůže být nikdy jist nejen tím, co všechno si na tomto světě „objednal“ a „zkonzumoval“, ale ani tím, jakými mírami a vahami to bude posouzeno a jakými úroky (a také kým) to bude nakonec zhodnoceno.⁸⁾

Severin-Bondy přitom nachází vhodný terminologický a poznávací nástroj v křesťanské věrouce, třebaže ji dříve považoval za soubor dětinských pověstí (Bondy 1996: 95): „Zde se mi nechtěně nabízí křesťanská nauka. Odmyslíme-li si hrůzy, jimiž je v lidové představitosti vybavena, je to poznáno a řečeno správně“ (Bondy 1996: 12). Konverze ovšem není bezvýhradná a nemá přelomový charakter, nepředchází jí náhlé prozření či epifanie, nýbrž je postupným výsledkem úvah: „Tak jsem byl vždy stále více přiváděn k tomu přemýšlet o těchto věcech v přiblížení k nauce křesťanské...“ (Bondy 1996: 95), pocitů: „[...] učí [křesťanství — pozn. P. H.] mnohému, co souzní v mém srdci...“ (Bondy 1996: 100) a porovnávání několika filozofických a náboženských systémů. Mezi Bondyho variantou a Eugippiovou legendou, v níž „svatý služebník boží“ (Bondy 1996: 35), „blessed man“ (srov. Bondy 1996: 130), „vyslanec Kristův“ (Bondy 1996: 209) atp. koná divy a prorokuje díky božskému vnuknutí a osvětlení, tak nutně vzniká ideové napětí. Zesiluje zvláště v situacích, kdy si Bondyho Severin během přípravy hromadné evakuace románského obyvatelstva zcela účelově vypomáhá „posvátnými“ přesvědčovacími prostředky: „Protože předpokládal právem, že hovoří zejména ke křesťanům [...], volil přirovnání z křesťanských knih...“ (Bondy 1996: 47–48), a ke stejným cílům neváhá zneužít ani uctívání relikvií a víru v zázraky: „Čas na to zkoumat, kdo jsou ti lupiči zač, není. V důsledku čehož tonoucí v temnotách dáme se do propagandy, která z toho udělá snadno nový zázrak. Aspoň na pár neděl to vydrží“ (Bondy 1996: 52). Citace z původní legendy jsou pak pozadím pro průběžnou, místy ironickou konfrontaci oficiální církevní verze s „reálnou“, „věrohodnou“, či alespoň „pravděpodobnější“ rekonstrukcí Severinových činů,

kteře však nejsou ve svých záměrech nijak znehodnocovány (na rozdíl od života a díla jiných církevních hodnostářů a svatých). Severinova schopnost předpovídat a někdy též odvracet blížící se katastrofy je však oprostěna od glorioly a didaktického patosu a je zesvětštěna coby přirozený projev výjimečného intelektu, logického úsudku, pozorovacího talentu, diplomatické a špiónážní činnosti a znalosti vojenské taktiky a logistiky. Nemalou roli v konání Severinových „zázraků“ sehrává náhoda a štěstí, které přeje připraveným. Mimo motivický plán lze intertextovou ironii v poměru legendy a její parafráze zřetelně pocítit zvláště při střídání stylů, například když líčení Severinových skutků přechází od imitace vznešeného a archaického jazyka legendistiky k současným hovorovým a expresivním prostředkům a zase zpět: „Svatý muž vida to, šel taky domů, sbalil svých pět švestek [...] a krokem spíš rychlým a obezřetným než loudavým a bezstarostným se vydal z města, aby byl do půlnoci co nejdál. I stalo se, co prorokoval“ (Bondy 1996: 46). V ještě ostřejším kontrastu k citovanému i jen napodobovanému vysokému stylu hagiografické literatury stojí vulgarismy: „Severin byl mírně řečeno nasraný“ (Bondy 1996: 70), které světcovu osobu zcela zbavují heroické výjimečnosti, nedotknutelné svatozáře a legendu posouvají z okruhu vážných náboženských textů směrem do tradice žertovné a parodické slovesnosti.

POZNÁMKY

- 1) Podrobně viz Typš 1997.
- 2) Týká se to jedné linie Bondyho poezie, která připomíná až biblické nářky a „hlasy volajícího na poušti“ (srov. Machovec 1991: 46), a především román *Invalidní sourozenci* (rkp. 1974, ed. 1981), který byl nazván *modlitební knihou undergroundu* (srov. Nový 1991: 14), „biblí“ českého podzemního kulturního hnutí (srov. Machovec 1992: 176) či *kanonickým textem* (srov. Pilař 1999: 96).
- 3) Viz například Zandová 2002: 188–202.
- 4) V knize Jana Křesadla *La calle Neruda* (1995) je jednou z rázovitých malostranských postavíček *fossilní hippíř Pogon Bumby* (Křesadlo 1995: 84). Ještě více je Bondyho legenda zkarikována v Křesadlově *Kravexu5* (2002).
- 5) Obraz světa je v *Severinovi* protažen na imaginární ose lidských dějin ještě dále: v krátké anticipační vizi jiného světce je v kyberpunkovém stylu příznačně „drsnáckým“ jazykem nastíněna hypertechnologická budoucnost, ovládaná nadnárodními korporacemi a zločineckými organizacemi. Bondy tuto kyberpunkovou pasáž rozvinul do románové podoby v knize *Cybercomics* (1997).
- 6) Podobně i v jiných Bondyho prózách, kupř. v *Šamanovi* (rkp. 1976), *Mniškovi* (rkp. 1975) a *Novém věku* (rkp. 1982, souborně všechny tři texty jako *3 × Egon Bondy*, 1990).
- 7) Ještě třetí projekci by mohl být bývalý počítačový gangster hledající ve zmíněné kyberpunkové odbočce průchod do Nebytí.
- 8) Netroufám si vůbec spekulovat o zdrojích aluzí, parafrázi a nepřiznaných citacích; jisté však je, že ti „lovci“ intertextuality, kteří jsou vzděláni v teologii a filozofii, si v *Severinovi* přijdou na své.

Severina je tedy možné číst mimo jiné jako apokryf, který profánně parafrázuje a „lidsky“ domýšlí torzovité události zprostředkované legendou a který zároveň nově utváří legendu-metaforu o svém autorovi. Možnost takové percepce je několikrát podsouvána: „Vždyť metafora kryje pravý obsah jen v jiné formě a být jí uchvácen znamená uchopovat nakonec i pravý obsah“ (Bondy 1996: 57). Autorovo metaforické sebepromítnutí do Severinova příběhu (a naopak) přitom nemá nijak honorifikující ráz, protože myšlenkami protagonisty se vine bezvýhradně nechuť vůči všem halasným a exaltovaným projevům jakéhokoliv — nejen náboženského — pokrytectví, silná zvláště tehdy, pokud se povrchní a klamný „obdiv“ týká jeho vlastní osoby: „Co jsou ovšem slova díkůvzdání a pověřivého uctívání, jichž se mi dostává [...], než hluchý a často velmi nelibý zvuk, jenž zhusta je jen nesnesitelným skřípěním, neboť připomíná odpornou marnivost a marnost světa...“ (Bondy 1996: 91). Jednou z otevřených otázek nad legendou o Bondym-Severinovi ovšem zůstává, zda v takto projevené skromnosti máme číst nezbytný atribut světce, poznání skeptického filozofa, masku počouchlého ironika a mystifikátora, anebo snad od všeho trochu.

Autor (nar. 1972) je literární kritik, působí na Ostravské univerzitě.

(Článek vznikl v rámci projektu GA ČR 405/04/P053)

PRAMENY A LITERATURA

- ADAMOVIČ, Ivan
1997 „Odskok do kybersvěta“. *Ikarie*, č. 1, s. 59
- BONDY, Egon
1996 *Severin* (Olomouc: Votobia)
- EUGIPIUS
The Life of Saint Severinus http://www.tertullian.org/fathers/severinus_02_text.htm
- KŘESADLO, Jan
1995 *La calle Neruda* (Praha: Ivo Železný)
- LOPATKA, Jan
1995 „Egon Bondy, živá legenda“. In: týž, *Šifra lidské existence* (Praha: Torst, s. 364–365)
- MACHOVEC, Martin
1991 „Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948–1989)“. *Literární archiv*, XXV, s. 41–77
1992 „Přízračný svět Egona Bondyho“. In: Bondy, Egon, *Cesta Českem našich otců* (Praha: Česká expedice, s. 174–178)
- NOVOTNÝ, Vladimír
1997 „Vznešené přemejšlování o bídě člověčích dějin“. *Tvar*, č. 1, s. 20
- NOVÝ, Petr
1991 „Modlitební kniha undergroundu“. *Mladá fronta Dnes*, 26. 11., s. 14
- PILAŘ, Martin
1999 *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu* (Brno: Host)
- PUTNA, Martin C.
1993 *Mnoho zemí v podzemí. Několik úvah o undergroundu a křesťanství*. <http://www.souvislosti.cz/archiv/putna1-93.htm>
- TYPLT, Jaromír F.
1997 „Bondy nejen Bondyho“. *Host*, č. 3, s. 21–35
- ZANDOVÁ, Gertraude
2002 *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953* (Brno: Host)

Egon Bondy se ve svých prózách z různých historických období nezabývá tzv. velkými dějinami, nezajímají ho historické osobnosti, které jsou nositeli významu ve „viditelných“ dějinách, osobnosti, které jejich tok ovlivňovaly z mocenských pozic. „Spodním proudům“ dějin autor věnuje pozornost jen v tom případě, že se jejich pohyb s odstupem času projevil v proměně mentality evropské civilizace. Svou pozornost zaměřuje především na dynamiku dějin a lidské společnosti, klima jednotlivých epoch s jejich neustále se vracějícími stereotypy, které zdůrazňuje a vztahuje k současnosti. Žánrově jsou jeho práce jen velmi obtížně vymežitelné. Užívá-li například tradiční schéma iniciačního románu, slouží mu, podobně jako Ladislavu Klímovi schéma brakové literatury, jen jako modelový rámec k prezentaci jeho filozofických a kulturně-sociálních tezí. Autor sám důrazně odmítá označení svých prací s historickou problematikou za historické prózy, ale vnímá je spíše jako kombinaci reflexe aktuální situace a literatury faktu. Nad estetickou funkcí, která je měřítkem krásné literatury, v Bondyho historizujících prózách zcela patrně převažuje funkce noetická.

Počínaje historizující prózou *Mníšek* (1974–1975x) se u autora objevuje tendence k odpoutávání od bezprostřední přítomnosti, která je v textu obsažena spíše alegoricky formou odkazů na podobné aspekty společenské situace v historii lidstva. Těžiště obsahu jeho próz se pozvolna přesouvá do obecné existenciálně filozofické roviny a překrývá se s náplní jeho filozofických prací. Autor vědomě promítá ontologickou problematiku do lidského prostředí a demonstruje ji na historických procesech a na existenciálních otřesech i intelektuálních krizích svých hrdinů. Jeho filozofické teze se stávají konstitutivním dějovým prvkem působícím jako součást fikce. Přestože autor oficiálně nemá možnost publikovat, přestává jakoby tvořit jen pro malý kroužek čtenářů, a obsah beletristické tvorby začíná vystupovat z rámce omezeného českou kotlinou a přerůstá do poselství, jež má všeobecnou platnost.

K historickému materiálu přistupuje autor dvojím, avšak doplňujícím se způsobem. Buď do nefiktivního rámce historických reálií vsazuje fabuli, jejíž hrdina je jeho konstrukcí, jako je tomu v historizujících prózách *Mníšek* (1974–1975x), *Šaman* (1976x), *677* (1977x), *Nový věk* (1982x) a *Hatto* (1990–1991x), nebo pracuje s historickým materiálem hermeneuticky (srov. Szondi 2003: 9–22).

Hermeneutický přístup uplatnil v životopisných povídkách z různých historických epoch *Gottschalk*, *Kratés*, *Jao Li* (1988x), které zařadil do jedné knihy, a v životopisném románu *Severin* (1995x). Primárně lze za spojovací prvek, na základě kterého sloučil jinak nesourodé životopisné povídky, považovat skutečnost, že byly napsány v Kostelním Vydří roku 1988, avšak doslov autora, jenž je k příběhům připojen, upozorňuje na skutečnost, že mezi osudy hlavních hrdinů existuje i jiný typ spojitosti:

Uvedl jsem tři příběhy, jak se různí lidé snažili najít něco, co by mohlo být jejich posláním ve světě a pro co by mohli žít a namáhat se a trpět. Mohl jsem zvolit skoro třicet miliard příběhů jiných — a bylo by to stejné. Ti lidé prostě hledali nějaký životní etos. Hledáme ho všichni. (Bondy 1991: 98)

Autor si skutečně mohl vybrat tolik příběhů, kolik jedinců krácelo po této planetě. Mohl, ale vybral si právě tyto. *Gottschalk*,

Kratés, *Jao Li* a následně i *Severin* nejsou totiž jen čtyřmi z třiceti miliard stínů, nejsou ani autorovou fikcí, nýbrž vystupují z minulosti jako fascinující osobnosti, které upoutaly jeho pozornost při studiu pramenů k rozsáhlé syntéze dějin filozofie, o kterou se s úspěchem pokusil.

Existuje ještě jiný důvod, proč byly jejich osudy vybrány? Došla jsem k závěru, že se nás autor v době, kdy se globální myšlení skloňuje ve všech pádech, pokouší převyprávěním osudů jedinců, kteří jen náhodou nejsou našimi soupeřícími, upozornit na skutečnost, že kromě kontinuity časové a prostorové existuje i kontinuita obrazu. Je to kontinuita obrazu o světě a místě člověka v něm, který je přes terminologickou pestrost v podstatě společný všem náboženstvím a všem filozofickým systémům. Nejzřetelněji tyto společné rysy vystupují právě v dílech solitérů, kteří žili a tvořili na okraji soudobých náboženských doktrín a oficiálních ideologií.

Vyprávěčský subjekt vystupuje v těchto životopisných povídkách v roli zprostředkovatele, jenž na základě svých znalostí historie a filozofie zpřístupňuje recipientovi historické osobnosti, které by jinak zůstaly nepovšimnuty či nepochopeny. Poučen sofistů, kyniků a především stoiků, aplikuje autor na historické osobnosti, jejich myšlenkové systémy a historická období interpretační alegorický přístup, čímž přesahuje událost z doby jejího průběhu do doby jeho vlastního historického horizontu, a tím dokazuje v určitém smyslu její všeobecnou platnost. Tato tendence v Bondyho prózách výrazně sílí jako reakce na ekonomicko-sociální změny na sklonku dvacátého století (viz román *Severin*).

Bondyho hrdinům je umožněno vyzrávání ve společensky nestabilních obdobích, kdy zanikají stávající společenské struktury, nebo v obdobích, kdy se nové společensko-ekonomické formace teprve nesměle rodí z trosk zanikajících epoch. Kulturní vzorce, které byly nosné pro tyto epochy, ztrácejí pod náporom dějinných změn svou platnost a jsou buď mocensky udržovány v podobě rigidních ideologií, nebo tiše a nenápadně bez oficiální opory systému upadají v zapomnění. Bondy tato historická období považuje za zlomová, za „seismické fáze dějin“ (Bondy 2002a: 5), ve kterých dochází vzhledem k neutěšenému stavu společnosti k znejistění a zproblematizování lidské existence stejně jako v bezprostřední současnosti. Pokouší se proto vytvořit před očima recipienta reálnou fabuli nesenou reálnými vnějšími silami i pravděpodobnými vnitřními motivacemi hrdiny tak, aby se vnímatel mohl s hrdinou příběhu niterně ztotožnit na úrovni hledání životní cesty, identity.

Hrdinové Bondyho próz jsou jedinci, kteří se nikdy nepohybují s beztvarou většinou masou, jež se dobrovolně vzdává své identity, vědomí osobní zodpovědnosti, své svobody. Jsou to solitéři, kteří intenzivně pociťují vydělenost z hlavního proudu společnosti, nejsou schopni se ztotožnit s dobovou ideologií, ne vždy mají sílu bojovat proti ní, ale vždy najdou sílu k vnitřní proměně. Životní pouti solitéra nejnvýstižněji odpovídá iniciační schéma, ve kterém hrdina odchází ze světa, aby objevil sám sebe. Iniciační schéma je využito v textech *Mníšek* (1974–1975x), *Šaman* (1976x) a *Hatto* (1990–1991x), avšak explicitně je přítomno i v anticipační próze *Bezejmenná* (1986x).

Do konfliktu s dobovou ideologií se hrdinové dostávají obvykle spíše nereflektovaně, impulsem zvenčí, který je proti jejich vůli vytrhne z „přirozeného místa“, do něž se zrodili, a vrhne proti nim samým i proti společenství, v němž žijí. V situaci, kdy ztrácí opodstatnění sen o duchovní emancipaci lidstva jako celku, nezbyvá Bondyho hrdinům jiná cesta, nechtějí-li rezignovat a bezmyšlenkovitě a trpně plnit roli, která je od nich očekávána,



Egon Bondy a jeho družka Julie Nováková v bytě v Nerudově ul. č. 51, krátce po přistěhování, 1973; foto: Ivan Knap

než cesta individuálního hledání smyslu jejich života. Na této cestě pomíjejí všechna lákadla, která se jim nabízejí ve formě úniku do dobově podmíněných chiliastických proudů skupinového typu, a skrze osobní zkušenost zavrhují i možnost úniku do bezdomoví, do života mimo lidské společnosti. Jejich tázání po smyslu života je hluboce existenciální. V čase příběhu postupně překonávají své individuální hledisko a cíleným zaměřením intelektu a emocí, touhou, která je vnitřně pudí ke kladení otázek, začínají rozkrývat tajemství objektivní reality i své duše. Jejich tázání je prožívané, stejně jako touha po nalezení odpovědi na otázky, které si kladou, a proto pro ně přestává platit starozákonní „*skryji před nimi svou tvář a uvidím, jaký vezmou konec*“. Dostane se jim milosti, daru nahlédnout za závoj zahalující ontologickou realitu před zraky nepovolných, dostane se jim poznání o tom, že navázání niterného vztahu ke světu, potažmo k univerzu, je v první řadě podmíněno navázáním niterného vztahu k sobě samému. Ve chvíli, kdy se jim podaří vytvořit ze sebe samých autonomní bytost, která je schopna sebelásky (nikoli narcisismu), jsou vnitřně vedeni k tomu, aby se zbavili pocitu výlučnosti, který prožívají jako reakci na vhled, jehož se jim dostalo. Bondyho hrdinové dospívají k pokoře.

Iniciační schéma je v autorových prózách překračováno, a to tak, že poté, co se hrdinovi dostane zasněžení, obvykle mystickým

vhledem, nezůstává v iniciačním prostoru, ale vrací se do objektivní reality a přijme povinnost žít v ní svůj život a sdílet jej způsobem, jenž je nejbližší jeho bytostné podstatě, s ostatními lidmi. Pomáhá jim ulehčovat jejich úděl, komunikuje s nimi a dává jim naději, která snad i dalším jedincům vtiskne sílu k individuální proměně. Jeho výlučné poznání jej nevede od lidí, ale naopak, zpátky k lidem. Zasněžení není nejvyšší metou, touto metou je služba významu, který nás přesahuje, který můžeme jen stěží racionálně uchopit, který se však zrcadlí za každým jevením se objektivní reality jako tichá, avšak naléhavá výzva.

Autor chápe, že jeho filozofické termíny, jichž užívá v esejích, jsou recipientovi těžce přístupné:

[...] člověk nemůže vymýšlet stále nová esperanta, když lidská řeč je živoucí tok. Takové zbytečné nové esperanto by byl např. termín „nesubst. ontol. realita“, jehož jsem dosud používal, ale který nejen [...] tahá za uši, ale potřeboval by alespoň další dvě řecko-latinská adjektiva, aby opsal to, pro co lidé už od nejstarších dob mají slovo dobře známé. [...] Věděl jsem už delší dobu, že jsem v dost intimní blízkosti ontologické skutečnosti. Ale jsem rád, že si mohu s ulevěním oddychnout a říct na plnou hubu, že jsem v blízkosti Boha.

(Bondy 1997: 94–95)

Ve svých prózách se tedy vrací k jazykovému kódu, který odráží jazykový zvyk čtenáře ovlivněného řecko-židovsko-křesťanským myšlením. V Bondyho pojetí to však není jen úlitba kulturnímu kódu. Bůh, se kterým recipienta seznamuje ve svých prózách, není bohem žádného z dosavadních náboženských směrů, jehož podoba byla vždy „změřena“ hloubkou intelektu té které doby a pragmaticky zabudována jako nástroj kontroly hierarchie nad jedinci toho kterého civilizačního okruhu. Je to bůh apersonální, na nějž se nedají aplikovat axiologická ani etická měřítka vzniklá z vnitřní regulativní potřeby lidského společenství. Jeho bůh je zdrojem, na který je napojena veškerá existence, není manifestací, ale spíše vědomím zakódovaným do všeho, co jest, které sjednocuje všechny stavy bytí v celek a spolu s jejich „osobním“ zráním se vyvíjí a expanduje i on. Proto si Bondy dovoluje říci:

To, co zde světlo světa spatří, bude theodicea, jaké ještě nebylo, a vůči níž i božský markýz a Zarathustra Nietzsche byli praví břídilové.

První věta zní, že etiku jako vědu o kentaurech je nutno suspendovat.

Druhá věta zní, že Bůh je kůl na chmelnici.

Třetí věta zní, že ontologie dává za pravdu šamanům a čarodějnicím. (Bondy 1997: 184)

Bondy, podobně jako svého času vizionář, rytec a básník William Blake, bourá dosavadní pojetí boha prezentované v církevních doktrínách a je odhodlán rozpitvat a znovu změřit jeho hloubku svým intelektem tak, aby vystihla akutní potřebu transcendence dnešního člověka. Není jen básnickou stylizací, spílá-li bohu jako starozákonní prorok personálně:

[...] tobě, drahej zlatej, *nechci a odmítám* být mluvčím [...] nestojím o to, abych byl tím, v němž se tobě zalíbilo. Jediné, co chci, je zrentgenovat si tě. A tu mi věř jedno: nebudu-li to já [...] bude to už brzo, z hlediska kosmického času velmi brzo, kdy přijde ještě větší a horší bestie, která to dokáže, která to udělá, která tě zrentgenuje — *neboť je to principiálně možné*. Principiálně možné právě proto, protože ty sám to chceš. [...] jde ti o totéž oč nám: abychom [...]

PRAMENY

BONDY, Egon

1990 *3 × Egon Bondy* (Praha: Panorama)

1991 *Gottschalk, Kratés a Jao Li* (Brno: Zvláštní vydání)

1995 *Hatto* (Brno: Zvláštní vydání)

1996 *Severin* (Olomouc: Votobia)

1997 *Sklepní práce* (Olomouc: Votobia)

2001 *677* (Brno: Zvláštní vydání)

2001 *Bezejmenná* (Brno — Praha: Zvláštní vydání — Maťa)

2002a *Afghánistán* (Brno: Zvláštní vydání)

2002b *Prvních deset let* (Praha: Maťa)

dosáhli konečně sebeidentity, v níž právě i ty budeš plně integrovan [..] (Bondy 1997: 162–163)

Jde spíše o nevědomé vystižení faktu, že se jako lidé pohybujeme v zajetí jazyka, kterým uchopujeme svět, a dialog a napětí mezi „já“ a „ty“ je základním rysem naší existence.

Bondy je vizionářem, přiznává, že se mu dostalo vhledu:

[...] vyrovnání se s otázkou tzv. osobního osvětlení [...] je pro mne osobně nepříjemně existenciální otázkou, neboť bůhsud' proč jsem s těmito stavy obeznámen od mládí a jejich autentičnost a legitimitnost mohu si prokázatí nejen tím, že o ně ani za mák neusiluji, že se neopakují ve stejné rovině, nýbrž kvalitativně průběhem věku prohlubují.

(Bondy 1997: 78; srov. líčení mystických stavů Bondy 2002b: 71–81)

Skutečně o ně neusiloval? Na vědomé rovině pravděpodobně nikoli. Prahla však bytostně po poznání, po pochopení toho, proč tady je. To, že mu bylo odpovězeno jinak, než očekával, se stalo výzvou a hnací silou jeho filozofické práce, jejíž teze v průběhu let zpřesňoval v intencích toho, co sám predikoval jako „rys“ boha následující filozofickou metaforou, kterou lze považovat za relativně přesnou analýzu tao:

On je rozvíjející se cesta veškerého těla, rozvinující se jako kouzelný koberec právě tou rychlostí, jak jdeme sami (resp. dokonce, jak jde každý z nás individuálně). Neboť všechno je možné [...] jen pohyb nemůže předejít sama sebe. (Bondy 1997: 33)

Hrdinové Bondyho historizujících próz — hledači sebeidentity — svou životní poutí kopírují duchovní stezku, po níž kráčí autor. Proto se jednotlivé motivy v textech opakují v nesčetných variacích, jejich význam se zpřesňuje a postupně se na ně nabalují nové významy tak, jak autor vytváří svůj obraz světa.

Autorka (nar. 1975) je externí studentka doktorského studia na Masarykově univerzitě v Brně.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BRABEC, Jiří a kol.

1991 *Slovník zakázaných autorů 1948–1980* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství)

HODROVÁ, Daniela

1989 *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru* (Praha: Československý spisovatel)

SZONDI, Peter

2003 *Úvod do literární hermeneutiky* (Brno: Host)

POZNÁMKA

x označuje rukopis

V několika sondách se zde stručně dotkneme souvislostí politologického díla Egona Bondyho z období od roku 1968 do současnosti. Značný význam pro Bondyho tvorbu období let 1968–1969 má jeho text *Pracovní analýza* o rozsahu 339 stran, napsaný v roce 1969.¹⁾ Zatím nebyla vydána, její publikování však zvažuje nakladatelství Luboš Marek.

Strojopis textu je rozdělen do čtyř částí. V první části se autor vrací k problémům dřívějšího vývoje dělnického hnutí a radikální levice v období od Pařížské komuny. Vytváří zde skicu problematiky imperialistické integrace. Druhá část se zabývá vývojem SSSR, autor se snaží vystihnout cestu sovětského Ruska od silných náběhů k socialistické revoluci po říjen 1917 až k systému do značné míry ovládanému Stalinem, typologicky blízkému státnímu kapitalismu. Třetí část, která je podle nás mimořádně aktuální, se zabývá podobou a podstatnými strukturami budoucí socialistické společnosti, jež by postupně mohla překonat dobový vyspělý kapitalismus. Za inspirativní lze považovat funkce politické samosprávy v budoucí socialistické společnosti, role radikálně levicové strany a zobecnění problematiky ekonomické samosprávy ve vyspělém socialismu. Čtvrtá část se věnuje mimo jiné hodnocení čínské kulturní revoluce a vývoje Československa

v letech 1968–1969 a možnostem boje radikální levice v Evropě po četných neúspěších v období 1968–1969. Bondyho přístup lze dnes užitečně srovnat s nedávno vydanou prací Ingrid Gilcher-Holteyové *Hnutí 68 na Západě* a s menšími studii Jaroslava Pažouta věnovanými radikální levice v Československu na konci sedesátých let včetně jeho doslovu ke knize Holteyové.²⁾

Za mimořádně originální je možno považovat Bondyho zjištění, že pro třídní vědomí dělnictva jsou velmi významné požadavky spravedlnosti a pořádku ve společenské výrobě, nikoliv však požadavek svobody jednotlivce. Zmíněný požadavek je naopak silně přítomen v třídním vědomí buržoazie na počátku jejího vývoje. Jak zde autor ukazuje, pro jednotlivce z nejnižších vrstev tato svoboda organicky zahrnuje svobodu zemřít hladem. Poslední kapitoly *Pracovní analýzy* obsahují též zdůvodnění potřeby spolupráce tehdejší nové levice s levicově orientovanými křesťany a buddhisty a význam filozofie pro ekonomické a politologické analýzy. Za touto prací ovšem stojí autorova předchozí rozsáhlá angažovanost. Ta je v období 1964–1969 živena nadějí na radikálně levicový antibyrokratický obrat v Číně, kde bylo za kulturní revoluce vytyčeno heslo návratu k politickému systému Pařížské komuny. Analytik světových dějin revolucí Jaroslav Krejčí ve své práci z roku 1992 uvádí, že Mao se v době kulturní revoluce „věrně držel utopických vizí mladého Marxe“ a že tyto události byly „dosud nejodvážnějším pokusem prodchnout marxisticko-leninský establishment nehasnoucím a nesmlouvavým

Egon Bondy s Julií; foto: Ivan Knap



revolučním duchem“.³⁾ Právě těmto tendencím věnoval Bondy největší pozornost. Takové tendence však byly v kulturní revoluci roku 1968 poraženy.

Na základě diskusí s Bondym v polovině sedmdesátých let dvacátého století se domníváme, že jeho program uplatnění principů a zkušeností kulturní revoluce měl snad blízko k části francouzské radikální levice i k čínské radikální levici. Šlo též o část radikální levice ve Francii, která zpočátku podporovala čínskou kulturní revoluci, ale nechtěla nekriticky přejímat její program. Jedním z nejvýznamnějších představitelů tohoto směru ve Francii byl filozof a člen Francouzské komunistické strany Louis Althusser. Budoucí srovnání Althusserových prací, například *Pour Marx* a *Lire le Capital* (česky vyšla pouze jeho autobiografie *Budoucnost je dlouhá*), snad potvrdí podobnost a příbuznost směřování obou myslitelů, Althussera a Bondyho. Vhodné bude i srovnání části Bondyho díla s pracemi vynikajícího amerického historika a sociologa Immanuela Wallersteina.⁴⁾ Při diskusích v polovině sedmdesátých let Bondy uváděl, že revoluční hnutí roku 1968 mohlo uspět, jen kdyby došlo k těsnému propojení Číny v roce 1967, Francie v květnu 1968 a Československa před srpnem 1968. Tato hypotéza by mohla být podnětem pro analýzy současných historiků zabývajících se tendencemi druhé poloviny šedesátých let.⁵⁾ Významný je také Bondyho zájem o dílo a politickou činnost Che Guevary, o kterých měl mimořádně rozsáhlé znalosti. Což si autor tohoto příspěvku mohl ověřit při několika rozhovorech v sedmdesátých letech.⁶⁾

V Bondyho další knize ekonomických a politologických analýz *Neuspořádaná samomluva* (samizdat, 1984; Brno: Lukáš Marek 2002) považujeme za zvlášť inspirující koncepci, že skutečné ekonomické předpoklady pro odstranění vykořisťování vytvářejí systém výroby natolik computerizovaný a robotizovaný, že zajistí levné dodávky zboží umožňující uspokojit nejzákladnější potřeby. Tak by v podstatě bylo odstraněno ekonomické přinucení k práci. Podle jeho zobecnění klasický kapitalismus i imperialismus již vyčerpali své možnosti, dosud je však nevyčerpali systém třídního vykořisťovatelského systému.⁷⁾

Ve své zatím poslední marxistické politologické práci *O globalizaci* (Brno: Lukáš Marek 2005) se autor jednak soustřeďuje na kritickou analýzu tohoto fenoménu, jednak proti ní staví racionální dělbu práce ve světové ekonomice, zaměřenou též ve prospěch

států tzv. třetího světa. Navíc je zde velmi odpovědně řešena otázka revoluce či reformy při pozitivním překonávání nadvlády úzkých elit ovládajících svět i světovou ekonomiku. Podrobnější interpretace tohoto Bondyho díla by si vyžadovala mnohem větší prostor. Tento text byl původně součástí druhého dílu *Útěchy z ontologie*, nazvaného *Příběh o příběhu*, který také čeká na vydání.⁸⁾

Určitou kontinuitu se zmíněnou rozsáhlou politologickou prací z devadesátých let najdeme v rozhovoru s Bondym otiskném v časopise *Babylon* (29. 11. 2004), ve kterém autor poznamenává:

Kapitalismus je i při nejlepší vůli [...] skutečně veden k sebe-destrukci. To je logika kapitalismu, že se svobodné podnikání zvrtné v monopol, a tak tomu je i v oblasti kultury, což je strašlivý. Takovéhle civilizační zřícení by snad šlo porovnat jen s mimořádným úpadkem a zánikem římské říše [...]. Když mají spočítáno, že při komplexní automatizaci potřebují jen několik set milionů lidí a dneska je lidí šest a půl miliardy [...]. Přijde genocida. Vůči Africe se už praktikuje.

Nelze se zde podrobněji zmiňovat o Bondyho překladu části Marxových *Grundrissů* věnovaných problémům ontologie a podobné antologii téměř neznámých Marxových *Etnografických rukopisů*, které před třiceti lety vyšly v Nizozemsku.⁹⁾

V letech 1975–1976 jsem jako mladý člověk díky doporučením Karla Flosse a Jiřího Němce mohl v Praze častěji navštěvovat Egona Bondyho a Roberta Kalivodu, několikrát jsem sledoval přednášky Jana Patočky.¹⁰⁾ Po roce 2000 pro mne mimořádnou důležitostí mělo setkání s historickým dílem, analýzami počátku sedmdesátých let dvacátého století v Československu a praktickou politickou angažovaností Jana Tesaře. Patrně jde o jednu z nejpozoruhodnějších angažovaností jednotlivce spojeného s radikální levicí. Domnívám se, že srovnání díla i politické angažovanosti Egona Bondyho a Jana Tesaře přivádí k poznání, které je neobyčejně aktuální a současně překračuje omezení naší současnosti.¹¹⁾

Zprostředkování duchovních hodnot Egonem Bondym pro mě mělo velký význam, přičemž přednášející si současně zachovával neobyčejnou lidskost, prostotu a smysl pro humor.

Autor (1948) je historik, publicista.

POZNÁMKY

- 1) Bondy, Egon: *Pracovní analýza*. Strojopis, 1969. Ve vlastnictví autora tohoto příspěvku.
- 2) Holteyová-Gilcher, Ingrid: *Hnutí 68 na Západě*, Praha 2002.
- 3) Krejčí, Jaroslav: *Dějiny a revoluce*, Praha 1992, s. 131. Číně jsou věnovány s. 119–142. Zsvěcené stručné charakteristiky maoistických hnutí ve vyspělých státech v šedesátých a sedmdesátých letech a Mao Ce-tunga přináší též Wallerstein, Immanuel Maurice: *Úpadek americké moci*. Praha 2005; a Althusser, Louis: *Budoucnost je dlouhá. Fakta*, Praha 2001.
- 4) Althusser, Louis: *Pour Marx*, Paris 1965. Týž: *Lire le Capital*, Paris 1968. Týž: *Budoucnost...*, c. d. v předchozí poznámce. Naše tvrzení o možné podobnosti Marxem inspirovaných děl Althussera a Bondyho z šedesátých a počátku sedmdesátých let je předběžnou hypotézou opírající se o studium Bondyho prací této doby a Althusserova textu *Budoucnost je dlouhá*. Potvrzení této hypotézy si vyžadá další analytickou práci.
- 5) K tomuto Bondyho názoru na žádoucnost zmíněného propojení připomeneme Althusserovu vzpomínku na pozvání k návštěvě Mao Ce-tunga v Číně roku 1968, které Althusser odmítl. Srov.: Althusser, L.: *Budoucnost...*, c. d., s. 223–225.
- 6) Pokud mě neklame paměť, setkal jsem se někdy v polovině sedmdesátých let se samizdatovým vydáním českého překladu Guevarovy práce *Vytvořit dva, tři Vietnamy* s předmlouvou Egona Bondyho. Z dalších původních i překladových publikací o Guevarovi např.: Castañeda, Jorge: *Compañero*, Pra-

- ha 2003; Moscato, Antonio: *Che Guevara*, Praha 1997; Ransdorf, Miloslav: *Muž svědomí*, Praha 2000. O politických souvislostech vydání zmíněného Guevarova textu srov.: Nálevka, Vladimír: *Světová politika ve 20. století II*, Praha 2000.
- 7) Bondy, Egon: *Neuspořádaná samomluva*, Brno 2002, s. 55.
- 8) Tato práce je zčásti nahrána na disketách. Několik disket s těmito texty má samostatné názvy. Chybí však název pro kompletní text, který vytváří určitý celek, respektive celků několik. Názvy textů: Příběh 1 – Příběh 8, Revoluce, Rozhovor. Některé části jsou datovány. Lze předpokládat, že všechny tyto texty vznikly asi v období konce 90. let až do léta roku 2004.
- 9) O přípravě vydání Bondyho překladu těchto Marxových děl jsem se dověděl při rozhovoru s ním v Bratislavě asi v roce 1995.
- 10) Bylo by záhodno o zmíněných setkáních napsat rozsáhlejší práci. Alespoň zhruba je tato problematika popsána v příspěvku Rohel, Petr: „Robert Kalivoda — filosof, publicista, politik“. In: *Historicko-filosofické dílo Roberta Kalivody*, Olomouc 2000, příloha 1, časopis *Aluze*, s. 44–53.
- 11) Viz Tesař, Jan: *Mnichovský komplex*, Praha 2000. Týž: *Zamlčená diagnóza*, Praha 2003. Zcela mimořádný příklad angažované publicistiky představuje Tesařem v Paříži vydávaný časopis *Bulletin EIT/AIT*. O potřebnosti zkoumat část díla Egona Bondyho a Jana Tesaře z hlediska jejich zaměření na inovaci radikálně levicových teorií viz Rohel, P.: „Robert Kalivoda...“, c. d. v předchozí poznámce.



Egon Bondy s Julii; foto: Ivan Knap

MAREK PETRŮ | **Etika transgrese v díle Egon Bondyho**

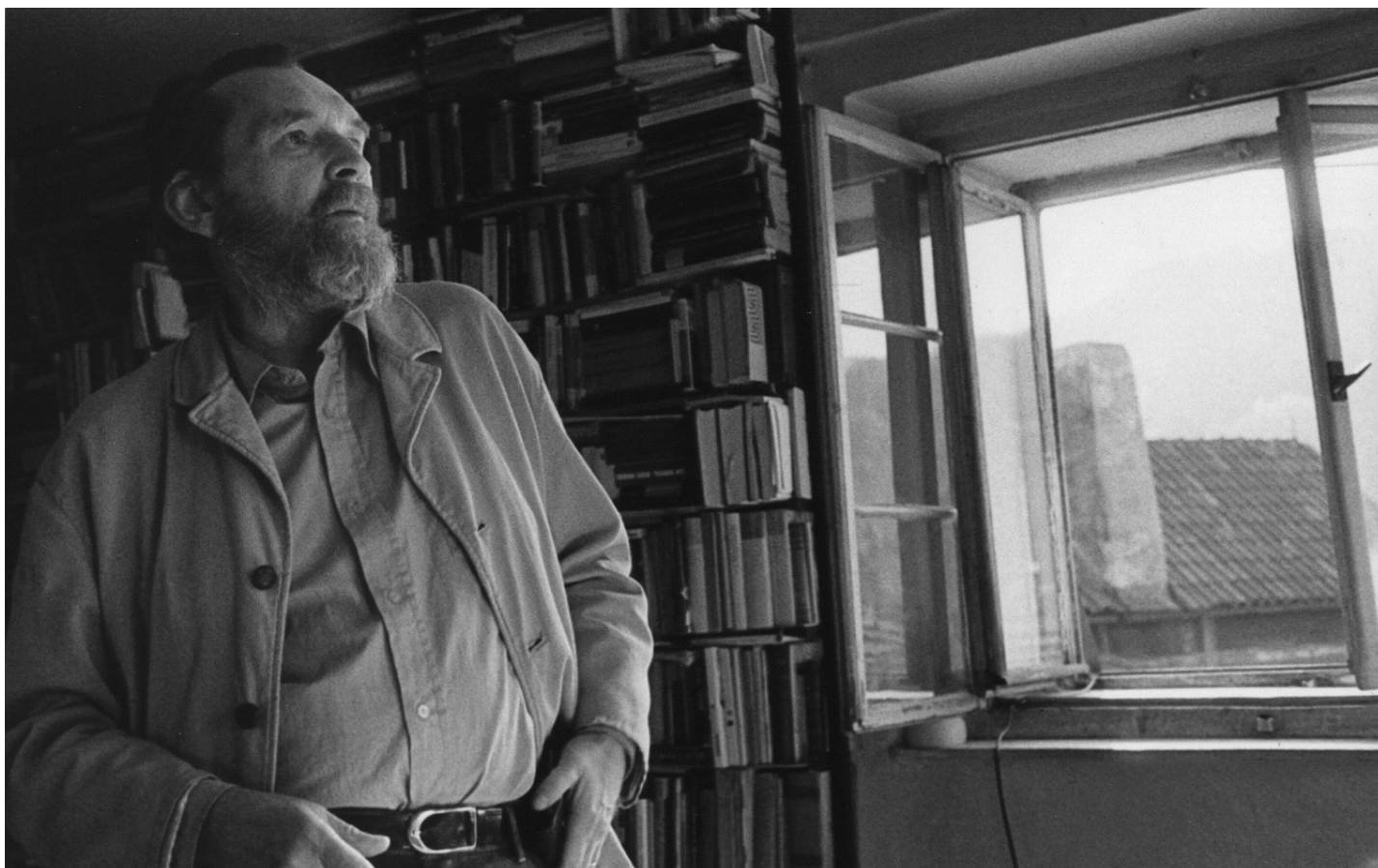
Žena se ráno probudí, umyje, připraví snídani, vykoná potřebu, jde do práce, osm a půl hodiny pracuje, cestou z práce vyzvedne děti ze školky, u televize sní večeři, pak se pomiluje s mužem a usne... tak dokolečka každý den. Avšak najednou, ve chvíli, kdy by to nejméně čekala, k její nelibosti a úžasu jí jako blesk projede hlavou otázka: „Proč to ksakru všechno dělám?“ I ona, podobně jako Egon Bondy, si položila otázku, která teprve dělá člověka člověkem. Bytost, která v ní žila po celou tu dobu, ještě nebyla člověkem. Byla pouhým zástupcem úspěšného živočišného druhu, ne nepodobná jiným zvířatům. Nyní však poznala svou existenci jako ontologickou otázku. Poznala, že fakt její osobní existence může být problematický. Teprve nyní se stala člověkem, teprve touto otázkou se prolomila do sféry skutečně lidského bytí, do sféry, kde bytí ztrácí zdání samozřejmosti a kde se z něj stává kosmické drama s otevřeným a nejistým koncem.

Člověk, který se již nemůže spokojit s tupou a nesmyslnou fakticitou pouhé existence, člověk, pro kterého pouhé bytí pro bytí samo ztratilo smysl, si musí vytvořit či někde najít nějakou

hodnotu, pro kterou by stálo za to žít... a umřít. Celé dějiny filozofie jsou hledáním této hodnoty a na jejím nalezení či nenalezení závisí osud lidského díla, veškerého snažení a vposledku i člověka samého. Jistě; je možné žít a jednat na základě jiných motivů než etických a axiologických, ale pak právě ztrácíme lidský profil v jednom z nejpodstatnějších rysů.

Jaké hodnoty tedy v tomto odvěkém hledání přicházejí v úvahu? Zdá se, že mohou být buď funkční, nebo absolutní. Funkční hodnoty jsou jakýmsi hodnotami prostředními, napomáhají dosažení něčeho, co stojí ještě nad nimi. V podstatě to tedy hodnoty nejsou. Takové a pouze takové hodnoty existují ve světě, v němž by panovala ontologická substance, ať již by jí byla hmota, bůh nebo jakákoli jiná svět řídící síla. Ta by pochopitelně měla hodnotu sama pro sebe, stěží však již pro nás. Bondy tuto eventualitu líčí v *Útěse z ontologie* hrůzostrašnými slovy:

Jestliže jednotlivá existence má pouze funkční význam, kdežto pravý význam má něco jiného, pak jsme všichni jen „bratři mravenci“, hejno otroků, nejchytřejší z nás jsou popoháněči, leč ani oni neobdrží odměny, jsme internováni v tábore, kde ti, kteří chtějí jen o den déle přežít, pohánějí ty, kteří slábnou. Jsme gangsterský gang, kde se všichni chvějí před bossem, jenž není ani viditelný, podezírají se



Egon Bondy doma v Nerudovce, 1989; foto: Viktor Stoilov

a škrtí ve jménu gangu, z jehož existence nemají ani zbla užítku. Boss se směje, a možná že naopak umírá s rakovinou plic, my se to stejně nedovídáme a stejně z toho nic nemáme, i kdyby zemřel, nevěděli bychom to a lopotili a škrtili bychom se stejně, dokud nás jediné smrt neznivelizuje.¹⁾

Hodnoty ve vlastním slova smyslu musí být tedy absolutní (rozuměj ne-funkční). Tradičně se předpokládá, že absolutní hodnoty musí být také objektivní. To je ale omyl. Je třeba si uvědomit, že hodnocení je aktivita subjektu a že tedy ze samého pojmu hodnoty plyne, že nemůže být než hodnotou pro nějaký subjekt. To ovšem ještě neznamená, že by nemohla být intersubjektivní a univerzální. Objektivní hodnota je *contradictio in adjecto*. Omyl hodnotového objektivismu pramení z toho, že je myslitelná existence nějakého privilegovaného subjektu, který stanoví hodnoty, na nichž my pouze participujeme. Takový subjekt byl například Bůh tradičních náboženství. V tom případě by hodnoty byly opravdu „pro nás“ objektivní, ne však pro onen božský subjekt, který je konstituuje. Jelikož však v nesubstanční ontologii je nemyslitelná ontologicky privilegovaná instance, je pravděpodobné, že nemůže existovat ani instance privilegovaná axiologicky. Každý individuální subjekt je tedy nucen utvářet, přijímat či nalézat hodnoty sám a pro sebe. Není mu pomoci. Nachází se v trojjediném etickém stavu svobody, odpovědnosti a rizika. Je odsouzen ke svobodě hodnocení, a tím i k nekonečné odpovědnosti. Odpovědnosti za důsledky, které z přijetí těch a těch hodnot plynou, a rizika pocházejícího z toho, že jednání na základě postulovaných hodnot se obrátí proti původní intenci. V dějinách ostatně nic neobvyklého. Absolutní svoboda

hodnocení je ovšem danajský dar. Právě proto, že je to svoboda, je to sice nekonečná zodpovědnost za vše počínající sebou samým a konče lidstvem a celým univerzem, ale současně to je absence zodpovědnosti vůči čemukoli včetně sebe samého. Pravděpodobně záleží pouze na tom, kterou stránku si kdo vybere.

Na základě čeho ale může vůbec kdo nějaké hodnoty stanovit? Přece jen si je nemůže jen tak vycucát z prstu. Musí je tedy stanovovat *sub speciae finis*, z hlediska nějakého posledního cíle. Cíl musí být poslední, neboť, jak poznamenává Aristoteles, nebylo-li by posledního cíle, není myslitelná existence ani cíle dílčího. Co však může být takovým cílem? Podle Bondyho je jím „eschatologický stav“.²⁾ Není to nějaký posmrtný život v náboženském smyslu. Je to pouze stav, „kdy se dá žít“, stav bez přílišného a zbytečného utrpení, jak mého, tak i druhých. Současný svět takovým zdaleka není: nejen proto, kolik zla nám způsobuje, ale i proto, že sami nejsme s to zlo nekonat. Už to, že se živíme, je sice pro nás překonáváním zla hladu, avšak současně působením zla ostatnímu tvorstvu a přírodě. Ale především je to stav, kdy je proč žít. Neboť zdrojem největšího utrpení je zjevná absence jakéhokoli smyslu, nějakého proč. Bytí pro bytí samo mi nepostačuje. Musím mít nějaké proč. Nalezení tohoto „proč“ se mi pak stává otázkou života a smrti. Bylo-li by vposledku nezodpověditelné, tudíž utrpení nepřekročitelné, pak by oním posledním cílem musela být anihilace všeho, sebevražda, či, jak říká Bondy, „aktivní samozánik“. A kdybych to zjistil s nezvratnou platností, pak mám právo, ba přímo i povinnost společně se sebou zničit pokud možno i celou ontologickou realitu.

Bondyho etiku lze charakterizovat jako jakýsi negativní utilitarismus. Negativní proto, že nejde o zvyšování sumy blaha, ale

spíše o snižování sumy utrpení v univerzu, přičemž Bondy ponechává nerozhodnuto, zda s tímto utrpením nelze důsledně skoncovat pouze smrtí. Bondyho etika je také etickým intelektualismem. Jelikož stanovujeme hodnoty sami a pro sebe, je pouze logické, že by každý měl přirozeně eticky jednat jen pro etično samo, a tím zároveň i pro sebe.

Proč se tak však neděje? Proč je naše jednání velmi často vedeno hodnotami funkčními? Existují totiž určité faktory, které nám ve vskutku etickém jednání brání. Oněmi faktory jsou především faktory biologické. Biologická přirozenost člověka se na našem konání projevuje v mnoha směrech. Stále jasněji si uvědomujeme, do jaké míry je naše každodenní jednání, mimo jiné i tzv. morální jednání, podmíněno právě biologicky. Jsme sice díky intelektu do jisté míry „svobodní“, tj. můžeme se pokoušet i o „nebiologické“ formy jednání, ale bohužel pouze za cenu toho, že budeme cítit silný diskomfort. Můžeme se například rozhodnout žít v celibátu, avšak za cenu toho, že budeme denně bojovat s nepotlačitelným libidem a přivodíme si nepříjemné neurózy.

Stojíme tak na rozhraní dvou neslučitelných světů — světa biologična a světa intelektuálního, které sice z biologična emerguje, ale jako každá emergentní kvalita se afirmuje zcela nezávisle na svém substrátu. Člověk je místem styku dvou kvalit, místem, v němž se uskutečňuje jejich rozpor a svár. Je to rozpor biologična a jeho nové kvality vzniklé v průběhu fylogeneze, která dokázala odhalit například mravní zákon o neublíživání — intelektuální.³⁾

Na jedné straně si postulujeme hodnoty, které bychom chtěli naplňovat, na straně druhé jsme nuceni je destruovat. Příkladem může být třeba hinduistický příkaz *ahinsá*, neublíživání živým tvorům myšlenkami, slovy nebo činy, pod který bychom se rádi podepsali, který však v praxi jen těžko můžeme uskutečnit, neboť v přírodě panuje zákon „zabij, nebo budeš zabit“. Jsme sice svobodni tento zákon odmítnout, ale vposledku bohužel za cenu sebezničení. Například moderní medicína by neexistovala bez mnohdy nesmírně krutých experimentů na zvířatech. Kdo je odmítá, ať nechodí k lékařům a nebere žádné léky.

Nacházíme se tedy v dramatické situaci. Na jedné straně objevujeme či postulujeme hodnoty, které bychom chtěli naplnit, na straně druhé je jako biologické bytosti naplnit neumíme. Máme pak dvě možnosti: buď na ony hodnoty rezignujeme a spácháme tak jakousi filozofickou sebevraždu, nebo se naopak zřekneme biologické formy existence.

Egon Bondy je filozof a jakožto takový je mnohem ochotnější páchat sebevraždu biologickou než tu intelektuální. Proto je dle něj řešení jediné: transformovat nikoli etiku, ale lidskou přirozenost. Teprve až bude bios vůči intelektuální bytosti vnější, bude konečně prosazena nová vývojová kvalita univerza. Sebeuskutečňování člověka jakožto člověka bude podle Bondyho současně zákonitě transgresí, překročením a sebenegováním člověka jako součásti biologična, a tím i překročením, negováním biologična vůbec.

Toto překračování si lze představit různě. Současná věda nabízí tři velké oblasti, v jejichž rámci by k transformaci člověka mohlo docházet: rozmanité neuromanipulace, genové inženýrství či kyborgizace lidského těla.⁴⁾

Řešení jsou to na první pohled dost radikální a vzbuzují instinktivní odpor a hrůzu. Ale právě i touto hrůzou se projevuje ipsocentrická povaha biologična. Musíme si dát dobrý pozor na to, co nám říkají naše city. Má-li pravdu evoluční biologie, pak city nejsou evolučně naprogramovány tak, aby sloužily štěstí člověka. Zdá se, že to jsou jen biologicky podmíněné adaptační mechanismy sloužící k co nejúspěšnějšímu předání vlastních no-

sitelských genů do další generace. Není se tedy co divit, že cítíme bytostný odpor k takovýmto myšlenkám. Ne však zcela proti již budou jedinci geneticky či jinak deklasovaní. Proti budeme naopak my, kteří nevědomky cítíme hrozbu konkurence, kteří máme strach ze ztráty biologicky privilegovaného postavení, usnadňujícího množení.

Ovšem nelze zamlčet jeden klíčový problém. Ani postevoluční bytosti, zbavené pout vnější nutnosti, nebudou mít problém smyslu automaticky vyřešen. I ony budou mít problém s postulováním pozitivní intersubjektivní etiky a se smyslem svého bytí. I ony si budou klást otázku: proč to všechno? Ani ony nebudou vědět, jak zajistit, aby každý subjekt nepostuloval takové hodnoty, které by se vposledku navzájem potíraly. Jak zabránit etickému anarchismu? Jak chtít po druhém, aby se řídil jinými etickými normami než těmi svými? Na základě jakého principu, jiného než principu silnějšího, někoho soudit a trestat? Je to úhlavní problém, který, zdá se, nelze prozatím uspokojivě vyřešit. Postevoluční (v Bondyho terminologii artificiální) bytosti budou dál než my pouze v tom, že budou moci snad o něco kompetentněji posoudit onu buddhovskou otázku, zda je bytí lepší než nebytí.

Po hodnotách a smyslu se ptáme tisíce let a nezjistili jsme nic než jejich naprostou a dokonalou relativnost a nezávaznost. Ne-relativní by byl jedině Bůh. A proto, smutně konstatuje ateista Bondy, jedině jestliže je, stojí za to žít. Není-li Bůh, nemá cenu žít.

Ti, co věří v Boha, cítí, že univerzum je jejich domovem. Věřit v Boha znamená milovat. V lásce, milosti a víře je život toho, jenž má víru v Boha, naplněn jistotou smysluplnosti, i když třeba vůbec nechápe, v čem by ta smysluplnost mohla být. Jedná se o onen Pascalův důvod srdce, který rozum nezná.

Ateista je naopak v univerzu jako vyhnanec, nemá kam hlavu složit, nemá kde v bezpečí spočinout a uklidnit se a znovu nabýt sil, nemá místo, kde by si vydechl a oddechl. „Člověk nyní ví, že je jak Cikán bloudící kdesi na okraji vesmíru, kde je přinucen žít. Na okraji vesmíru, který je hluchý k jeho hudbě a lhostejný nejen k jeho nadějím, ale i k jeho utrpení i zločinům,“ smutně konstatuje molekulární biolog, nositel Nobelovy ceny za medicínu Jacques Monod.⁵⁾ Univerzum je pro ateistu jen hora materiálu, s níž si může dělat co chce, ale také to je pro něj „jen hajzl, kam současně sere i v něm nocuje“. Nic nestojí v cestě tomu, aby „reflektovaný ateismus“ dospěl, podobně jako třeba buddhismus, až k těm konsekventním závěrům, že je lepší být mrtev než živ, a že když už člověk je — bohužel — jednou živ, tak v podstatě jediná otázka zní, jak zabít čas do té doby, než umře. A Bondy k těmto závěrům také dochází: stanovisko ateismu je smrt!!!

Kdosi výstižně napsal, že ateismus je filozofie zoufalství. Měl úplnou pravdu. Ovšem nedodal, že to svědčí spíše v jeho prospěch, neboť na ostatních světonázorech nyní lpí podezření, že jsou jen falešným únikem před drtivou a bezvýhodnou skutečností. Proto se Bondy nikterak nestaví na obdiv s ironickými výpady proti modloslužebníkům, nýbrž je spíše jako onen mudrc, který se každé ráno modlil slovy: „Dej, pane Bože, ať v tebe věřím!“

Jenže naneštěstí je podle Bondyho víra teistů jen funkční subjektivní klam. Víra v osobního (!) Boha je Bondymu pouhým regresem do infantilismu, který lze docela dobře vysvětlit psychoanalyticky. I když nesubstanční ontologie existenci boží zcela nevylučuje, Bondymu se zdá, že to nemůže být v žádném případě Bůh osobní.

„Reflektující ateista“ Bondy tak v jednom rozhovoru na otázku „Co považujete za zásadní filozofický problém naší doby?“ odpověděl:

Stručně řečeno, problém ateismu... Je třeba proti němu hledat argumenty — v zájmu lidského zdraví, ducha, vědomí souvislostí a rozporných vztahů. Podívejte, celé se to dá vyjádřit v jedné větě — není-li Bůh, není proč žít. Protože kdo respektuje ateismus, hledá jiný smysl bytí. Může to být láska, práce, sebeobětování... Ale lze za tím přinejmenším vytušit, že to vše je pomíjivé, není to jaksi tou pravou podstatou, kterou hledáme. To je pak lepší nemyslet. Já to říkám pořád. A v dnešní době je taková alternativa, tj. ateismus, krajně ožehavá, velmi vážná. Může vést k depresi, pocitům marnosti [...] Je třeba najít protiváhu — začít vlastně budovat jakési antiateistické pozice.⁷⁾

Autor (nar. 1974) přednáší etiku a epistemologii na Univerzitě Palackého a Ostravské univerzitě.

J I Ř Í M A C H Á Č E K

Éra tekutých císařů aneb Glosa k Bondyho vizi budoucnosti¹⁾

Hegemonie industrie vstupující do své postindustriální fáze prosákla celou planetu, životní prostředí se drancuje neztenčenou měrou, ba v poslední době ještě víc, a občas propuknou (někdy ani ne tak) daleko od nás lokální války. My jsme ale naštěstí součástí bohatého severu, který kdesi na jihu bojuje s terorismem, jenž občas zahrozí nějakým bombovým útokem.

Až to občas vypadá, jako by se situace A. a B. z *Invalidních sourozenců*, Very z *Cybercomicsu* a řady dalších postav Bondyho knih stala i situací naší. Zodpovědnost za nás však naštěstí převezme vyšší umělá inteligence a my, lidé, se budeme moci konečně věnovat především umění. Než k tomu ale dojde, doufejme, že mezitím nebude zničena planeta a že se objeví velmoc, která sehraje významnou roli především v udržení života na Zemi. Tento předpoklad je zásadní pro následující text.

Neustálá a trvalá válka severu s terorismem způsobí krach hegemonie USA a jejich satelitů. V době nastalých zmatků, lokálních ekologických katastrof pak bude jediným fungujícím systémem Čína se svým zřízením mixujícím státní byrokratismus s kapitalismem. Stane se lukrativní částí světa, protože nadnárodní monopoly se dostanou především do čínských rukou. Dobrovolně a rády využijí jediný fungující světový trh v zemi netušených možností a velkého pořádku s tradicí konfucínského myšlení spojeného se skromností a pracovitostí čínského člověka.

Za pomoci Číny bude celosvětově snížena spotřeba jídla, určí se minimální požadavky na bydlení a osobní dopravu (pro jednotlivce z nižších vrstev). Tento nepsaný zákon se ihned začne uplatňovat v jiných vhodných lidnatých světadílech, kde zavede kýženou „tisíciletou“ ekologickou stabilitu. Otázkou zůstává politická svoboda. Ta asi zbude v západních demokraciích, vláda jedné strany, a tedy spíš diktatura, jež bude na postupu, převládne v asijských zemích, vždyť v Číně už teď fungují dva rozdílné systémy v jednom státě (Hongkong). Avšak v obou případech budou u ekonomické a politické moci jen ti, kteří přistoupí na spolupráci s nadnárodními monopoly. Koneckonců člověk většiny světadílů

POZNÁMKY

1) Termín „tekutost“ zde odkazuje na knihu Zygmunt Bauman: *Tekutá modernita*. Mladá fronta, Praha 2002. „Tekutí císaři“ se tím, že budou mít k dispozici ty nejlepší technologické prostředky, stanou ztělesněním či představiteli „stabilních pevných struktur“ nového globálního řádu.

POZNÁMKY

- 1) Fišer, Zbyněk: *Útěcha z ontologie*, Academia, Praha 1967, s. 15.
- 2) Bondy, Egon: „Markétě Machovcové. Úvaha o eschatologii“, in: *Filosofické eseje sv. 3*, DharmaGaia, Praha 1993.
- 3) Srov.: Bondy, Egon: „Juliiny otázky“, in: *Filosofické eseje sv. 2*, DharmaGaia, Praha 1993.
- 4) Podrobněji jsem se jimi zabýval v knize *Možnosti transgrese*, na kterou tímto odkazuji. Petrů, Marek: *Možnosti transgrese. Je třeba vylepšovat člověka?* Triton, Praha 2005.
- 5) Monod, Jacques: *Le hasard et la nécessité*, Éditions du Seuil, Paris 1970, s. 216.
- 6) Bondy, Egon: „Dopis přáteli“, in: *Filosofické eseje sv. 4*, DharmaGaia, Praha 1995, s. 16.
- 7) Bondy, Egon: „To je pak lepší nemyslet“, in: *Svobodné slovo*, 3. 3. 1990.

(otázkou zůstává Afrika) bude mít pořád velký luxus, i když chudí budou mít přísné životní normy; aby deset miliard lidí bylo uživeno a zůstalo při stejném počtu, začne platit heslo „jedna rodina — jedno dítě“.²⁾ Rodinné společenství bude klást důraz na vztah podřízenosti a nadřízenosti a panovat budou silné autoritativní vztahy, což potvrdí oficiální znovuoživená doktrína konfucínského myšlení, jež postupně pronikne i do evropské tradice. Konfucius bude vyhlášen otcem lidstva. Islamismus, ale i jiná náboženství přestanou být problémem.

Používat letadla budou jen špičky obyvatelstva svolné a schopné zařadit se do struktur nadnárodních monopolů nebo na nich závislých vládnoucích monopolních stranách dané země. Jejich nástrojem moci bude rychlý přesun z místa na místo a možnost neomezeného získávání informací. Nastane éra tekutých císařů. Pouze s malým kufříkem a připojením k internetu budou tito lidé ovládat většinu naší planety a jejich majetky budou dosahovat nedozírné výše. Technologické vymoženosti budou využívat především oni. Jen pro ně bude to nejlepší připojení k internetové síti, nejrychlejší letadla a přístup ke kontům několika světových bank. Většina lidstva bude ekonomicky svázána s jedním místem, závislá na televizním vysílání, ve kterém se jim budou pouštět vybrané zprávy o politicích a mediálních hvězdách, populárním se stane karaoke. Vzdělání sice bude povinné, ale přístup na nejlepší a nejlukrativnější univerzity budou mít samozřejmě pouze studenti vzeší z elitních rodin a pak ti nejnadanější, kteří budou svolní podřídit se.

Na vrcholu světové ekonomické a politické moci bude pravděpodobně čínská elita nejbohatších rodin, zde se bude soustřeďovat největší bohatství světa. Globální pořádek budou udržovat zejména čínské vojenské síly, které samozřejmě naleznou řadu přátelsky nakloněných zemí — tedy všechny ty, které se budou chtít vydat sice pomalejším, ale pozvolnějším technickým pokrokem a větší mírou skromnosti ve spotřebě, než tomu bylo za hegemonie USA, dojde ke spojenectví a trvalému přátelství USA a Číny. Nespokojenci stejně propadnou zmatku a chudobě, protože budou odpojeni od ekonomických zdrojů a trhu, takže se nakonec dobrovolně a s povděkem připojí k novému globálnímu řádu Říše středu.

Autor (nar. 1970) je hudebník, šéfredaktor kulturní revue *Protimluv*.

2) Komplex regulačních opatření platný pro demografickou politiku v Číně od osmdesátých let minulého století, srov. Lubica Obuchová: *Čínané 21. století*, Academia, Praha 1999, s. 190.

Egon Bondy a Jana Krejcarová, 1949; foto: archiv Martina Machovce





Amatérova křídla

J I Ř Í P Á T E K

Jestli je fotografický obraz svědectvím doby? Ano je, nepochybně. Jen význam slova svědectví se s plynutím času proměňuje. S plynutím času se fotografie odpoutává od své předlohy a vlastně i od autora a začíná žít vlastním životem. Má-li to štěstí a nezůstane ležet stranou, stane se součástí mnoha kontextů a někdy i legend. Najednou není důležitý autorský záměr, doba se chopí obrazu a začne odlupovat jednotlivé vrstvy a do světa se vydají různé interpretace. V tu chvíli už není důležitá pravda obrazu, ale to, jak působí navenek.

Miloši Budíkovi bylo minulý rok sedmdesát let, věk požehnaný, věk odstupu, moudrosti a shovívavosti k věcem tohoto světa. I jeho fotografie zažívají transformaci. Autor stojí stranou a může jen žasnout, co v jeho snímcích objevuje mladší generace. Musí to být zvláštní pocit existovat vedle vlastního díla, které už vám tak úplně nepatří, protože se stalo obecným vlastnictvím, tak jako se to stává i ostatním kulturním artefaktům. Víte, že všechno bylo vlastně trochu jinak, ale těžko se to vysvětluje, svět se od té doby proměnil. A mění se čím dál rychleji, stejné věci jsou viděny novými očima, stejné věci si následníci vykládají po svém, tak aby zapadly do jejich světa. Mnoho z těch věcí se zdá najednou neuvěřitelnými a nepravděpodobnými, těžko je rozšiřovat, a tak se postupně vytrácejí. Máme obrazy a záznamy, a přesto zapomínáme. A nedá se s tím nic dělat. Řeknete, to je život. To je člověk, a máte pravdu, obraz na všechno nestačí.

Fotografie Miloše Budíka mají dnes nakročeno směrem k velké, oficiální historii, k tomu uhlazenému příběhu fotografie, jenž do sebe pojme omezený počet vyvolených, které obdaří věčností. Zároveň jsou to však stále fotografie jaksi uvěřitelné, ještě máme šanci spatřit příběhy, které se za nimi skrývají. Doby nadšeného amatérismu, kdy se mladí pravidelně scházeli s uznávanými kapacitami, kdy se nad každou fotografií diskutovalo, hledaly se chyby, hodnotilo se, bodovalo se a taky se udělovala ocenění, která něco znamenala. Byla to doba, o níž se dá s mírnou nadsázkou říct, že v ní byl každý našinec částečně i fotograf. Stačilo se na odpoledne zavřít do koupelny a večer byly fotografie. Ano, byly to také doby zakletého kolektivismu, časy, kdy se na určité úrovni psaly pozdravné dopisy ústřednímu výboru a na jiné se zase žilo věcí fotografie. Zajímá to dnes ještě někoho? Jsme dnes ještě schopni to vnímat jako paradox?

Prostě jen dobrý snímek

Miloš Budík ale nebyl v životě jen amatérem, fotografii nako-

Jeho fotografie jste mohli potkat na mamutí výstavě Česká fotografie 20. století. Nedávno vyšla kniha o bombardování Brna, kde jeho snímky tvoří protějšky dobovým dokumentárním záběrům zasažených částí města. Na konci roku vystavoval své fotografie v prestižní pražské Galerii Pecka. Fotograf Miloš Budík...

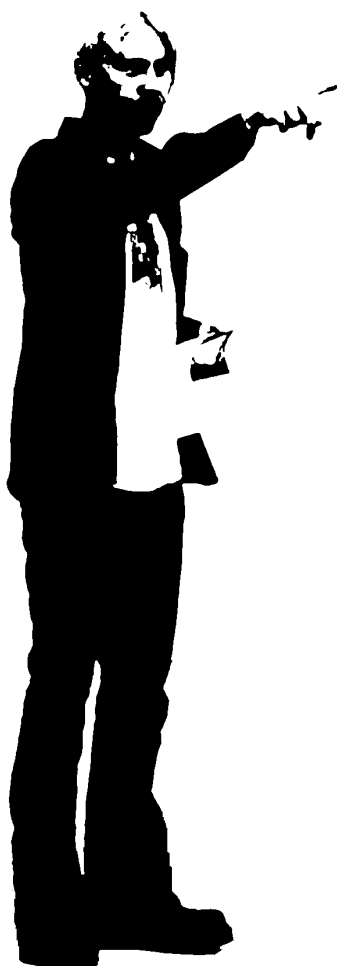
nec vystudoval a profesionálně provozoval, ať už jako fotograf nebo jako obrazový redaktor časopisu *Věda a život*. Amatérské prostředí, které bylo již od samých počátků živnou půdou fotografie, mu však zůstalo stále vlastní. Koneckonců díky němu je dnes znám. V něm vyrostl a nakonec se on stal tím, který hodnotí a o jehož názory je zájem. To však už měl za sebou řadu úspěchů na domácích i mezinárodních fotografických salónech a jeho fotografie se objevovaly v knihách i časopisech. Status amatéra, milovníka dává křídla volnosti, ale na druhou stranu hrozí morem schematismu, který pronásledoval domácí i zahraniční amatérskou scénu a výstavy amatérů odjakživa. Byl to prubířský kámen — kdo byl prázdný, podlehl, kdo ne, vydupal si vlastní cestu. Šlo asi i o společnost, ve které se člověk pohyboval, a tady měl Miloš Budík štěstí — na počátku šedesátých let se stal zakládajícím členem brněnské skupiny Vox, která sdružila významné brněnské fotografy. Neměli sice striktní program, více je zajímalo působení jednotlivých fotografií, komponovaných do výrazově zajímavých celků, ve své době však patřili k jedněm z prvních, kteří používali tento přístup. Tvorba Voxu se nesla z velké části na vlně ozvláštňování viděné reality a její specifikou bylo zejména dobově aktuální zdůrazňování absurdního humoru. V Budíkově tvorbě se objevují všechny tyto komponenty, ale ve srovnání s většinou ostatních členů skupiny je jeho rozpětí širší, dokázal se totiž občas vyhnout poetice a umění a udělat prostě jen dobrý snímek, což je v době, kdy se začínáme na fotografii koukat rovněž jako na svého druhu ideologii zacyklenou v sobě samé, třeba ocenit. V Budíkovi je prostě vždy i pár gramů reportéra, který nutně netvoří, ale je schopen také informovat. Na druhou stranu tu však stojí některé výrazné fotografie, jako například hejno ptáčeků letících proti zapadajícímu slunci, jezdec na koni mezi křížícími se cestami nebo fotbalista s berlemi, které se staly ikonami se vším všudy.

Fotografii pronásleduje v poslední době spousta chmurných i hystericky optimistických předpovědí. Klasická technologie se srazila s digitální a neví se tak úplně, co bude dál. Vyjdeme-li z historických analogií, dá se předpokládat, že klasická fotografie se přimkne těsněji ke konvenční trojici umění. Prach se usadí a my si zvykneme. Možná ani nepostřehneme, že samozřejmě mistrovství staré dobré fotografie je nenávratně pryč, zbývají ale stále fotografie a ti, co pamatují staré časy.

Autor (nar. 1970) je kurátor sbírky fotografie MG Brno.



Na špatné adrese



V sauně ústeckého fitness centra Hustilka mě prozaik Martin Fibiger varoval, že pokud o něm cokoli napíšu, vraží mi štulec. Nebral jsem to vážně, ale když jsem viděl jeho výhrůžně se lesknoucí stehna na rotopedu, složil jsem chvalo zpěv na jeho *Aussigera*. Vzápětí jsem spatřil jeho tricepsy a bicepsy při hře s dvacetikilovou činkou a opustil jsem i téma chvalo zpěvu. Na pásovém tripedu při rychlosti 50 km/h jsem pak zaregistroval jeho vyzývavý *gluteus maximus* a pochopil jsem, že je to přece jen něžný chlapec, a něco jsem napsal. Činím tak hlavně proto, že recesent jeho knihy *Aussiger* (in *Souvislosti 3/2005*) si stýská, že o autorovi mnoho neví. Zde tedy podávám nezbytné informace.

Tentokrát se zajímavým nápadem přišel básník Radek Fridrich. Myšlenka je to geniální — založit nadaci HBO čili Hoši bez Ortenovky. Hobiti, jak jim Radek Malý přezdívá, se sešli v pražské kavárně Literární odkaliště. Mezi účastníky se vetřel i Petr Placák. Při následném vyhazovu křičel: „Je to přece dávno, dyk já za to nic nedostal!“ Soucitný kavárník připomenul, že první vítěz Wimbledonu dostal 1 libru 5 šilinků a 6 pencí, což se s dnešními honoráři také nedá měřit. To hobity přivedlo k otázce financí. Petr Hrbáč dal do společné kasy svoje kosti, maso a tekutiny, Marek Vašut svou bundu z Detektiva Tomsy, vyložené aukční kus — a tak postupně vyrostla sloní hromada. Po nevyřešení otázky, komu fondy přidělovat, zda všem hochům, nebo jenom těm nejlepším neověnčeným, byla hromada rozebrána. Jenom Hrbáč byl pěkně vystaven, protože mezitím mu tekutiny kamsi otekly.

S vážnými sděleními se roztrhl pytel. Proto je velice mrzuté, že čtenář, a tím méně autor je nedokáží dešifrovat. Po přečtení rukopisu nikdy nevydané sbírky tehdy desetiletého Norberta Holuba *Muší myši mušlí* jsem pochopil, oč — možná nevědomky — Holubovi v posledních letech běží. Je to tak — léta běží. Možná to nevypadá jako vážné sdělení, ale každý z nás, pokud nevyřůstal v batiskafu, by se rád vrátil do kindheimatu. Pamatuji si na pohádku, kterou jsem v drátáku vyslechl asi v osmi: *Zlatohlávku, chlapče, jen jednou je ti devět, jen jednou je jaro, jen jednou je zima. S tím se holt, Norberte, nedá nic dělat, tak dávej normální názvy jako třeba A přines mi ten šál nebo Bratr Guma, sestra Vazelína*, ať si to pamatujeme.

O tom, že Martin Heidegger měl v šatníku hnědou košili, se klábosí i v akademické kuchyni při mytí nádobí. Martin údajně zakázal tomu Židovi Husserlovi vstup do knihovny. Pravda je, že to bylo v jeho zájmu, neboť tam zrovna byl čalouník. Heidegger prý také páčil knihy. Pokud by se vám do ruky dostala Škrabalova sbírka *Zapalte Freiburg!*, také byste neváhali. Jeho přitakání myšlenkám nacionálního socialismu však nelze zastírat. Poněkud jiné světlo vrhá na Heideggerovy názory jeho nedávno objevená velkoryse koncipovaná práce *Pítí na čas*. V době svého zbloudění testoval Heidegger bavorské pivo. Tuplák vytáhl za neuvěřitelných 21 vteřin! Není divu, že samou radostí skočil náckům na špek.

Woman Mašibl Press ve své ediční řadě Čtyřka šíří osvětu mezi etyletičkami, které jsou z hlediska mašitických protialkoholních bojovníků odepzané. Woman to však vidí arci jinak a radikalise návštěvnic lokálů a nočních barů je otázkou času. Publikace Vlasty Třešňákové *Klíč je ve výčepu* se zamýšlí nad známým fak-

tem, že v hospodách a nálevnách IV. cenové kategorie jsou klíče k dámským toaletám zásadně k vyzvednutí u výčepu. Zatímco muž se nemusí s ruměncem na líci nikoho doprošovat, neobhé dámy jsou nuceny předávat si vlhké klíče, které zpravidla bývají připojeny ke klíčenice olbřímích rozměrů (cihla, kus dřeva, umělohmotná cedule). V závěru své podnětné knihy Třešňáková nabádá čtenářky, aby využily svého práva na rovnost příležitostí a buď požadovaly zamykání pánských záchodů, nebo bezbariérový vstup na vlastní záchody.

Pro závažnost otevřeného dopisu č. 2 Lubora Kasala (v listopadovém *Tvaru*) se vracím k tématu zdánlivě

uzavřenému... Petře Minaříku, Pavle Řehoříku a Emile Hačičíku, o vaše katastrofické scénáře nikdo nestojí, tím méně o scénář původní hry *Ježek v kleci*. Scénář hry ani filmu není autonomní umělecké dílo, jako jím více versa není film natočený bez scénáře nebo notový záznam státní hymny. Ve druhém případě je hymna uměleckým dílem teprve tehdy, zpívá-li ji Lucka Bílá. Arciže onehdy jsem si koupil filmové scénáře (sic!) Ingmara Bergmana a vida: větrné boží mlýny se mi zde odplatily. Druhý den mi U Kozla místo objednané svíčkové předložili recept — ke všemu v čínštině.

Pečlivým studiem deníků Blesk za posledních deset let jsem zjistil, že čtenáři jsou o literárním světě informováni s železnou vytrvalostí. V roce 1997 byl veřejnosti předložen sensační článek o manželství básníka Václava Bidla, v roce 2000 psali o svatbě a rozvodu spisovatelky Nesvadbové, v roce 2003 se dokonce na titulní straně objevila fotografie básníka-panice Radka Háška a reportáž o jeho úchylné obsesi ještě úchylnější Luckou Vondráčkovou, dva roky nato se do oběhu vrátil bombastický titul „Brňo, co ti to udělali?“ Tentokrát však nešlo o demolici chaty Vlastimila Brodského, nýbrž o sochu Petra Bronose Nováka, na kterou mistr Payne opomněl přilepit fousy.

Ve městě rekordů Pelhřimově se na jednom místě sešel největší počet milovníků Ortena na metr krychlový. A nebyl by to Pelhřimov, aby to neproběhlo s guinnessovskými ambicemi. Všech 230 účastníků vytvořilo kruh spojený rukama a organizátoři je za sborové recitace verše *Led — spící voda* polévali vodou, dokud sbor neutichl. Ledové sousoší poputuje do Japonska a odtud si rovnou dojede pro Cenu německých knihkupců. **PAVEL JAZYK**

EPIGRAM 2006

Letopočet 2006 jistě lze — i přes další možná synonyma — označit jako „havlíčkovský rok 2006“. Na červenc 2006 totiž připadne 150. výročí úmrtí Karla Havlíčka Borovského a v úterý 31. října 2006 uplyne 185 let od jeho narození v tehdejší Borové Rudné u bývalého Německého, dnes Havlíčkova Brodu.

Karel Havlíček Borovský, novinář, básník a politik, byl autorem jak realistické prózy, tak i satiry. Iniciativně zasahoval do různých oblastí veřejného života své doby. Jako redaktor (např. Pražské noviny — 1846 až 1848, Národní noviny — 1848 až 1850, Slovan — 1850 až 1851) vedl čtenáře k národnímu uvědomění, zájmu o veřejné dění a položil základ politického tisku. Po roce 1848 šel „po krku“ rakouské vládě, která přestala plnit své vlastní konstituční sliby. Pro kritické psaní byl souzen a nakonec (1851 = před 155 lety) internován v Brixenu. Krátce po návratu z vyhnanství zemřel v Praze. Výročí úmrtí v roce 1856 připadne na sobotu 29. července 2006.

Stálou Havlíčkovu aktuálnost vystihují památná slova T. G. Masaryka, pronesená v Borové roku 1906: „Havlíček je dodnes naším politickým buditelem. Učí nás, že politika nezáleží v planém křičení ani v chvilkovém rozčilování, nýbrž je to neustálé směřování, neustálé snažení, účelné a rozumné.“

Klub novinářů Brixen a Regionální sdružení Syndikátu novinářů Vysočina ve snaze dál rozvíjet Havlíčkův literární odkaz — přesněji povzbudit tvorbu epigramů v „havlíčkovském duchu“ — vyhláší autorskou soutěž

EPIGRAM 2006

určenou tvůrcům schopným tímto literárním žánrem reagovat na jevy kolem sebe. Soutěž je vyhlašována ve třech kategoriích: pro autory do 20 let věku, do 50 let věku a pro autory starší padesáti let. Uzávěrka do té doby nikde nezveřejněných soutěžních příspěvků je

7. července 2006

Další informace o podmínkách účasti a připravovaném využití soutěžních prací (veřejné čtení, sborník EPIGRAM 2006, divadelní úprava vybraných prací) získáte vyžádáním na elektronické adrese: Syndikat.vysocina@volny.cz.

Vyhlášení autorské soutěže EPIGRAM 2006 je připomínkou letos 184. výročí narození Karla Havlíčka Borovského (30. října 1821) a hlavně motivací pro havlíčkovský rok 2006.

KRESBY NA ÚVOD ČÍSLA

Michal Machat



Narozen 14. srpna 1963 v Praze, malíř, grafik, sklářský výtvarník. Po studiích Střední odborné školy výtvarné v Praze (1978–1982) absolvoval tamtéž Vysokou školu uměleckoprůmyslovou (1984–1990), ateliér sklářského výtvarnictví profesorů S. Libenského, J. Svobody a V. Kopeckého. Působil jako výtvarný pedagog na sklářské škole v Pilchucku (Spojené státy americké, 1992) a v Železném Brodě (2000–2002). Zároveň je od roku 1990 na volné noze. Od roku 1984 se účastnil více než padesáti skupinových expozic v Československu (České republice), Francii, Japonsku, Maďarsku, Německu, Rakousku, Spojených státech amerických, Španělsku, Švýcarsku a Tchaj-wanu; samostatně (případně ve dvojici s M. Velíškem) vystavoval od roku 1988 více než dvacetkrát, v Československu (České republice), Německu, Spojených státech amerických a Švýcarsku. Najdeme ho v řadě soukromých či veřejných sbírek doma i v zahraničí. Od roku 1990 publikuje své články a výtvarná díla v periodikách *Glasswork* (Japonsko), *Glass* (USA), *New Glass* (Německo), *Glass Review*, *Keramika a sklo*, *Sanquis*, *Ateliér*, *Tvar*, *Vokno*, *Revue otevřené kultury*, *Yazyk*, www.glassrevue.com (Praha). Spolu s R. Kašeljakem a M. Velíškem se podílel na autorských samizdatech *Anatomický atlas* (Praha 1979), *Hovnologie* (Praha 1988).

Nadace Český literární fond vypisuje

výběrové řízení na poskytnutí grantů a stipendií v roce 2006,

a to z vlastních prostředků a z výnosu prostředků Nadačního investičního fondu v roce 2005.

Veškeré informace včetně formulářů a uzávěrky podání žádostí jsou k dispozici na internetových stránkách nadace www.nclf.cz, event. v sídle Nadace Český literární fond, 120 00 Praha 2, Pod Nuselskými schody 3 (telefon: 222 560 081–2, fax: 222 560 083, e-mail: nclf@volny.cz, nadace@nclf.cz).

Recenze

Nezbývá nám než souhlasit

Život je všude. Almanach z roku 1956, Paseka, Praha – Litomyšl 2005

„Jeho místo je vždy na straně života... proto je jeho místo tam kde je život nejkřutější / a proto je také s těmi / jejichž život je nejkřutější,“ píše ve strhujícím závěru svého *Mistra Suna* Jiří Kolář o poslání básníka. Nic se nemohlo více rozcházet s jeho apelem než umělý a vykonstruovaný svět tvůrčích gest po únoru 1948. Ale literatura si uchovala také svou odvrácenou či skrytou tvář, která prahla po nějaké formě komunikace a setkání se čtenářem. Jedním z jejích výrazů byl sborník *Život je všude*, uspořádaný Josefem Hiršalem a Jiřím Kolářem, který se nyní dočkal vydání téměř padesát let po svém vzniku.

Almanach přináší texty (prózy, básně i eseje) devíti autorů, jejichž publikační možnosti se v první polovině padesátých let blížily nule (B. Hrabal, E. Juliš, J. Škvorecký, M. Hendrych, J. Kolář, J. Hiršal, J. Zábřana, V. Havel, J. Kuběna). Jak píše ve svém obsáhlém doslovu Michael Špirit (jeho akribická literárněhistorická fundovanost tu slouží důsledně poznání, je komplementární k textu a otevírá jej dalšímu čtení a studiu), „literatura nepulzovala v otevřeném prostoru a v přirozeně se stratifikujících vrstvách, nýbrž přinejmenším ve dvou oddělených světech s odlišnými komunikačními režimy“ (s. 286). Jako motto, rámuující oddíl jeho doslovu, zvolil Špirit oficiální oslavné, okrasné a ceremoniální verše tvořící ostrý kontrast vůči obsahu almanachu. Jeho autoři navazují na tvorbu Skupiny 42 a v neposlední řadě jejich díla formuje i reakce na dobovou literaturu, vůle vůči její totální nepravdě postavit co nejuplnějši a nejcelistvějši pravdu (patrně ne náhodou se tu lyrický jazyk téměř obejde bez básnického pojmenování, jehož ubíjející hypertrofie určuje krasopěvy poučkové poezie). V Kuběnových i Havlových latentně programových esejích se stále opakuje požadavek pravdivosti „proti všem objednaným a placeným pozorovatelům života“ (s. 243). Kuběna anoncuje a hledá „pravdivost monstrózní, zdrcující a nelidskou“, Havel vidí nutnost „navodit co nejpravdivější obraz světa, co neobjektivnější svědectví o něm“ (s. 266). S výjimkou snad jediné Kuběnovou měli všichni autoři zkušenost s dělnickou či technickou profesí (zpravidla vnučenou dobou) a dostali možnost ochutnat život, jaký je — pracovní proces je tu také zobrazen naprosto jinak než v budovatelské



literatuře. „Jedinou hvězdou nevidím,“ říká ironicky lyrický subjekt Julišovy básně a práce je v jeho textech líčena se vši dřinou, stereotypem a nebezpečím. Člověk tu vlastně začíná žít až po práci, a paradoxně se tak ukazuje, že existencialistická zjištění „mladého“ Marxe platí i za socialismu. Svět těchto textů je tak světem našeho vesmíru: platí pro ně to, co napsal Přemysl Blažíček o Škvoreckého *Zbabělcích*: „Jazyk, jakým se opravdu mluví, dialogy, jaké se opravdu vedou, myšlenky, které lidi opravdu napadají,

city, jaké je opravdu ovládají, motivy, které opravdu řídí jejich jednání, konečné cíle, k nimž opravdu směřují.“ Realita vyhlíží zašle, oprýskané a špinavé, lidé jsou ubozí a nehezci (kolik se tu jen vyskytuje mrzáků a invalidů), s chováním zcela jiným než ideálním, vzorným a plakátovým, řeč neslouží falšování skutečnosti, ale je výpovědí o jedinečném (nebo typickém) pohledu a prožívání. Charakter textů je často silně deskriptivní, zachycuje věrně prostředí, oblečení, mluvu, jednání, defiluje tu lidská krutost, hloupost, podlost, nevyočitatelnost, naivita, rozmar-nost, čistota, hrdinové zažívají trýzně, úzkosti, tlak okolí, radosti, ale i banality a nudnou prázdnotu. Mnohdy drsné pasáže však nesměřují k „naturalismu“, jak se dobově říkalo, nýbrž k postižení reality v její věčné, materiální, jevové stránce. Svědectví je tady důležitější než hodnocení a reflexe, proto se téměř nese-tkáváme s prvky spirituality či religiozity, naopak se prosazuje zaujetí sportem (u Juliše, Zábřany, Hrabala, Koláře), u Zábřany se setkáváme s lidským tělem v jeho sexualitě i bezbrannosti, u Škvoreckého s autentickými vnitřními procesy. V jádru bývá umístěn příběh — ale nejen pro vyprávění samo, nýbrž kvůli lidské situovanosti, v níž se ozřejmuje i rozměr lidského souby-tí a soucitu. Ke svému času nezaujímají autoři indiferentní postoj, vypovídají o něm prostřednictvím nazírání reality, v níž se vyrovnávají s dějinným momentem, do něhož byli vrženi, „poně-vadž milovat ženu / je osud právě tak / jako barva vlasů, / nemoc / nebo doba, ve které žijeme“ (s. 183), konstatuje Jan Zábřana

na. Podobný pohled nalezneme u Havla — „Jsme zde a nezbyvá nám než souhlasit, / neboť nesouhlasit by bylo / nesouhlasit s vlastní existencí“ (s. 222), ale básník ihned dodává: „je těžké žít bez práva volit si svůj život“. Identifikujeme tu výraznou diferencí od tzv. poezie všedního dne, která přes svůj jistý cit pro nepřikrášlenou každodennost stále žije v patosu a apoteóze budování nové společnosti a nového člověka, z víry v „soudružství“ a „soudruhy“ (vyjadřovanou i explicitně) a vyhýbá se celkem důsledně všemu, co by na ni mohlo vrhnout temnější stín. Literární vývoj později dospěl ke korekci přirozenou cestou — například vyhraněné sebepožívání, příznačné pro Havlovy

Škleb plyšového medvídky

Jan Pavel: *Jizvení*, Arieta, Praha 2005

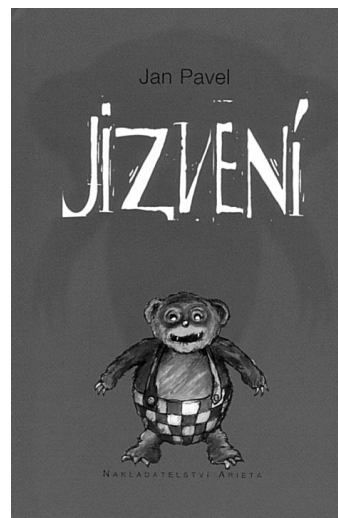
Při četbě prózy Jana Pavla *Jizvení* zaujme na prvním místě asi kompoziční metoda, kterou bychom mohli nazvat „splétání lana“. Příběh sestává z jednotlivých vláken, která se do sebe vzájemně zaplétají, až se konečně v závěrečné kapitole spojí a pevně utáhnou. Zpočátku čteme příběhů několik, navzájem zdánlivě nespojivých: nosnou linii tvoří hrdinovo dobývání dívky na jakémsi přízračném opuštěném zámku, kde se čas před mnoha lety zastavil a zanechal za sebou kromě hlavní protagonistky dva fantomatické sluchy a dva zvláště zbarvené psy, temnotu, prach a tlející těžké závěsy. Do tohoto příběhu jsou vkládány vzpomínky na dětství či epizody s reáliemi „příběhu ze současnosti“. Vypravěči a postavy pohybují dějem bez omezení a bez ohledu na zákonitosti vypravěčské perspektivy, přítomnosti a minulosti nebo skutečnosti a snu. Přečty jsou sice náhlé, ale zcela samozřejmé a ze všeho nejvíce připomínají sled obrazů filmového scénáře; scenáristiku ostatně autor vystudoval.

„Ocitla jsem se najednou příjemně uvězněná ve své volnosti,“ říká jedna z ženských postav. Tato slova platí v jistém smyslu i o výstavbě fikčního světa. Autorovi se podařilo dosáhnout rovnováhy mezi explicitností a tajemnem: tajemný je v již zmíněném postupném odkrývání světa svých postav, jejich identity a vzta-hů, a také ve snově surreálných kulisách, do nichž děj situuje. Na druhé straně však používá postupy, za jaké by se pro jejich jednoznačnost hraničící s banalitou nestyděl leckterý triviální žánr; především ve vnitřních monolozích postav čteme úvahy, jaké lze nalézt u hrdinek lacině psychologizujících próz „pro ženy“. Zde však jde zřejmě o něco víc než jen o ztotožnění laskavé čtenářky s její literární družkou: taková schematizovaná psychologie postav má své místo v rámci experimentu, v němž se rozvíjejí určité životní možnosti.

Próza tedy nedrží pohromadě díky nějaké jednoznačné narativní linii směřující z jednoho bodu k druhému. Uchýlíme-li se ještě jednou k metafoře splétaného provazu, můžeme mluvit o uzlicích na jednotlivých pramenech v místech, kde se setkávají. Těmito uzlicy jsou u Jana Pavla osvědčené prostředky: ozvuky vlastních jmen, díky nimž odhaluje čtenář identitu postav, nebo využití výhody telefonního rozhovoru, u kterého má nezúčastněný pozorovatel možnost slyšet vždy jen jednu polovinu, a tak když nakonec uslyší i tu druhou, zapadnou do sebe jako ozubená kola a s nimi zčistajasna zapadnou na svá místa i figurky na autorově

lyrické juvenilie, se pouze o několik let později stalo pro mladou poezii čímsi zcela normálním a obecně rozšířeným.

Ve svém úhrnu texty prosazovaly pojetí v polovině padesátých let ještě nepřijatelné — hodnotu a význam nese lidské bytí jako takové, bez úkolů a neunesitelných zátěží, které by na něj chtěla navěsit ideologie. V nezkrusleném, objevném a náležitě intenzivním svědectví o něm je také jediná svoboda i poslání umělecké tvorby. Humanitu lze nalézt i v soucitu s životem, který ale není odvozený a nadiktovaný, nýbrž vychází z života samého. Třeba ve slovech jednoho z Hrabalových hrdinů: „Ne... já poslouchám... já mám hrozně rád lidský hlas... já miluju lidský hlas...“ (s. 11) **JIRÍ ZIZLER**



šachovnici. Významnější jsou ovšem motivy, které proplouvají všemi pásmy bez omezení: dvojhlavá příšera v podobě přeludu, horečnaté vidiny či rozpadající se sochy na nádvoří tajemného zámku, míchaná vajíčka, mrtvé mouchy nebo plyšový medvídek. Plyšový medvídek je zřejmě mezi těmito motivy nejpodstatnější, nejen proto, že je vyobrazen na obálce. Vystupuje v různých rolích, jako neživá hračka i jako živý tvor, a nabývá až platnosti postavy. V různých kontextech je ztělesněním jed-

noho z vrcholů partnerského trojúhelníku, nenarozeného dítěte, traumatu z dětství či špinavých minulých událostí, které se v sobě člověk bezúspěšně pokouší zabít. Že tyto zlověstné významy nese zrovna hračka tak milá, jako je plyšový medvídek, přibližuje Pavlovi prózu hororu, kde nevinné věci nabývají hrůzostrašných rolí a atributů.

I pro postavy zde platí jisté rozostření, zamlžení soustavy základních kamenů literárního díla. Je to příležitost připomenout si, že postava v literatuře není ničím víc než ideou, prázdnou pozicí, neznámou proměnnou ve vzorci, jenž je epistemologickým obrazem situace, kterou chce autor pojmenovat. Zde jsou touto situací mezilidské vztahy, jejich složitost a občasná bezvýznamnost.

Všechny popsané experimenty s formou, kompozicí či identitou postav přirozeně nejsou objevem Jana Pavla. Kapitoly o nich tvoří již dávno pevnou součást pomyslné poetiky literárního díla dvacátého století. Je namístě uznat, že jich autor neužívá samoučelně, aby na ně upozornil; zrovna tak se úspěšně vyhnul přeintelektualizované samolibosti a teatrálnímu odstupu od textu vnímaného jako „hra“, jak tomu někdy u podobně efektních próz bývá. Naopak: chce-li autor zpochybnit podstatu postavy, nejspíše tím upozorňuje na herecký či dokonce loutkový charakter člověka, přičemž si klade otázku: Koho před kým hrajeme? Koho hrajeme, majíce zjizvené nitro? Až nápadné je, že autor stejným způsobem neodhaluje fiktivní povahu vyprávěného — snad proto, že jeho svědectví má vypovídat o skutečných lidech a jejich životě. Jan Pavel neobjevil nový literární tvar. Napsal „jen“ knihu o démoničnu, sebeklamu a jizvení z dávných ran. Jeho plyšový medvídek má ve tváři velmi odporný škleb. Každý člověk ho v nějaké podobě zná.

JAN M. HELLER

Přistoupil prosím, kontrolajízdních dokladů!

Vladimír Pavlovič: **89 míst k sedění**, Petrov, Brno 2004

89 míst k sedění — bizarní nápis nade dveřmi červených motorových souprav ČD, věčně se vracející téma debaty o gramatické správnosti či nesprávnosti tohoto výrazu, název prózy Vladimíra Pavloviče. Jízda vlakem byla zvolena „ideovým charakterem knihy“ a my se podíváme, jak s ní bylo literárně naloženo...

Dominantním znakem Pavlovičova textu je jeho neuspořádanost, roztěkanost, dle samého autora „tekutost“. Vlak je (jak autor znovu a znovu opakuje) determinujícím prvkem celého textu, je mu podřízena nejen sémantická, ale i formální stavba díla. Chaotičnost textu tak implikuje každodenní popojíždění vlakem, neustálé vystupování, nastupování, seznamování se a loučení, chození na záchod a zpoždění. Právě proto má v Pavlovičově textu vše krátké trvání, půlhodinová cesta z Čelákovic do Prahy nedává čas pro velký příběh, dialog je započat, a v tu chvíli se musí v Praze vystoupit... Text je homogenním proudem jednotlivých malých příběhů, které se podřizují jedinému pravidlu: vše se musí odehrávat ve vlaku.

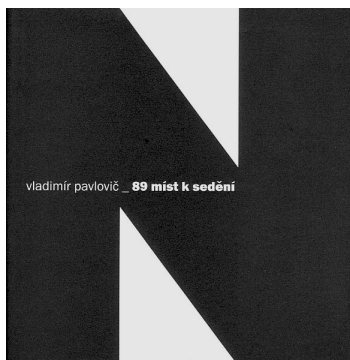
Vlak tedy ovládá i výběr událostí — co se stalo mimo vlak, neexistuje. Postavy nejezdící vlakem nemají na zařazení do textu právo („Fyzika Macandu z Kostomlat je shodou okolností občas vidět ve vlaku, takže se o něm mohou zmínit jako o legální postavě knihy“), dialog započatý ve vlaku není po vystoupení dokončen. Úzce vymezené téma přináší autorovi bezpečný úkryt v džungli překomplikované postmoderní doby, z něhož ji může nahlížet a komentovat (podobný princip lze najít například v knize *Alchymické dítě* Jonáše Tokarského, kde je současnost konfrontována s prastarými hermetickými naukami a alchymii).

Jízda vlakem má vztah také k času. Kromě časového a prostorového pohybu sem a tam, který se stává každodenním rytmem a svým opakováním se postupně vyprazdňuje, se u Pavloviče objevuje čas lineárně plynoucí — jízda vlakem jako jízda životem. Poprvé jel autor lokálkou jako dítě, první opravdový vlak přišel až později atd. Tento příměr se však z textu postupně vytrácí, krátké cesty tam a zpět vytlačují dlouhou cestu životní. Bohužel i proto, že text se stále více rozměšňuje, determinace vlakem začíná být jako jediný nosný motiv nedostačující, popojíždění rozbíjí

Nový vítr od Berlína

Tomáš Dimter a Jaroslav Rudiš (eds.): **Německá čítanka. Gutenbergova čítanka současné německé prózy**, přeložili Tomáš Dimter, Lenka Housková, Radovan Charvát, Petr Štědroň a Jana Zoubková, Labyrinth Revue — Gutenberg, Praha 2005

Nakladatelství Gutenberg vydalo už pátou čítanku současné světové prózy (třetí zrcadlově dvojjazyčnou), tentokrát věnovanou německé literatuře. Editori vybrali jedenáct autorů, které můžeme vnímat jako reprezentativní představitele nové, přesto už prověřené literární generace. Každý z nich už přesáhl třicítku, ale ještě jim chybí pár let do padesátky. Díky tomu lze u nich čekat literární vyspělost, nikoli však plnou vyzrálou. Editori omezili svůj výběr na autory žijící v Německu, stranou jejich zájmu zůstali Rakušané a německy píšící Švýcaři. Nicméně i tak výbor o současné německé literatuře vypovídá hodně. Například o narůstajícím počtu autorek (nejen u tzv. ženského čtení). Také o výrazné



dílčí příběhy a nahrazuje je stále novými, a totéž se děje u postav. Udržení linie „velkého času“ by přehradilo či alespoň rozvířilo monotónně plynoucí tekutou prózu.

Drtivá většina textu je zaměřena na postavy — jejich zjevování se i mizení ze scény podléhá výše popsanému principu. Žádná z nich tak nezůstává v knize

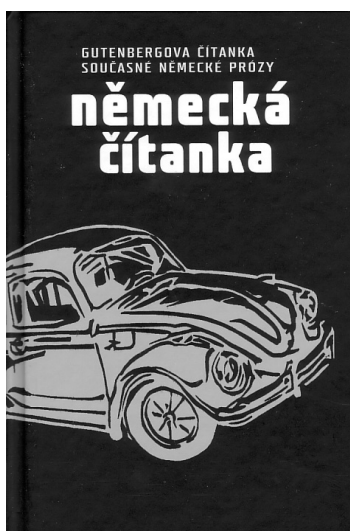
delší dobu, dřív nebo později musí každý z textu (tedy z vlaku) vystoupit. Postavy mají zkomolená jména (Verpánka Šlachová, Fenka z Lemberka) nebo jsou nazvány obecně, nepříznakově (tlustá paní, baletka s čepicí): i to koresponduje s jejich „krátkou životností“. Vlak zastavuje ve stanicích, autor zastavuje u jednotlivých postav a po chvíli pokračuje dál. Popis postav i dialogy jsou v intencích všednodennosti; mezi šedi a banalitou rytmizovanou drkotáním pražců jen občas probleskne náznak velkého příběhu.

Jelikož kniha neobsahuje narativní linku ani rozvětvené dialogy, leží celá tíha ožívování textu na jazyku. Modifikace gramaticky správných tvarů („v hospodě na Smíchovských nádražích“, „trafikantka z pozarohu“), počesťování anglicismů („ofroudky“), novátorské konstrukce („ergonomie hergot ergo kladívko“, „cikánská kapesní skvadra azúra“), přehazování písmen („seděly zatčeny do knih“) — to všechno naznačuje záznamový charakter jazyka, jeho spontánnost, rezignaci na jakékoli omezení. Autor tímto neustálým ozvláštňováním udržuje čtenáře ve střehu, přesto i pro jazyk platí stejná výtka jako pro práci s leitmotivem či postavami. Počáteční originalita se neustálým opakováním stává nudnou a monotónní.

Vladimír Pavlovič tak zůstal se svou knihou na půli cesty. Naplnilo se, co sám již na s. 13 prohlašuje: „V závěru knihy možná ucítíte, že mi docházel dech.“ Přestože na to čtenář přijde i bez této upřímné nápovědy, není namístě Pavlovičovu knihu ztratit. Rozjezd je velmi slibný a lepšímu průběhu cesty by prospělo škrtnat, krátiť, vytvořit sevřenější, ucelenější tvar.

I když... Na závěr se musím přiznat, že knihu jsem nečetl ve vlaku. Kolébání jízdní soupravy ji možná obohacuje o nově, netušené rozměry.

JAN JÍLEK



koncentraci autorů v Berlíně, který je dnes vnímán jako jedno z nejvýraznějších kulturních center Evropy. A pozornosti nemůže ujít ani výrazné zastoupení autorů, pro něž je němčina jazykem literárním, nikoli však zděděným po předcích; v současném Německu už zdaleka nejsou rodilí Rusové, Turci, Maďaři, Italové, Arabi a další jen exotickými kuriozitami, nýbrž naprosto organickou a vysoce životodárnou součástí literárního světa. Na čítance je sympatické, že →



Všedně

Petr Veselý (nar. 1953) patří do silné generace umělců, kteří působí nebo žijí v Brně a okolí od počátku osmdesátých let. Navzdory různosti lze u nich stanovit podobné rysy — plošnost, tvarovou a barevnou redukci až ornamentálnost, blízkost ke konceptuálním přístupům, vázanost na konkrétní prostředí a v neposlední řadě inovativní přístup k tradičním technologiím. Tři z nich jako by se do nynější pedagogické práce společně zacvičovali v Továřství malířském v osmdesátých letech a lze u nich diagnostikovat obsedantní vazby na malířskou matérii. Listopadová výstava Petra Veselého pokračuje již svým názvem v řadě holých konstatování z předchozího curricula: *Začátek roku, Po prázdninách*. Autor neměnně pokračuje v etickém a souvislém přístupu k malířské tvorbě vycházející z uměleckého i morálního odkazu zakladatelských osobností českého moderního umění. Obdobná byla i struktura výstavy, příliš složitá na prostor, který je sice rozčleněn do více výškových plánů, ale propojen opticky. V umělém světle, v němž v zimním období vnímala výstavu asi většina návštěvníků, nevyuniklo spodní patro s tematizovanými, někdy v prostoru visícími šedavými monochromy. Jejich tématům — prostor, mlha — sice vzhledem ke etice autora nelze nevěřit, ale lépe než v „bílé

krychli“ galerie vyzní v konkrétním obývaném prostředí s proměnlivým, střídavým denním osvětlením. Nejživější částí tohoto oddílu byly asi opřené zarámované strojopisy s vlastními texty. Centrálně umístěné červené „Úzké dveře“, tvořené červenou plochou v bílé, ztrácí v kontextu standardní galerie svou kvalitu *trompe l'œil*. Exaktní studie z autorova jundrovského domu, navíc s obvyklým skrytým mystickým obsahem, se stává nezáměrně čistou „abstrakcí“. Monochromní, asketická poloha Veselého malby, pokračující víceméně od osmdesátých let dodnes, je stále závislejší na kontextu a navzdory pojednáváním idejím a poctivosti provedení nekomunikuje tak, jak by si autor přál.

Vyznění výstavy však určují staronová, anebo zcela nová témata, k nimž se Veselý někdy dostal víceméně náhodou. Staromistrovské zaujetí tentokrát nedefinuje obvyklý gotický odkaz — i když ve výstavě také přítomný v obraze „Korpus“ —, ale parafráze obrázku holandské krajiny. Nenápadně doznívá v zarámovaném, opartově zvětšeném a vytištěném rastru oblohy, zavěšeném nenápadně zcela jinde. Dominantní je cyklus interiérů, koncepčně začínající u obrazů podle fotografií Jindřicha Štreita, například ložnic s Madonou. V barevné a lineární askezi je

cyklus blízký interiérům Petra Pavlíka z počátku osmdesátých let. Jinde ovšem Veselý sáhne po dekorativním válečku na stěně, čímž otvírá nové retro postmoderní hravosti. Prostřednictvím nemocniční zkušenosti si autor příznačně jako téma objevuje i z domova známý segmentový betonový strop. Asi nejsoustředěnější je v menších formátech, v objevování nových podkladů a ve zpodobení komisičních školních prostor. Několik strohých linií činí ze zdánlivě opovrženého umakartu světelně citlivý a naprosto věrohodný obraz posluchárny č. 211 na FaVU. Na rozdíl od nových obrazů interiérů vyznívají striktní rastry „Formulářů“ lépe ve větším formátu.

Ve složitě a ne každému malířskému přístupu přátelské prostora galerie Ars zopakoval Petr Veselý obvyklý omyl — touhu představit své dílo v co největších časových souvislostech a formálních i tematických okruzích. Dojem kazí i nejasná a někdy prvoplánová instalace — „když dveře, tak proti schodům“. Ve výstavě, kterou lze těžko vnímat jako celek, však vyniknou některé menší „Interiéry“ a rozměrnější „Formuláře“ z poslední doby. Navíc nové obrazy vykazují větší komunikativnost, než je u Veselého obvyklé.

PAVEL ONDRAČKA

Petr Veselý: Všedně, výstava v galerii Ars, Brno

→ se editoři rozhodli představit současnou literaturu v širokém spektru témat i literární výlučnosti a že v těsné převaze (6 ku 5) jde o autory dosud do češtiny nepřeložené. A i ti českým čtenářům už známí jsou většinou představeni texty dosud u nás nevydanými — s výjimkou Judith Hermannové, které český vyšly už obě (tedy všechny) knihy.

Zaměřím ve stručnosti jen na autory dosud u nás neznámé. První je Terézie Móra, autorka maďarského původu; ukázka z jejího románu *Den co den* (Alle Tage, 2004) patří k nejsilnějším textům čítanky. Je o útěchách a ztrátách i o hledání a návratech, o zoufalství, naději; temně zářivá metafora světa, kde mizí hranice, ale objevují se nové zlomy. Karen Duveová zastupuje lehčí (ne však nutně pokleslou a bezobsažnou) podobu současné německé literatury: dvě ukázky z jejího *Deštivého románu* (Regenroman, 1999) ukazují manželský pár uvězněný současně v nepohodě deštivého léta i vyžitého vztahu; také bolest i strach jsou otráveny šedou nudou a trapností. Felicitas Hoppeová, zastoupená ukázkou z románu *Pigafetta* (1999), píše naopak literaturu svrchovaně intelektuální, důmyslné mnohovýznamové konstrukce z intertextových her, absurdních anekdot i znepokojivých podobenství. Plavba kolem světa je především cestou k sobě samému, přibližováním k vlastnímu počátku — z druhé strany. Editoři v úvodním medailonku opomněli zmínit poslední autorčinu knihu *Vebrecher und Versager* (2004), ale to je jen drobná vada na kráse. Benjamin von Stuckrad-Barre zastupuje v čítance ukázkou z románu *Soloalbum* (Soloalbum, 1998) popovou literaturu, její nablýskanou efemér-

nost, snobskou pózu a příliš těsnou spoutanost s povrchem dneška — je v tom víc sociologie než literatury. V kafkovském i beckettovském duchu pokračuje Christoph Peters, představený povídkou „Válka“ ze sbírky *Přijít a odejít, někdy zůstat* (Kommen und gehen, manchmal bleiben, 2001). Zatímco agrese mezi mravenci a termity je neustálým procesem bez začátku a konce, v lidském společenství doutná v hlubině podvědomí a vyšlehně na povrch v jediném okamžiku. Proč? Motivace je v obou případech stejně nejasná. Problematice násilí, tentokrát etnický motivovaného, se věnuje od samého počátku své tvorby i Feridun Zaimoglu, představitel turecké menšiny žijící v Německu. Povídka „Pět bušících srdcí, když tryská láska“ z jeho zatím poslední knihy *Dvanáct gramů štěstí* (Zwölf Gramm Glück, 2004) souběžně líčí pouliční střety Turků revoltujících v ulicích německých měst a individuální hledání cesty k lásce a vlastnímu soukromému štěstí. Hrdina povídky stojí před volbou mezi etnický determinovanou, leč bezvýchodnou vzpourou a osobním, neefektivním štěstím.

Čítanky se na rozdíl od antologií většinou nezařazují mezi věcně hodnotné poklady literatury. Jejich úkol je časový: otvírají dosud zavřené dveře, rozšiřují poznání, představují dosud neznámé. Tuto úlohu dvojjazyčná *Německá čítanka* plní velmi dobře, a proto si zaslouží pozornost nejen českých čtenářů, ale ještě víc českých vydavatelů nové světové literatury. Tím spíš, že v obrovské záplavě anglicky psané literatury setrvávají kvalitní současné knihy z Německa přece jen (i když se to lepší!) poněkud nespravedlivě na zadnějších regálech.

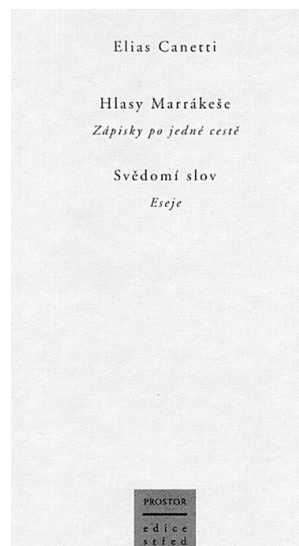
FRANTIŠEK RYČL

Hlasy a svědomí

Elias Canetti: **Hlasy Marrákeše. Zápisky po jedné cestě; Svědomí slov. Eseje**, přeložil Jiří Stromšík, Prostor, Praha 2005

Jedním ze slov, která v souvislosti s Eliasm Canettim přicházejí nejčastěji na mysl, je *jednota*. Jednota díla, jež má základní náměty v nějaké podobě přítomny ve všech částech, jednota života soustředěného na promyšlení těchto námětů, jednota života a díla, kde dílo zůstává věrné určujícím zážitkům a kde všechny zážitky „poukazují na něco pozdějšího“. Na Canettiho se dají dobře vztáhnout jeho vlastní slova o Schopenhauerovi: „Je velkolepé, jak je určen několika ranými věcmi, které nikdy nezapomněl, které si nikdy nedal pokřivit.“

Kde hledat rysy zmiňované jednoty v *Hlasech Marrákeše*? Jaké prvky propojují „zápisky po jedné cestě“ z jara 1954 s dalšími texty? Zdá se, že tím hlavním (nejvýraznějším) je motiv *naslouchání* — může na něj ostatně odkazovat i zvolený název. Naslouchání se tu objevuje ve více obměnách: především jako vystavování se neznámému jazyku, volání žebráků, slovům řemeslných vypravěčů; také coby pozornost k příběhům v řečech známých. V Canettiho autobiografiích se vynořuje často jeho „hled po různých mluvních projevech“, ať už jim rozumí nebo ne. Na čteních Karla Krause poznává sílu mluveného a „učí se slyšet“, po svém dvacátém roce chodí Vídní a sbírá „akustické masky“, roku 1937 na pražských dvorcích vyhledává zvuk češtiny... Je však třeba rozlišit: Zatímco u řeči, již ovládáme, jsme schopni posoudit míru vyprázdňenosti vět skládajících „akustickou masku“, míru zbavenosti obsahu, redukce na sílu zvuku, fyzický akt pronášení, neznámá řeč má v sobě tajemství vnukající pocit *ohrožení* (Canetti), je vždy nějak obsažná — „čistou formu“ zahlédneme jen tam, kde rozumíme. Co mají společné „akustické masky“ vídeňských



lokálů a „akustické arabesky“ z marrákešského tržiště, je opakování, hlavní vlastnost, ze které pozůstávají. Naslouchání arabským hlasům navazuje na předchozí zkušenost i přímějším způsobem: volání slepců se může spojit s vyvoláváním prodavače košil z léta 1926 (také zde je „opakování“ klíčovým pojmem); umění vypravěčů upomíná Canettiho na dávné výstupy jeho dědečka (viz *Zachráněný jazyk*, 1977).

Zaměření na slovo znějící je rovněž obranou před slovem papírovým — před špatnou literárností, před vzdělaností pouze knižní. Je to okruh myšlenek, v němž se zrodil „Büchermensch“, obraz zakládající Canettiho první knihu *Zaslepení*. Nabízí se též souvislost s jeho vyzdvihováním ústní mytologie přírodních národů: u vypravěčů v Maroku má slovo váhu žitého, jsou pozůstatkem doby, kdy byl *mythos* ještě živlem jazyka. Příznačný je důraz na tělesnost slov. Ta jsou „potravou“ vypravěčů, žebráci „se udržují při životě spíš svými říkankami než tím, co vyžebrají“. Ovšem i písmu se dostává zadostiučinění v umění nájemných písařů. V očích pozorovatele se z kladení slov na papír stává obřad; text, kvůli němuž celá rodina vážila cestu za písařem, jistě není textem *zbytečným*. Tak jako osobní tížádost vypravěče neexistuje před velikostí řeči, tak osobnost písaře mizí před důstojností písma.

Co Canettimu v Marrákeši nejvíce utkvívá v paměti, jsou bezmocná, ponižovaná, zabíjená zvířata (velbloudi, osli), bezmocní, ponižení, malí, nemocní: žebráci, mrzáci, blázni. Ve svých zápisk-

cích (*Tajné srdce hodin*) staví Karla Krause — s jeho nenávisť k válce — na stranu *obětí*, a ta zahrnuje lidi i zvířata. Také Canetti stál celý život na straně obětí, je to ostatně jeden z důvodů, proč své nejlepší síly dal zkoumání podob moci. *Hlasy Marrákeše* (které vznikaly za vrcholící práce na eseji *Masa a moc*, 1960) jako by byly především přibližováním se podobám bezmoci. Jistě ne náhodou uzavírá knihu obraz bezmoci krajní, za níž je jen naprostá bezmoc mrtvého. „Neviditelný“ se skládá ze zvuku „á-á-á-á“ (snad zkomolené jméno boží) a z kusu hrubé látky skrývající patrně zmrzačené lidské tělo. „Uzlíček“ leží (dřepí) na náměstí, nehýbá se, je *malý*, bezmocný, ale svým zmenšením, svou zanedbatelností zároveň moci uniká, jeho bezmoc se přenáší na ty, kdo by se jej chtěli dotknout: bytí omezené na opakování-protahování jedné hlásky, holý život, odpuzující, nedotknutelný. *Hlasy Marrákeše* jsou i naplňováním „vlastního poslání básníka“, které Canetti (řeč *Povolání básníka*) spatřuje „v neustávajícím pěstování, v důsledném získávání zkušeností o lidech všeho druhu, o všech lidech, ale především těch, kterým se věnuje nejmenší pozornost“.

Představa malosti ukazuje k druhé části svazku. Motiv zmenšování Canetti vykládá jako klíčový u Kafky (dlouhý rozbor Kafkových dopisů Felici ovšem u nás nedávno vyšel samostatně), Büchner je mu zase tím, kdo pro literaturu objevil *nepatrné* a uchoval je čisté, intaktní, neboť dokázal skrýt své slitování... Jak naznačeno, k prvnímu českému vydání *Hlasů Marrákeše* jsou připojeny eseje *Svědomy slov*. Jedná se o nový překlad Jiřího Stromšíka a lze jej jen uvítat: situace, kdy má autor jen jedno-

Zbláznit se, nebo spáchat sebevraždu

Thomas Bernhard: *Chůze*, přeložil Miroslav Petříček, Prostor, Praha 2005

Díla Thomase Bernharda se k nám dostávají se značným zpožděním. Stejně tak je tomu i se svazkem *Chůze* z první poloviny autorova tvůrčího života. Název novely, v originále *Gehen*, tvoří infinitiv slovesa *chodit*, který může současně znamenat i deverbativum *chození*, tedy proces vyjadřovaný tímto slovesem. A o takový proces zde v první řadě jde.

Ústředním bodem *Chůze* je okamžik při Karrerově návštěvě v obchodě jistého Rustenschachera, kde se zhroutí mechanismus Karrerova myšlení. Příběh vypráví jeho známý Oehler, hlavním zprostředkovatelem pro čtenáře je však bezejmenný vypravěč. Jiným zásadním bodem však může být sebevražda vědce Hollensteina, která však není ve srovnání s Karrerovým zešílením v ději nijak výrazněji přítomná.

V *Chůzi* nalézáme motivy, které se později stávají příznačnými po celou Bernhardovu tvorbu. Již zde jsou naznačena východiska postav z konfrontace s vnějším světem, který si žije životem pro tyto postavy neuchopitelným a který se v Bernhardově díle více či méně identifikuje s poválečnou strukturou rakouské společnosti a státu. V *Chůzi* tato východiska znějí: sebevražda (Hollensteiner), nebo zešílení (Karrer). Hollensteiner se tak stává typickým bernhardovským géniem, též označovaným jako *člověk ducha*. Vědec, jehož snahy musejí zákonitě ztroskotat, mají-li být realizovány v podmínkách určených rakouským státem. „Přičteme-li ke kráse této země hulvátství tohoto státu, říká Oehler, dospějeme k sebevraždě“ (s. 53). Tato věta se ve variacích objevuje v mnoha Bernhardových prózách. Rozpor mezi krásou země a hulvátstvím státu vlastně určoval i celý Bernhardův vztah k Rakousku.

ho (výtečného) překladatele, je ideální a nepříliš častá. Udržení terminologických a formulačních souvislostí mezi jednotlivými knihami je důležité — není Canetti „prozaik“ a Canetti „esejista“, nárok na přesnost zůstává všude stejný.

Už dvakrát jsem — myslím oprávněně — použil Canettiho výrok o jiném autorovi na něj samého. Vypovídá to nejen o tom, že většinou píše o autorech spřízněných, ale také o tom, *jak* o nich píše. Zdůrazňuje totiž často rysy, které odpovídají jeho založení. („Such preferences are innocent and unavoidable,“ řekl by Hume...) Pozoruhodná a cenná je na literárních esejích skutečnost, že tímto přivlastňováním texty (či autory) nijak nezkracují — *Svědomy slov* je i pro toho, kdo se nezajímá o Canettiho, ale naopak o Büchnera, Krause atd. Canettiho kritika je *osobní*, ale ne *egoistická*: míří k obecnosti, je to však obecnost zvláštního druhu. Na mnoha místech u něj nacházíme vyjádření rezervovanosti k filozofickým abstrakcím, k systematizaci (Canetti někdy užívá termín „aristotelizace“), jež má umrtvovat zkušenost. Dá se říci, že viděl dva typy obecnosti, dobrou a špatnou, přičemž dobrou obecností bude nejspíše taková, která dokáže myslet ve velkém a malém zároveň. Nedůvěra k jazyku filozofie je jednou z konstant jeho myšlení, stejně jako představa „proměny“ stavící se proti osudnému tíhnutí k jednoznačnému vymezování v pojmech. Schopnost proměny je podstatná pro bytí básníka. Jejím význačným způsobem je proměna čtením: další důvod, proč v Canettiho úvahách a vzpomínání zabírají tolik místa přelomové čtenářské zážitky a jména s nimi spojená.

JAN STANĚK

Je škoda, že díla Thomase Bernharda vycházejí v českých překladech bez jakékoli koncepce. *Chůze* vyšla poprvé v roce 1971 a pro českého čtenáře je nyní složitější utvořit si představu o tom, co znamená ve vývoji Bernhardovy poetiky. Kolem děje, který převyprávění redukuje na minimální substrát látky, neustále krouží řeč pronášená během procházky. Tendence bernhardovského jazyka k nekonečným rámcovým konstrukcím a nekončícím odbočkám dosahuje právě počátkem sedmdesátých let, a tedy i v *Chůzi*, svého vrcholu. Zmnožené perspektivy vyprávění a zaměnitelná jména protagonistů znesnadňují orientaci v textu a naznačují převahu jazyka a mluvené řeči nad individuem: „Pro celní úřad je to ovšem podřadné zboží, takzvané podřadné československé zboží, jak tvrdíte vy, Karrere, říká Rustenschacher, vypráví Oehler Scherrerovi“ (s. 86). Proces chůze určuje proces myšlení protagonistů. Postavy chodí, chůzí myslí, myšlením mluví a mluvením se samy ve svém mluvení rozplývají. Nepetržitý neklid vyjadřuje i motto knihy: „Vytrvalé přemýšlení je jednou z možností naší hlavy, cit je jednou z možností našeho mozku a ustavičné přecházení od jedné strany ke druhé je pak jednou z možností lidského charakteru.“ Motto vyňaté z textu vyjadřuje pohyb mysli, který tvoří paralelu k pohybu těla vyjádřenému v titulu novely. Jeden pohyb podmiňuje druhý. Pro postavy je těžké pohyb mysli ovládat, a pohyb řeči už jednoznačně nemají ve své moci. „Myslíme-li, nejde přitom tolik o filozofii jako spíše o matematiku, říká Oehler“ (s. 65). To je klíčová věta pro pochopení smyslu složité bernhardovské syntaxe. Formální syntaktické vztahy v řeči protagonistů mají větší moc než její obsah, a tím determinují nejen Oehlera či Karrera, ale i čtenáře a jeho zážitek z četby.

Chůze zaujímá mezi ostatními díly Thomase Bernharda zvláštní místo i proto, že se jako jedno z mála neodehrává někde v rakouské provincii, ale ve Vídni. A přitom ne přímo v centru města, k němuž měl sám Bernhard vztah a které jinde zatěžoval historickými nebo autobiografickými konotacemi (vzpomeňme jen na *Náměstí hrdinů*

nebo Bernhardovy oblíbené kavárny). Trasa Oehlerových procházek byla neměnná a lze ji snadno vystopovat v okolí Dunajského kanálu ve dvacátém obvodu. Přitom jde ze strany autora o další z jeho mnoha typických matení čtenáře. V novele sice čteme o Klosterneuburské ulici, která skutečně existuje, ale kdo se do ní někdy podívá a předstává si, že se v ní každé pondělí a každou středu někdo prochází a nahlas mudruje, musí si pomyslet, že Oehler s Karrerem, respektive vypravěčem patřili do blázince už dávno. Přestože má stejné jméno, je to zcela fiktivní literární prostor, který vyvolává u znalého čtenáře pocit blízkosti a konkrétnosti, což obzvláště vynikne při odkazech na válečné osudy vídeňských Židů.

Westley nikdy nezemře...!?

William Goldman: **Princezna nevěsta**, přeložila Jitka Fialová, Argo, Praha 2005

Princezna nevěsta (Princess Bride), vydaná poprvé v roce 1973, je příjemnou parodií na rytířské dobrodružné romány, kterou autor představuje jako zkrácenou verzi klasického díla slavného florinského spisovatele S. Morgensterna. Kniha získala popularitu také díky filmové verzi z roku 1987, jež je natočena podle Goldmanova scénáře. Pro přiblížení její poetiky stačí připomenout, že Goldman je také autorem scénářů k filmům *Butch Cassidy a Sundance Kid*, *Misery nechce zemřít* nebo *Maverick*.

V knize se to jen hemží dobrodruhy, bojovníky, piráty, kouzelníky a padouchy. Všechny je však předčí čeledín Westley alias „Muž v černém“ alias „Strašlivý pirát Roberts“, největší a jediná Beruščina láska. Beruška je nejkrásnější žena světa, což je skutečnost, která dokáže zcela překrýt všechny její nedostatky v oblasti inteligence a charakteru. Není tedy divu, že je tou nejžádanější nevěstou na světě a že je do ní zamilován samozřejmě i Westley, který kvůli ní odchází do daleké ciziny, aby si vydobyl bohatství a slávu. A to se mu jistě podaří, neboť, jak říká Beruška, „Westley není ani tak báječný, jako je dokonalý, vlastně nemá jedinou chybu, je více méně vynikající, bez poskvrny, spíš ideální“. Každému čtenáři tedy musí být jasné, že Westley s pomocí „nehynoucí lásky“ hravě zvládne všechny nástrahy a budou s Beruškou žít šťastně až do smrti. Nebo že by ne...?

Jeho sokem je totiž obávaný florinský princ Humperdinck, nejlepší lovec na světě, který touží získat trůn království Guldenu, z něhož Beruška pochází. V jeho zlotřilých plánech mu pomáhá hrabě Rugen, nejkrutější muž světa, a „Sicilský dav“, tvořený Siciliánem Vizzinim, nejinteligentnějším padouchem na světě, Španělem Inigem Montoyou, nejlepším šermířem, a tureckým obrem Fezzikem, který je bezkonkurenčně nejsilnější, ale zároveň také nejhloupější a nejtlocitnější zápasník světa, který před bojem dává přednost veršování.

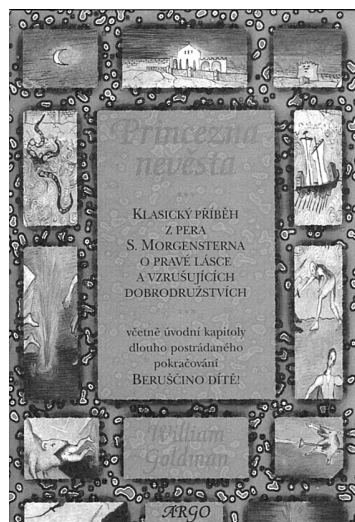
Dobrodružství nestárnoucího komiksového umění

Bryan Talbot: **Dobrodružství Luthera Arkwrighta**, Comics Centrum, Praha 2005

Bryan Talbot je první britský komiksový scenárista a kreslíř, který v Anglii zkusil dělat komiks dospěle a podařilo se mu prorazit. Symbolem tohoto úspěchu jsou *Dobrodružství Luthera Arkwrighta*. Necelá polovina plánovaného díla vyšla v letech 1978–1982

Je třeba opět velmi pochválit práci překladatele Miroslava Petříčka. Bernhardovo dílo důvěrně zná a se svým překladem novely *Wittgensteinův synovec* stál u zrodu opravdové recepce Thomase Bernharda a na počátku bernhardovské divadelní a překladové vlny u nás. V doslovu ve velikém oblouku staví Bernhardovu tvorbu do kontextu německy psané literatury od německého romantismu až po rakouskou současnost. Zároveň definuje Thomase Bernharda po právu jako autora vzešlého z tradic středoevropského myšlení, které, jak také správně podotýká, jej činí v poslední době tak atraktivním pro české čtenáře.

ZDENĚK PECKA



Tyto charakterově jasně vyhraněné komiksově postavičky rozehrávají vtipné absurdní dialogy, které jsou nejsilnější stránkou knihy, jež svým humorem připomíná Prachetovu *Zeměplochu*, zpracování artušovských příběhů skupinou Monthy Python nebo filmového Shreka.

Nedílnou součástí knihy jsou průběžné autorské komentáře, kterými Goldman vstupuje do textu. Někdy vysvětluje, proč ty které pasáže vypouští, jindy se zmiňuje o svých rodinných těžkostech a neopomene ani úspěchy, kterých může dosáhnout známý hollywoodský scenárista a spisovatel, včetně flirtů s filmovými hvězdičkami. Zkrátka máme-li jistou představu o namyšleném hollywoodském autorovi, jehož nejoblíbenějším konverzačním tématem je on sám, Goldman tuto představu ztělesňuje na sto procent. Ve všech historkách z hollywoodského zákulisí samozřejmě figuruje on jako hlavní postava a čtenář má čím dál silnější pocit, že je i hlavní postavou knihy.

Goldman je však poněkud příliš ješitný a kapánek přes míru domýšlivý, a tak je čtenáři nakonec jasné, že si z něj autor jednoduše dělá legraci a celá historka s komentovaným a zkráceným klasikem není než šikovná autorská hra, oblíbená a používaná v literatuře už od dob Cervantesových.

Nedá se říci, že by byla *Princezna nevěsta* tím nejzajímavějším a nejvynalézavějším, co se dá v tomto žánru přečíst, ale je to lehce napsaná kniha, u níž se čtenář pobaví a mnohé z dialogů mu na dlouhou dobu uvíznou v paměti. A jak to nakonec dopadne s Beruškou a překoná Westley všechny nástrahy? To ať už si každý rozhodne sám, podle toho, zda je jeho srdce spíše srdcem satirika, anebo romantika...

PETRA KRÍVÁNKOVÁ-JAMES

Luther se zapsal jako první anglický komiksový román, získal si množství fanoušků a ovlivnil celou britskou scénu. Talbot byl první, kdo provedl zásadní změny v obsahu i formě komiksu, a prapor této revoluce následně přešel na území USA prostřednictvím tvůrců, jako byl například Alan Moore s jeho *Watchmany*. Autor pak *Arkwrighta* dokončil v druhé půli osmdesátých let.

Příběh je pod vlivem nové vlny science fiction a výsledkem je mix silných a kvalitních sci-fi prvků a do té doby tabuizovaných námětů. Do děje vstupujeme vprostředku (píše se rok 1984) a hned jsme konfrontováni s realitou myriád alternativních zemí, jež →



Uvidíte ogara, co zahraje Figara

Jeden a týž text může samozřejmě na jevišti nabývat docela odlišných podob. V Městském divadle Zlín uvedli *Figarovu svatbu* s podtitulem, který jasně říká, že půjde o jakousi variaci slavné komedie. V několika svých hrách uvedl Beaumarchais na scénu chytrého a schopného sluhu Figara, ve *Figarově svatbě* však celkem tradiční typ povýšil na sociální symbol doby, v níž se otřásá starý řád útlaku a rovněž lokajové dostávají právo svobodné volby. Takto promluví právem zhrzený drzoun Figaro ke svému majetnickému pánovi: „Myslíte si o sobě bůhvíco jen proto, že jste velký pán? Urozenost, bohatství, postavení, to člověka naplní takovou pýchou? Jak jste si to ale zasloužil? Jen jste se narodil, nic víc. Ostatně jako dost banální člověk! Zato já se topil někde uprostřed davu, a jen abych přežil.“ Za těmito odvážnými slovy je cítit převrat, Napoleon Bonaparte tuto hru označil za „zdvíhající se víchr revoluce“. Dosud věrný sluha se stává rebellem, neboť musí ochraňovat před svody svého pána svou výřečnou a hezoučkou nevěstu. Smilný hrabě totiž očkem mrká po Zuzance a přitom se dovolává starého práva první noci. Ve spolku s hraběnkou a Zuzankou však sociálně podřízený sluha vítězí, šlechtický pán je

zesměšněn. Figaro je zástupcem politicky znevýhodněného měšťanstva.

A teď trochu národopisu — pokud se do Zlína vydáte z Brna jako já, pojedete kolem mohutného bučovického zámku a jeho Zaječeho sálu, jenž je ozdoben v Evropě ojedinělými výjevy z převráceného světa. Světu odteď panují zajáci, kteří převzali vládu nad lidmi. Zaječí jízda sráží lidskou péchotu, zajáci loví lidi, které pak pěkně pojídají na hostině. Slavná manýristická freska, ač vznikla o dvě stě let dříve, přece tak výmluvně připomene poměry, které ve Francii po *Figarově svatbě* nastaly!

Ve Zlíně však „Figarku“ pod vedením Zdeňka Duška postavili jako commedii dell'arte, již charakterizuje kolektivní tvorba herců, kteří osnovu textu dokáží nahradit slovními a gestickými improvizacemi. Inteligentní Istiví sluhové za pomoci ostrovtipných replik procházejí nástrahami jednoduše zlých a naivních nemotorů a překonávají zvůli panstva. Košatá stavba zápletky, vrstvení a propojování dějových linek, záměny postav, oblíbená překvapení schovávaček, mravoličná tendence vyprávění a situační humor ostatně v hávu commedie dell'arte vyniknou

nejvíce. Jednoduchá pódiová scéna s odhrnovací oponou Milana Popelky podtrhuje princip divadla na divadle, bláznivé, křiklavé výmluvné úbořry aktérů jsou stejně nepravděpodobné a efektní jako překombinované rozuzlení a překvapivá fabulační řešení komedie. Herci si sami obstarávají ruchy a jednodušší songy v inscenaci, což dodává na intenzitě a blízkosti. Úskalím tohoto tvaru však může být kolísavá úroveň improvizací vstupů, které se občas od stylizace přehoupnou k podbízivosti komunální satiry a slabým veršovánkám, podobným té v titulu recenze. Přesto se však ve Zlíně, na obrovském jevišti tamního divadla, podařilo nastudovat překvapivě kontaktní a živou inscenaci.

PETR ŠTĚDRŮH

Figarova svatba aneb Figaro sem Figaro tam, dle hry Pierra de Beaumarchais vytvořil kolektiv herců pod vedením Zdeňka Duška, Městské divadlo Zlín

→ existují, aniž to jejich obyvatelé tuší, paralelně vedle sebe. Na každé z nich se historie ubírala jinou cestou a projít mezi nimi dokáží jen nelitostní pohůnci tzv. rozkolníků, kteří manipulují vládami jednotlivých světů. Proti nim stojí nejdokonalejší varianta země zvaná 00-00-00, jejíž jedinou zbraní je muž bez minulosti Luther Arkwright, jediná bytost schopná procházet mezi světy silou vlastní vůle.

Situace se vyhrotil v okamžiku, kdy rozkolníci získají ohňomráz, zařízení způsobující zvýšenou entropii a s ní i katastrofy ve všech paralelních zemích. Jediným řešením je nalézt sídlo rozkolníků a s ním i samotný ohňomráz. Místem, kde se tak má stát, je země 00-72-87. Británii zde vládne puritánská teokracie potomků Olivera Cromwella, které od sedmnáctého století drží u moci právě rozkolníci. Luther je sem poslán, aby pomohl vést protivládní rojalistickou revoluci podporovanou největšími světovými velmocemi — Velkým Pruskem a carským Ruskem. Eskalace konfliktu zatím urychleně spěje k nejistému výsledku, v němž má každý svůj vlastní zájem a otázka, zda se podaří zastavit ohňomráz, trápí jen zoufalé idealistické obyvatelé 00-00-00.

Arkwright na první pohled upoutá ohromujícími vizemi možných variant historie. Nejvíce nahlédneme do krutého světa cromwellovské Británie, tak odlišného a cizího, a přece tak podobného našemu — tato metoda je tradiční „zbraní“ kvalitní sci-fi. Talbot má cit pro vytváření světů, které jsou propracovány do všech detailů, ale k dosažení tohoto efektu mu stačí velmi úsporné prostředky.

Tato Británie sama silně připomíná Orwellovo *1984*, a to nejen letopočtem. Autor je totiž především mistrem ve vyvolání temné atmosféry absolutního totalitního zřízení. Ale i kdyby se skrze charakteristicky vztyčenou paži a pozdrav Hail Cromwell zdálo, že inspiraci čerpá z nacismu, policejní těžkoooděnci vypadají, jako by vystoupili ze záběrů z Národní třídy listopadu 1989. Krutost zobrazovaného je extrémní, tvůrce se nevyhne mučení nebo pohledům na ocelové obušky obalené kousky lidské kůže, vlasy a krví. Stejně nesmlouvavý je i jeho pohled na revoluce a mocenské dějinné mechanismy.

Krom násilí a politiky padlo i tabu sexu. Talbot je velmi otevřený v četných erotických zobrazeních, která však slouží primár-

ně k psychologizaci postav — své si k tomu řekne jak Luther, tak skvěle charakterizovaný odpudivý diktátor Cromwell.

Talbot kombinuje prostředky žánrově velmi odlišných oblastí a ve svém vzpírání se klíše jde velmi daleko. Neváhá jako integrální součást díla vložit kapitolu popisující hrdinův vzestup po mentálním evolučním žebříčku lidstva. Používá přitom západní teorie Timothyho Learyho i východní systém čakrické duchovní energie v kombinaci se sexuálními archetypy. Výsledný proces je pak jen jednou variantou toho, co možná prožíval Kristus na kříži.

Důvod, proč zapsat *Arkwrighta* zlatým písmem do dějin komiksu, však neleží v obsahu knihy. Přes jeho stáří se totiž jedná o formálně nejprogresivnější komiks, jaký český trh dosud spatřil. Talbot zde vlastně vytvořil dnes používaný, kvalitativně vyšší stupeň komiksového vyprávění. Objevuje se zde střídání výtvarných stylů od malby po několik technik kresby; často s ohromujícím pocitem detailní propracovanosti a perfektně přesným vystižením atmosféry. Některé experimenty s perspektivou a úhly pohledu jsou i dnes učebnicově nepřekonatelné stejně jako některé čistě vizuální nápady. Naprosto nově se zachází s rozvržením panelů na stránce.

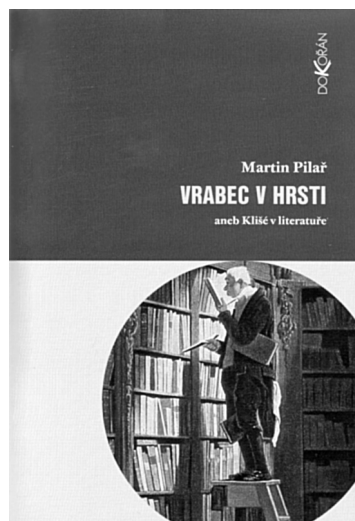
Samozřejmě, komiks je i odrazem autorova vývoje „za pochodu“, ne vždy je zamýšlený výsledek bezchybný, ale tyto případy jsou v menšině. Občasné nedostatky však vyvažují takové inovace, jako je například rozdrobení textu do navzájem proházených jednoslovných bublin, které lze číst v různém pořadí, či zběsilé fázování scén. Nezapomenutelná je především sedmistránková bezeslovná bojová sekvence, která obsahuje osmdesát čtyři rámečků a přitom dějově trvá pouhých několik vteřin. Všechny tyto revoluční techniky pak eskalují v závěrečné třetině, kde autor předvádí dokonalou ukázkou toho, jak kresebními prostředky urychlit a zesílit už tak strhující děj.

Ve své době způsobilo *Arkwrightovo* formální novátorství šok a za své skvělé výsledky u čtenářů na oplátku vyžadovalo novou recepci komiksu na další úrovni vnímání. Bohužel u nás by to stále ještě mohlo být bariérou, protože tzv. komiksová gramotnost, tedy schopnost číst komiks s jeho hybridní výtvarně-literární stránkou, je zde obecně na velmi nízké úrovni. Na druhou stranu, proč nezkusit odrazit se od toho nejnáročnějšího? **VOJTĚCH ČEPELÁK**

Bestsellery v hrsti Martina Pilaře

Martin Pilař: **Vrabec v hrsti aneb Klíše v literatuře**, Dokořán, Praha 2005

Vieweghovi a Šabachovi se podařilo skoro nemožné — vydělat na literatuře. Záležitost sama o sobě je záhadná, vzhledem k tomu, že se to nedařilo ani tak zavedeným autorům, jako je Hrabal, ani autorům tak populárním, jako je třeba Jáchym Topol. Zmíněná záhadnost kupodivu ale nepobízí, až na výjimky, české kritiky a literární historiky (na rozdíl třeba od Polska, kde existuje dokonce literární časopis *Kultura Popularna*) k hlubší a systematické reflexi. A přece zkoumání recepční dimenze současné literatury, tedy v podstatě určování sociální a psychologické charakteristiky čtenářské obce, vyžaduje širší záběr, než umožňuje optika tradiční literární vědy zaměřené na literaturu vysokou a ambiciózní. Tuto skutečnost pochopil Martin Pilař, který se ve své knize *Vrabec v hrsti aneb Klíše v literatuře* zaměřil přímo na autory a knihy literární kritikou zhrzené. Tento literární vědec, působící na Ostrav-



ské univerzitě, se již ve své dřívější knize *Underground* soustředil na tu oblast české literatury, která byla téměř čtyřicet let pro většinu českých čtenářů naprostým tabu. Popsal totiž literární tvorbu těžce přístupnou a hermetickou, nápaditou, experimentální a provokativní, nezřídka velice kvalitní a svým vlivem vytvářející vlastní okruh zasvěcených čtenářů (autoři edice Půlnoc). Ve druhé kapitole své nové knihy věnuje Pilař pozornost bestselleru — tedy fenoménu opačnému.

Na rozdíl od samizdatového undergroundu bestseller neexperimentuje a neprovokuje, ani neusiluje o nového čtenáře. Spokojuje se s nastávající situací a přizpůsobuje se stagnujícím požadavkům

oné usedlé čtenářské biomasy, která se během času zásadně nemění. Autorovi stačí variovat stará, osvědčená žánrová a kompoziční klišé. Pilařovy úvahy o bestsellerové literatuře jsou věcné a výstižné, přínosné již tím, že vůbec tuto problematiku berou vážně a vědecky. Pilař zajímavě srovnává Vieweghovou a Šabachovou tvorbu, spatřuje důvod jejich úspěchu v líbeznosti, srozumitelnosti a určité míře senzačnosti. Zároveň však zdůrazňuje rozdíly: Šabach je rázovitý pábitel, těžištěm jeho románu je vyprávění, které je hodnotou samo o sobě. Jeho narace je živelná a založená na přebujelých představivosti. Viewegh staví na ději, čím dynamičtější, tím lépe. Je kompozičně ukázněný a jeho vyprávění postupuje velmi metodicky, zručně využívá jenom ty prostředky, které zaručují pragmatickou účinnost. Dialogy jsou krátké, popisy telegrafické a sled událostí se rychle řítí vpřed. Podle Pilaře tyto vlastnosti zařazují Viewegha do tradice západního senzačního románu, který se vyznačuje formální vybroušeností a řemeslnou schopností vypravěče přesně realizovat předem stanovený cíl, ať už je jím napětí nebo dojetí. Šabach je zase autor skrz naskrz středoevropský, což dosvědčuje hravost, spontánnost a hovorovost jeho narace.

Autorův slibný úvod, nekonvenční záměr a zcela správný postup se však najednou uprostřed cesty přetrhnou. Kapitola o českém bestselleru končí, aniž by se rozběhla. Máme před sebou pár stručných a pozoruhodných úvah, které bohužel zůstávají v zárodečné fázi abstraktního náčrtu. Je sice pravda, že Pilař neskrývá eklektický ráz knihy, která shromažďuje rozptýlené články a eseje, a v závěru dokonce prohlašuje, že mu šlo o texty spíše neakademické a popularizační. Je ale trochu nečestné dávat čtenáři do rukou knihu vzniklou *ad hoc*, jednoduchým nakupením existujících článků, a to i přesto, že je to v univerzitních kruzích běžná praxe. Nepřesvědčivě zní také na závěr uvedená poznámka, podle níž je forma textů určena touhou oslovit laického čtenáře. Autorův způsob vyjadřování, zjevná erudice a jistě i nezanedbatelná složitost diskursu neoborníky spíše odradí. Ostatně čtenář masové literatury stejně nejspíš nebude mít o sekundární literaturu zájem.

Co je památka?

Tomáš Hájek: **Zánik a vznik památkových péčí. Filozofie památkové péče**, Epocha, Praha 2005

Kam až může dojít členění filozofie na oborové disciplíny po vzoru nepřehledného větvení jiných humanitních oborů? Velmi strohé odmítnutí tohoto trendu by pravděpodobně nepřekonal odpor vědecké praxe vůči rušení již zavedených disciplín, jako jsou filozofie dějin, umění, náboženství... Naopak příliš blahosklonný postoj k němu by se musel posléze vyrovnávat s bujením až kuriózních disciplín. Má-li být studie Tomáše Hájka filozofickou reflexí památkové péče, ba co víc, má-li obhájit nutnost budování této oborové disciplíny, vydává se autor cestou doslova na ostří nože.

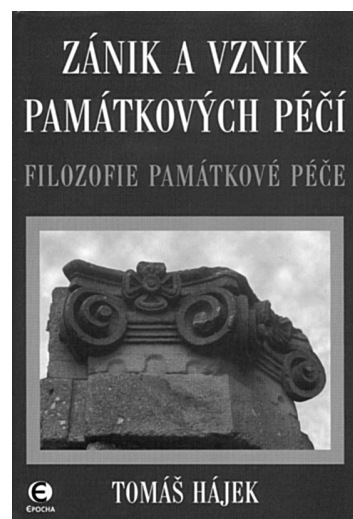
Zřejmě proto, že se předmět zájmu nevyznačuje snadno nahlédnutelným ontologickým statutem, volí autor pro takové případy obvyklý postup: miní se dobat k jeho podstatě zkoumáním jevů, jimiž se navenek projevuje. A pomyslnost předmětu jeho zájmu jako by se zrcadlila i v nesourodosti takto shledaných znaků: nedokonanost právního vymezení kulturního dědictví pro majoritní společnosti národních států, mladost památkové péče a s ní paradoxně spjatý její velký úkol — propojování minulosti, při-

Pilařův styl je dosti akademický, místy těžkopádný, kolísá mezi analytickou přesností a syntetickou metaforičností, jako by se autor nemohl rozhodnout, zda bude kráčet velkými metaforickými kroky, anebo postupovat malými analytickými krůčky. Nerozhodnost autora, zda píše pro odborníky, či pro laiky, je patrná v celé knize. Nejprve roznítl pozornost srovnáváním *beat generation* s autorským kruhem edice Půlnoc, které však znenadání uvízne v docela klišovitých a banálních konstatováních, že *hipsters* byli proti establishmentu, práci a rodině stejně jako Bondy nebo Vodseďálek. Pilař nadnese pár opravdu dobrých postřehů, ale pak bohužel nabídne čtenáři nedovařenou polívku. Je to projev dosti trapného zvyku akademiků navozovat témata, a potom konstatovat, že by stála za pokračování a další „hlubší“ zkoumání, kterého by se však měl zhostit již někdo jiný.

Kdykoli na něco takového narazím, vzpomenu si na Kanta, který v *Kritice čistého rozumu* ostře kritizoval obdobné postoje jako projev duševní lenosti, která více pokazí než pomůže, neboť se tváří, jako by daný problém opravdu řešila, a přitom jen hromadí další a další vstupy a úvody.

Stálo by například za to doplnit komparaci o podrobný rozbor životopisných souřadnic Bondyho a Ginsberga, konkrétně a plasticky popsat psychosociální podmínky padesátých let v Americe a Československu, zmínit se o židovských fascinacích obou autorů nebo srovnat některé pasáže od Bukowského a Bondyho. Na druhé straně těsné sousedství přímo vybízí k propracovanějšímu a promyšlenějšímu srovnání bestselleru s tvorbou undergroundu. Nemusí se hledat daleko, stačí se podívat do jiných zdrojů britské humanitní vědy, kterou se Pilař patrně nechává inspirovat. Uplatnění Austinovy kategorie performativity by mohlo kupříkladu vést k objevu, že tvorba undergroundu působila performativně na čtenáře, to jest profilovala si své vlastní publikum, zatímco bestsellery jsou výsledkem performativního vlivu čtenářských očekávání na autora. Možností pokročilejší syntézy a podrobnějšího rozboru by tady bylo bezpochyby více. Je škoda, že se o ně autor nepokusil, přestože je k tomu velmi dobře intelektuálně vybaven.

IGOR KEDZIERSKI



tomnosti a budoucnosti —, její eschatologický charakter, jestliže skrze péči o zanikající památky poukazuje na poslední věci člověka a světa, radikálně historický charakter jejího vývoje, tedy jeho nekontinuitnost a epizodičnost, metaetický charakter, kdy ji nelze v důsledku epizodičnosti zastřešit jediným normativním systémem vztaženým k jediné hodnotě...

Samotný výčet charakteristik ukazuje autorovu erudovanost a širokou obeznanost s problémovými uzly památkové péče, ale současně je možné klást si otázku, zda je autor adekvátně interpretoval. Pokud například shledává, že jen minority mají dokonáno právo na kulturní dědictví, neboť je mají „zajištěno“ pozitivním zápisem v právu psaném, je namíště ptát se, zda měřítkem zajištění práva může být jeho pouhý zápis. Problematika opodstatnění základních lidských práv odkazuje spíše

na jejich vrozenost. Pouhý zápis práva nemusí vypovídat vůbec nic o jeho praktické vynutitelnosti, a tedy uplatnění. Právě problém uplatnění nároku by měl být hlavním kritériem dokonání práva. A ve vztahu k majoritním částem společností národních států lze shledat, že ačkoli jejich nárok není v pozitivním právu zapsán, dosahují ho, neboť svou kulturu žijí a uplatňují spontánně, vlastní silou, kterou ovládají svůj národní stát.

Podobně lze zpochybnit například i argumentaci zdůvodňující metaetickou pozici piety jakožto hodnoty památkové péče, jež má být východiskem z nemožnosti nalézt společný normativní systém všech radikálně odlišných epizod památkové péče. Nemají-li se výpovědi na metaetické úrovni vztahovat k hodnotě dobra, nýbrž k hodnotě správnosti či adekvátnosti, je otázkou, proč tyto výpovědi Hájek charakterizuje jako morální soudy. Pokud však trvá na morální podstatě těchto soudů, protože „pieta“ je přece jen hodnotou morálně relevantní, jak potom může být tato úroveň výpovědi metaetickou? Pokud mají být soudy na úrovni metaetické, jedná se o soudy faktuální. Ovšem Hájek sám připouští, že jeho pojetí metaetiky se od všeobecně sdíleného výkladu liší.

Jak již bylo naznačeno, vyznačuje se Hájkův text pro čtenáře poněkud nepohodlnou rozkolísaností až kontradiktorností výpovědí, což znesnadňuje porozumění textu. Tuto výtku lze mimo jiné ilustrovat odkazem na výklad „mladosti“ památkové péče, kdy se na jedné straně autor táže, zda lze potvrdit či vyvrátit, je-li sběratelská činnost římských císařů dokladem starobylosti památkové péče, a přitom na závěr předkládá hypotézu, že „v jistém polemickém smyslu bych nazval památkovou péčí jedním z nejmladších oborů“. V následující kapitole ovšem stanovuje stáří současné podoby památkové péče na dvě stě let, a hned nato shledává její počátek v renesanci. Dále se pak v textu v souvislosti s výkladem epizodičnosti památkové péče zase vyjadřuje, že se „propletá mezi událostmi už v dobách před starým Římem, jako by dosahovala do dob předdějinných“.

Hájkův pokus o shrnující reflexi dílčích výkladů jednotlivých charakteristických fenoménů památkové péče se však nedaří; autor sám na závěr druhého dílu studie přiznává, že „kde jeden výklad [dílečnické charakteristiky památkové péče] končí, druhý začíná“. Jejich hlubší spojení sice poté hledá v hodnotě památek působících proti fyzikálnímu procesu energetické smrti vesmíru, nicméně ani v jeho vysvětlení této jejich hodnoty čtenář infor-

maci o provázání výše uvedených charakteristik památek zřejmě nenalezne.

Zásadní výhradu lze však směřovat vůči vnitřní nekonzistenci jeho koncepce památkové péče, jež je způsobena spojením „radikální historičnosti“ památkové péče, tedy principu naprosté různosti jejich vývojových momentů, s principy působícími jejich vzájemnou podobnost.

Jednak je autorova koncepce radikální netotožnosti všech historických momentů neadekvátní, neboť i nejlineárnější pojetí dějin, jako je například křesťanské, s tak jedinečnými momenty, jako je stvoření, vtělení, zmrtvýchvstání atp., přece obsahuje neměnné principy působící i periodičnost a podobnost: neměnný Bůh, ovládající vše neměnnými zákony, neměnné esence jsoucna — podklad vrstvy jejich proměnlivých vlastností. Tyto principy však právě pro svou stejnost působí v jevové akcidentální sféře světa *podobnost* historických momentů. Hegelem podmíněná Rieglova koncepce shledávající stálou „hodnotu stáří“ památek není příčinou stejnosti historických fází. Tyto koncepce dějin nejsou totiž cyklické, pracují s opakováním podobností vývoje gradujícího na vyšších úrovních spirály, žádný moment dějin není totožný s jiným, ale ani naprosto rozdílný.

Hájek vposledku podobnost působící principy do své koncepce zavádí, byť si to neuvědomuje. Je to jeho pojetí dějin památkové péče jako překonávání „civilizačních prahů“, „élan vital“, anebo účelový princip, který spojuje jednak trvalé estetické a také dynamicky se vyvíjející Rieglovo pojetí hodnoty památky skrze „znaky stáří“.

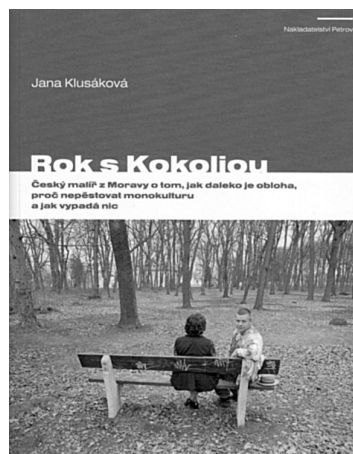
Mimo uvedené výhrady je však Hájkova práce cenným zdrojem inspirace. Obsahuje přehledné katalogy názorů k jednotlivým problémovým uzlům památkové péče o značné historické hloubce a „geografické“ šíři s cennými skrytými bibliografickými údaji. Nabízí značnou profesní praxí nabytý přehled střetů koncepcí usilujících o nalezení obecných kritérií památky a péče o památky. Podnětná je například informace o škále mezních jevů památkové péče, jako jsou otázky uznávání extrémně „mladých“ památek či výstavba duplikátů památek atd., s nimiž může být v takovém rozsahu konfrontován jen odborník. Právě mezní případy jsou prubířskými kameny umožňujícími ověřit explanační sílu teorii každého, kdo by se pokusil o podobný podnik jako Hájek a nemějí jeho praktickou erudici.

MARTIN PROCHÁZKA

Kokoliova cesta z ghetta

Jana Klusáková: **Rok s Kokoliou**, Petrov, Brno 2005

Pro většinu českých umělců je knižně vydaný rozhovor neopaku- jící se příležitostí. Obvykle takový text buď z autorského náhledu zdvojuje, anebo nahrazuje monografií. Čtenář očekává a dostane standardní časovou osu mládí — umělecké zrání — vstup na scénu — fáze vývoje — vztahy k dobovým tendencím a skupinám — krédo umělcovo. Vladimír Kokolia se tomuto schématu chtěl v knize rozhovorů vyhnout a téměř se mu to podařilo. Novinářka Jana Klusáková vydává po roce 1990 knižní rozhovory s umělci, popovými hvězdami, vědci, politiky. Zkušenost v žánru novinářského rozhovoru dodala knize *Rok s Kokoliou* strukturu osmnácti setkání od jara 1984 do předjaří 1985 a návštěvy ve Veverských Knínicích. Některá setkání probíhala na stejné lavičce v oboře Hvězda a Kokoliovy charakteristiky oblíbeného tématu, průhledů



stromovým, vytvářejí cyklus „od jara do jara“, který říká mnoho o jeho vidění.

Kokoliovy postřehy jsou uváděny otázkami typu „Lis- tí řídne a padá — nesklíčuje vás to?“ Takových dotazů má Jana Klusáková připraveny tucty, mnohdy až proslavené- ho typu: Kdy procítáte? V kolik ráno vstáváte? Jak spíte? Co je štěstí? Co jste měl dnes k obědu? Co je v životě nej- důležitější? Unavuje vás vedro? Co pro vás znamena- jí prázdniny? Vaše rodina? Žijete družně? Nejednou však právě taková otázka přiměje Kokoliu k výpovědi o rodině, své malbě, umění, společnosti, snech. Dynamiku a občasné napětí dodává rozhovorům vzájemný respekt, vykáni a postupné „oťukávání“.



Osidla čarovného lesa

Móda a popularita určuje u filmů vedle výběru herců a kostýmních a scénických zasazení i oblast filmových žánrů. Souvisí to nejen s vnější společenskou situací (například v Americe třicátých let dala hospodářská krize a prohibice vzniknout drsným gangsterským příběhům), dominance žánrů je úzce spojena také s diváckou oblibou. Zatímco třeba western je na sestupu, do popředí se v posledních letech dere únikový a výpravňý žánr fantasy. Příběhy Harryho Pottera nebo hobita Froda se do obecného povědomí vedraly s obrovskou razancí. Fantastické kraje, neuvěřitelná dobrodružství, boj dobra se zlem či téma cesty sice spojuje žánr fantasy s pohádkou, od „dětského“ příběhu se však vzdaluje stylistickou obtížností. Film *Kletba bratří Grimmů* balancuje na hraně mezi těmito dvěma žánry líčícími svět za hranicí našich znalostí a zkušeností. Navzdory názvu se režisér Terry Gilliam neubírá životopisnou cestou dvou německých jazykovedců, kteří prosluli sbírkami pohádek, písní a pověstí, jež povýšili na předmět seriózního vědeckého výzkumu. O skutečnost a historická

fakta se Gilliam nezajímá a ubírá se cestou ryzí fikce. Bratry Grimmy přepsal na neheroické ústřední postavy vyprávění, které líčí fantastické události spjaté s jejich putováním a bojem s tajemnými silami. Scénář ctí základní pravidlo fantastického příběhu — vstup do jiné dimenze, imaginárního magického světa, kterým je zde archetypální prostor lesa. Mozaikovitě vyprávění je sešito z úryvků a bleskových citací grimmovských pohádek. V čarovném lese potkáme nešťastnou dvojici opuštěných dětí, Jeníčka a Mařenku, komickou žabu čekající na polibek i prefabrikovaný motiv spící Šípkové Růženky. Kromě těchto čitelnějších odkazů pracuje Gilliam s řadou v našem kontextu neznámých, až hororových grimmovských motivů — chlapec, kterému bahno krade jeho vlastní podobu, mračna útočného hmyzu, kůň po způsobu pavouka soukající a polykající své oběti... Režisérovo pojetí není pietní a opatrné jako to, s nímž jsme se setkali u Jacksonova převyprávění J. R. R. Tolkiena. I do tohoto Gilliamova příběhu (podobně jako ve snímcích *Brazil*, *Dvanáct*

opic, *Král rybář*, *Strach a hnus v Las Vegas*) proniká sofistikovaná hravost a smysl pro absurdní situace. Výsledek je nicméně poněkud amorfni, těžko uchopitelný. Gradace příběhu je uměle nastavovaná a lze ji jen stěží udržet. Řada zajímavých a nápaditých scén je semleta v anorganickém víru motivů a postav bez jasnějšího ukotvení. Tříšť nápadů se na sebe vrství, aniž by se dále rozvíjely či vzájemně doplňovaly. *Kletba bratří Grimmů* sice staví na grimmovském chladu, hororovosti a krutých motivech, nepovyšuje je však na nový celek. Pohádky bratří Grimmů v mocném nápřahu prokluzují režisérovi mezi prsty a v závěru hledíme jen na prázdné dlaně.

DORA VICENÍKOVÁ

Terry Gilliam: *Kletba bratří Grimmů*

→ Zkušená novinářka si v rozhovorech s uvolněným Kokoliou občas dopřává přepych sebezprezentace. Pasáž na téma ženského prvku v umění prokládá vlastní úvahou: „Kdybych měla muže, kterého bych milovala, [...] ochotně bych se vzdala tzv. tvůrčí profese a veškerou energii bych věnovala rodině.“ Dokonce jí lze přistihnout, jak se naivně pokouší „vydyndávat obraz“. Kokolia: „Kdo se mi bude líbit, tomu dám obraz.“ Klusáková: „Líbím se vám?“ Kokolia: „Jo.“ Klusáková: „Tak navalte obraz.“ (VK se směje.) Jana Klusáková nechápe, že na odívavost upřímnost je u umělců součástí image. Na otázku „Co Kokoliu na Kokoliu nejvíce vadí?“ sám autor odpovídá — „nepoznám, kdy si lžu“.

Ve skutečnosti vede rozhovor Vladimír Kokolia sám se sebou, a Jana Klusáková slouží jako reprezentant publika, které si koupí „knížku o Kokoliu do vlaku“. Neobeznámenost Jany Klusákové s uměleckou scénou osmdesátých let i s výtvarným školstvím současnosti nutí autora k co nejsrozumitelnější výpovědi. Zároveň má Kokolia jistotu, že nedostane „kunsthistorické“ otázky. Takovým okruhem je tvůrčí curriculum, které hodlá na webu prezentovat v jednom souboru bez výběru jako „celé dílo“. Z rozhovoru se lze dovědět o Kokoliových začátcích, podnětech z dětství, babičce Hedvice, ale nic o generačních ani osobních souvislostech. Osobní vztahy přitom Kokolia na rozdíl od všeobecného zvyku nikdy účelově neomezoval na kontakty s umělci a teoretiky „svého formátu“. Vojna v Janovicích je v rozhovorech jen existenciální zážitek (příčemž ve stejné době zde soustředěným umělcům byla věnována výstava v Klatovech). Jen málo se čtenář dozví o dnes téměř neznámé, figurální kapitole Kokoliová díla z první poloviny osmdesátých let, o tehdy ohromujícím působení jeho obrazů ze současnosti, ovlivněných galerijními mistry. Jen zmínkou se mihne malíř Vladimír Novák, zastupující okruh 12/15, a jen znalec pozná, že v souvislosti s tématem sebevraždy Kokolia s respektem hovoří o malíři své generace Stanislavu Judlovi. Autor je nelítostný vůči „dobovým trendům“ — importovanému neoexpresionismu, ale i vůči rigidním rámcům „oficiální“ i „neoficiální“ scény. V různých místech rozhovoru se k ní staví skepticky, zvažuje dokonce, proč se vlastně nekonformního, mezi lidmi neoblíbeného umění bály totalitní režimy. Nové je Kokoliově přiznání, že žárlil na úspěch svých existenciálně groteskních kreseb ve srovnání s obrazy z první poloviny osmdesátých let. Jejich existenci se mu podařilo na téměř dvacet let zatajit. Image „malíře na venkově“ nenaruší dotazy na osobní i tvůrčí vazby k „brněnskému okruhu“ (nejen Tovaryšstvo malířské) ani na brněnská témata. Například ÚAN, čili autobusové nádraží, reflektované v geometrických strukturách i ve slavném opusu skupiny E!. Pasáže o této skupině jsou sdělné i pro nerockery.

Vladimír Kokolia se v rozhovoru prezentuje nikoliv jako „umělec“ (což mu zní jako erbenovský umrlec), ale jako na sobě pracující „normální člověk“, odhalující v sobě „tajči“. Považuje se i za „léčitele obrazy“. Svou zkušenost sděluje jako pedagog, vyučující kromě „experimentální grafiky“ i „stání před stojanem“. Je malíř, když maluje, ale malovat může i ve své hlavě. Ze svých cest, včetně půlročního pobytu ve Spojených státech amerických

z titulu laureáta Chalupeckého ceny, si přivezl poznání, že českému umělci nezbyvá než prosadit se „mezi svými“, „kopat za české umění“. Nikoli umění, ale tvoření je pro něj vším, jeho ideálem je včelí královna, „plodit a plodit“. Na zdánlivě naivní dotaz Jany Klusákové „Jste dobrý malíř?“ Kokolia s odzbrojující jistotou odpovídá: „No... Namaluju, co chcu.“

Koncentrace na tvoření nebrání Kokoliu vidět umělce ve společnosti. Na rozdíl od většiny „lidí v oboru“ počítá s tím, že si umění mohou koupit i „ignoranti“, a vidí budoucnost jen v publiku, nikoliv v „ubírání umění“, a vůbec „umění“ vytvářeném kunsthistoriky bez ohledu na potřeby společnosti. Je skeptický vůči „přílišnému umění“. Prací na objednávku se v počátcích zabýval, nestydí se za to, rád by objednávku dostal, protože omezení znamená výzvu, ani „deblní zadání by nevadilo“. V tomto smyslu patří k umělcům, kteří pohřbívají pobarokní tradici „volného tvoření“.

Část rozhovoru je věnována Kokoliovu pedagogickému působení na AVU. Padají sice i dotazy typu „Koketují s vámi studentky, pane docente?“, nicméně plasticky se rýsuje obraz umělce pendlujícího mezi Veverskými Knínicemi a Prahou, který zodpovědně přebírá akademické funkce a starostlivě sleduje vývoj talentů od přijímací zkoušky přes nutnou krizi k možnému „osvícení“. Jako příklad volného pojetí studia ve svém ateliéru experimentální grafiky uvádí Kokolia studentku Kateřinu Šedou, která se roku 2005 stala laureátkou Chalupeckého ceny. V úvahách o akademii autor připomíná éru „stavění týmů snů pro AVU“ mezi „neoficiálními umělci“ (i když ji posouvá až na konec osmdesátých let) a poznamenává, že je čas snít o „dalším dream teamu“. Jana Klusáková přichází s dotazy a představami o škole a umění z devatenáctého století, které Kokolia může taktně korigovat trefnými charakteristikami „nových ateliérů“, „nových médií“, „konceptu versus výtvarnosti“.

Svůj profil „selského realisty“ dotvrzuje Kokolia zkušeností ze Spojených států. Navzdory kontaktům v uměleckých kruzích nevěřil v porážku George Bushe, k americkému umění pocítil skutečný respekt a odmítl tamní „politické umění“. Jako důvod své cesty si vybral potřebu „sdělit, že někdo taky Ameriku má rád“. Dotazy na téma „žena v umění“ a „ženská role“ uzemňuje respektem k ženám v životě i umění, ale s dodatkem, že „pokud chce žena vyniknout, chce být jako muž“. Respekt vyjadřuje tím, že odmítá vlastní ženu „oblbovat“ nějakým nošením kyttek, a na otázky typu „Jakou naději vkládáte do lásky?“ nebo „Jste-li jat citem k ženě, zarytě mlčíte?“ odpovídá mlčením.

Navzdory rozptýlenosti některých témat po jednotlivých rozhovorech, nedořečenosti nápovědí a zbytečnosti pětiny dotazů seriál rozhovorů tvoří celek. Bilancování ročních rozhovorů Klusáková sice uvádí dotazem „Kolik vám přibýlo od jara do jara obrazů?“, nicméně Kokolia vidí „vnitřní sebezpytující hlas, který může být považován za nejvlastnější způsob našeho já“, projasnění vlastního vidění, „čistý vzduch nad vodami“. Je otázkou, zda takto jasno bude mít i „nekunsthistorický“ čtenář, zájemce o Vladimíra Kokoliu jakožto osobnost — a zda díky této knize někdo porozumí lépe i Kokoliovým obrazům. Je však možné, že díky ní čtenář po letech lépe porozumí naší době.

PAVEL ONDRAČKA

Kapitoly z analytické filosofie

Jaroslav Peregrín: **Kapitoly z analytické filosofie**, Filosofía, Praha 2005

Když přední domácí představitel hlavního proudu současné filosofie vydá základní příručku ze svého oboru, stojí taková událost jistě za pozornost. Nová kniha bude mít jistě po léta zásadní vliv na obor a jeho obraz u nás.

Základní otázku musí autor zodpovědět hned na začátku. Co vůbec je analytická filosofie? Nabídnutá odpověď zní velmi rozumně: Je to filosofická tradice založená na nových objevech v logice na konci devatenáctého století, která má úzký kontakt s vědou. Sociologicky vzato, pěstuje se hlavně v zemích, kde je zvykem publikovat v angličtině. Při hledání jejího výsostného tématu nám první přijde na mysl jazyk. Analytici filosofové se také rádi hlásí ke snaze držet kontakt s běžným lidským společenstvím, pokud jde o srozumitelnost a povahu otázek, na něž odpovídají. Tuto snahu, stejně jako zájem o jazyk, ovšem jistě najdeme také v jiných tradicích, takže bychom mohli výklad destilovat do formulace: analytickou filosofii charakterizuje snaha poskytovat odpovědi na otázky. To ve filosofii znamená v první řadě zjistit, na které otázky se dá poskytnout nějaká dále použitelná odpověď. Toho i dalšího hodljají tito filosofové dosáhnout analýzou jazyka, jež sice může vypadat různě, ale role tak či onak pojaté logiky bude obvykle nezanedbatelná.

Jestliže se povaha analytické filosofie určí takto, je pochopitelné (byť nikoli nutné), že hlavní filosofickou disciplínou bude nauka o poznávání, respektive obecná nauka o tom, co vůbec je, založená na zkoumání toho, jak se poznává. Poměrně přímočaře tak vývoj vyústí do úvah o možnosti převést všechny relevantní otázky do oblasti přírodovědy. Hlavní diskuse se potom budou týkat relativismu a vztahu myšlení k fyzice. Otázky etiky, estetiky, politické filosofie, filosofie dějin nebo náboženství apod. se začnou jevit jako otázky v různém ohledu druhotné. Tak aspoň vyznívá výklad. Dozvíme se v něm ovšem to základní o hlavním proudu analytické filosofie. Začne se pochopitelně delší kapitolou o tom, jak se německý matematik Gottlob Frege stal díky svým objevům v logice otcem analytické filosofie, když ho napadlo formulovat některé filosofické otázky jako otázky významu jazykových výrazů. Dozvíme se, jak tento přístup zpopularizoval budoucí britský nositel Nobelovy ceny za literaturu Bertrand Russell a jak se mu dostalo vzorového výrazu ve filosofii logického pozitivismu, a také o důsledcích, jež to mělo pro moderní logiku

Tři balady v Polárce

Karel Jaromír Erben: **Kytice**, režie Martin Františák, dramaturgie Pavel Jurda, výprava Jan Štěpánek, hudba David Smečka, premiéra 8. 10. 2005, Divadlo Polárka

Erbenova *Kytice* přitahuje zájem divadelníků i filmových tvůrců už od dob avantgardního hnutí. Velké archetypální příběhy, vyhrocená dramatická situace a silný poetický náboj činí z díla více než lákavou předlohu, která poskytuje dostatečný manipulační prostor ke zcela odlišnému tvůrčímu uchopení. A tak se na jedné straně můžeme konfrontovat s demytologizující, záměrně zcivilizující texapealovou verzí slavného autorského tandemu Suchý a Šlitr a na druhé straně s velkoryse rozmáchlým, i když

a matematiku. Mezitím najdeme výjimečně srozumitelný výklad, v čem spočívá příspěvek podivinského génia Ludwiga Wittgensteina k takto pojatému filosofickému programu. Poměrně krátkou kapitolou věnuje autor poválečné britské filosofii a jejímu programu zkoumání běžného jazyka. Vzhledem k nastíněné interpretaci povahy analytické filosofie jsou podstatně důležitější další kapitoly. První se zabývá naturalistickým programem asi hlavního představitel tohoto filosofického proudu ve dvacátém století Willarda Quina. Druhá kapitola vysvětluje základy formální sémantiky na dějinách tohoto oboru ve dvacátém století. Poslední dvě kapitoly knihy se pak týkají výše zmíněného vyústění ve filosofii myslí a tzv. postanalytické filosofii.

Výklad je srozumitelný a přitom věcný, takže kniha bude nepochybně skvěle sloužit jako vysokoškolská učebnice nejen pro základní kurs k analytické filosofii. Napsal ji očividně zkušený pedagog a prvotřídní odborník, který umí začátečníkovi vyložit obtížná témata, aniž by se nechal zlákat k jejich banalizaci. Chyby lze sice najít na všem a odborné recenze si jich jistě všimnou, ale *Kapitoly* asi nadlouho zůstanou nejlepším původním českým historickým úvodem do analytické filosofie. Právě proto je snad namísto poukázat zde aspoň na jejich hlavní omezení.

Reflexe povahy analytické filosofie je téma na důkladnou odbornou diskusi. I když ale zůstaneme u autorova vymezení, jak je nabízí v úvodu a jak je reprezentuje jeho seznam klíčových děl analytické filosofie, bude zřetelné, že v knize cosi opravdu důležitého schází. Náznorným příkladem je etika a politická filosofie. Autor sám ve svém seznamu hlavních analytických spisů uvádí Moorova *Principia Ethica*, Harův *Language of Morals*, Rawlsovu *Theory of Justice* a MacIntyrovu knihu *After Virtue*, aniž by pak někde v knize pojednal odpovídající témata a přístupy. S nezanedbatelnými příspěvky v probíraných oblastech přišel také Jürgen Habermas, jehož hlavní dílo v Peregrinově seznamu také nalezneme, aniž by pak o Habermasovi (stejně jako o většině právě zmíněných) v knize padlo jediné slovo. Nebude asi jen shodou náhod, že nikdo z těchto autorů není klasikem formální sémantiky a nikdo z nich není naturalista. Naopak, hned první z nich, G. E. Moore, je dokonce autorem základního argumentu proti naturalismu v etice. Autorův důraz na (post)pozitivistickou tradici, která se realizuje v programu naturalizace a budování sémantických teorií, ovšem skutečně odpovídá asi nejsilnější škole především americké analytické filosofie. Navíc je věcí zdravého rozumu psát o tom, čemu autor rozumí. A Jaroslav Peregrín zná témata, o nichž píše, jako sotvakdo jiný u nás. Při čtení jeho skvělé nové knihy však stojí za to si připomínat, že analytická filosofie nemusí být jen k jazyku obrácený pozitivismus vybavený nástroji moderní logiky.

PETR GLOMBÍČEK

poněkud rozpačitým pokusem o vybudování nového lexikonu staroslovanské mytologie, o nějž se ve své filmové adaptaci snažil režisér Brabec.

Mezi těmito dvěma extrémami můžeme objevit celou řadu skromnějších, ale neméně nápaditých pokusů, které se snaží pojednat dílo ze specifického úhlu pohledu. Inscenace režiséra Martina Františáka a autora adaptace Pavla Jurdy v brněnské Polárce si vybírá z řady tematicky různorodých textů pouze tři — balady „Vodník“, „Poklad“ a „Svatební košile“. V propojení těchto tří textů lze vypočítat jasný dramaturgický záměr, který posouvá inscenaci nad rámec otrockého přetlumočení klasiky české literatury, dobře známé z čítanek pro druhý stupeň základní školy.

Všechny tři Erbenovy balady jsou výsostnými metaforami zlomových okamžiků v lidském životě. Inscenace v brněnské Po-

lárce se snaží akcentovat motiv radikální metamorfózy lidské psychy a pohrává si přitom s polaritou reality a snu, roviny vědomí a podvědomí. Všechny tři hrdinky Erbenových balad upadají do hypnotického transu, v němž nad sebou ztrácejí vládu. Představení se snaží tento motiv co nejvíce podtrhnout. Dívka v podání Hany Sovové ve „Vodníkovi“ se nechá ochotně stáhnout magickou hlubinou jezera. Matka, kterou ztvárňuje herečka Sylva Vespalcová, je klamnou mocí pokladu uhranuta do té míry, že odhazuje své dítě, zběsile pobíhá v kruhu a tváří se jako smyslů zbavená. Dívka ve „Svatebních košilích“ dokonce překonává gravitační zákon a letí vzduchem se svým mrtvým milencem, jehož si zde zahrál Jan Kruba. Jakkoli je snadné nechat se zvlábit něčím neskutečným, iracionálním, o to těžší je okamžik vystřízlivění. Vodníková žena zjistí, že v jezeře je tma a vlhko, matka v „Pokladu“ se zhroutí, když se jí uzavře cesta k dítěti, a milá umrlce může na hřbitově leda tak drkotat zuby.

Ne všechny příběhy končí happy endem. Nejhuře dopadá žena z „Vodníka“, která místo celého dítěte dostává jen jeho kousky. Druhé dvě protagonistky jsou vzaty na milost.

Inscenace před diváka záměrně jako první klade ponurý zdlouhavý rytmus „Vodníka“, v němž před námi otevírá téma hodné antické tragédie, a jako poslední „Svatební košile“, v nichž se snoubí tradice lidových báchorek s poselstvím středověkých moralit a jež do temného obrazu sváru krve, citů a nadosobního fata vnášejí přece jen slabý paprsek naděje.

Střet lidského a nelidského vyznívá v inscenaci výrazně ve prospěch nadosobních, či spíše neosobních přírodních sil. Ve „Vodníkovi“ je lidské zcela přebito čirým, ničím neřaděným nábojem animální, satyrské přitažlivosti, kterou je vodník obdařen a jež se u lidí vyskytuje pouze ve zředěné formě. V „Pokladu“ hraje hlavní roli mnohem prozaičtější svod peněz a ve „Svatebních košilích“ vábení jungovských prvků *eros* a *thanatos*, které jsou provázány v postavě mrtvého milence.

I přes tento nepoměr sil je ve všech třech lidových baladách oslaven konkrétní lidský příběh, jenž je velký právě pro nepřízeň osudu, který hrdinky drtí svou tíhou, zároveň je však nutí vykročit mimo sféru všedního stereotypu, prodělat rituální zástupnou smrt starého člověka a objevit zasuté vrstvy své vlastní psychy. **PETRA HAVELKOVÁ**

Vyhlášení literární soutěže v oboru prózy, poezie a publicistiky

„HOŘOVICE VÁCLAVA HRABĚTE 2006“

7. bienále

Máte zajímavý námět a chuť psát? Zapijte se do naší soutěže!

Soutěž vyhláší dne 12. 12. 2005 Městské kulturní centrum Hořovice spolu s městem Hořovice a Gymnáziem Václava Hraběte.

Podmínky soutěže:

- Soutěže se může zúčastnit každý ve věku 14 až 25 let, kdo dosud nikde knižně nepublikoval.
- Informace o soutěži, přihlášku a stanovy lze získat
 - na adrese: MKC Hořovice, Vrbnovská 1138, 268 01 Hořovice
 - na tel.: 311 512 564, na e-mailu: mkc@mkchorovice.cz
 - na URL: <http://www.mesto-horovice.cz/kul/hvh2006.htm>
- Spolu s vyplněnou přihláškou zašlete v oboru:
 - POEZIE — max. 5 básní
 - PRÓZA — text v rozsahu do 5 stran (povídka, ukázkou z novely či románu)
 - PUBLICISTIKA — příspěvek v rozsahu do 5 stran (fejton, esej, reportáž)
 - Téma je volné. Lze soutěžit ve všech oborech.
- Soutěžní práce v českém jazyce musí být psané strojem a zaslat je lze do **28. 2. 2006**:
 - a) **poštou**: čtyři vyhotovení na formátu A4 vložit společně s přihláškou do velké obálky s označením „HVH 2006“ a poslat na výše uvedenou adresu
 - b) **e-mailem**: textový soubor se soutěžní prací (dokument aplikace WORD nebo RTF) přiložit ke zprávě, předmět zprávy vyplnit „HVH 2006“, do těla zprávy vypsát údaje uvedené na přihlášce a zprávu odeslat na e-mailovou adresu mkc@mkchorovice.cz
- Soutěžní práce se nevracejí.
- Práce vyhodnocené na prvních třech místech v každé kategorii budou odměněny finanční částkou v celkové výši 12 000 Kč a věcnými cenami, dalších sedm míst bude odměněno věcnými cenami.
- Organizátoři připravují i pro 7. bienále tradiční setkání soutěžících literátů ve dnech 28.–30. dubna 2006. V těchto dnech se uskuteční jak literární semináře, tak i řada kulturních akcí pro příznivce výtvarného umění, hudby a dalších tvůrčích oblastí. Vyhlášení výsledků literární soutěže proběhne dne 30. 4. 2006.
- Literární soutěž i třídní festival v Hořovicích se koná za finanční podpory Středočeského kraje. Záštitu nad celým projektem převzali senátor za ODS pan Jiří Oberfalzer a starosta města Hořovice Mgr. Jan Hájek.
- Práce bude hodnotit odborná porota. Hodnocení bude anonymní — každé práci bude přiděleno číslo. Odbornou záštitu literární soutěže převzaly: České centrum mezinárodního PEN klubu, redakce časopisu HOST a Český rozhlas Plzeň.

Ve stylu drobných nosatců

STANISLAV KOMÁREK

Zora Růžová: Schody od muzea, Edice poezie sv. 54, Torst, Praha 2004

V obsáhlém svazku poezie se zpřítomňuje atmosféra a duch písničků Jaroslava Hutky; některé jím zpívané texty autorka, dnes žijící ve Francii (?), kdysi napsala. Básně zajisté místy nepostrádají poetickou inspiraci a neotřelý pohled na svět, ale bez hudebního doprovodu a charismatického podání někoho z folkových hvězd působí poněkud monotónně a zarážející je i jejich neobyčejný objem, činící dojem nadprodukce a odseknutí od původního životodárného inspiračního zdroje. Rovněž je látkou k zamyšlení, zda se básník má na cestě od mládí do pokročilejšího věku měnit, či nikoli — já sám bych ji zodpověděl kladně. Lépe než slovní popis to přiblíží ukázka:

Ta holka v autobuse
v dlouhém kožichu na paty
se klátila sem tam
až za mě do ranní kocoviny
zařvala na převoněné pasažéry:
„Do prdele, kam jsem to zas vlezla?“
kdyby mi nebylo tak blbě
ze všech sprejů, voňavek a po holení a tak
šla bych ji políbit
aby věděla, že není sama
v prdeli. A v autobuse

Jaroslav Erik Frič: Americká antologie + Poslední autobus noční linky,

Edice Silueta, sv. 2, Z. Janál, Prostějov 2004

Co do podoby je pravým opakem sbírky předchozí — na několika nevázaných listech, vydaných ve velmi málo známém nakladatelství, „sbírka“ pouze dvou básní — je to vůbec nejmenší, takřkajíc kritické množství, které sbírku per definitionem tvoří. Na stromě poezie je mnoho listů a většina z nich málo povšimnuta oschne a opadá. Obě básně jakýmsi způsobem navazují nejspíše na poetiku dvacátých až padesátých let, ukázka to přiblíží:

Střevlíky paměti
Deus Pauperum
a slunce už hodně zešikma
rozpaluje kosti
ke všemu svolné
úpěnlivé ptactvo smíruje se životem
unikajícím
podzemním
i trubkami
trativodem náhod a nadějí

Petr Král: Bar příroda čili Budoucnost 5 km. Básně o lidech 1961–1967,

CHERM, Praha 2004

Sbírka našeho známého (dříve) surrealistického básníka obsahuje dosud nepublikované texty z šedesátých let. Autorova mohutná básnická imaginace je skutečně surrealismem nejčistšího chovu a názorně ukazuje, jak byla básnická inspirace dvacátými lety v těch šedesátých u nás ještě živá a jak moc se země pootočila od těch let („jó chlapče, to už ani není pravda...“ říkávala moje nebožka babička o dobách dávno minulých). Jako výtvarná avantgarda z let dvacátých působí rovněž ilustrace Romana Erbeny. Vydání sbírky je velice záslužným počinem a tvůrčím způsobem uchovává památky české poezie z let, která už znají mladší literární historikové jen z vyprávění. Protože styl Petra Krále je obecně znám, je ukázka jen miniaturní:

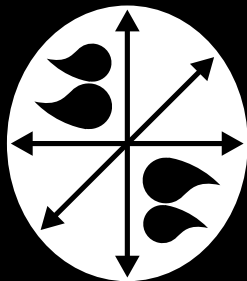
Posvátná kráva krásy drcla o stavení
až se dozrávajícím talentům zježily viditelně vlasy
člověk ale dál spí Marně buší vařečky zburcovaných kuchet
do gongů za hbitější pokulhávání

Vojtěch Kučera: A hudba?, Host, Brno 2005

Pokud něco ze sbírek, které jsem našel v hromádce určené pro telegrafické recenze, připomíná čínskou poezii, jsou to rozhodně básně Vojtěcha Kučery. Je to lyrika, či lépe řečeno utkvění v čase, v nejpřehlednější podobě, okamžiky nachytané, vypreparované a pečlivě odatované jako brouci ve sbírce — kolega přírodovědec se nezapře. Nikoli něco okázalého jako třeba krasci, ale spíše cosi skromně nenápadného a mimo sbírku přehlédnutelného ve stylu řekněme drobných nosatců. Stejně jako v Číně, která pokládala dějovost za vulgárnost, je epická stránka potlačena až téměř k nule. Lepší než popis je ovšem ukázka:

Dva muži a tři
na mostě přes Svitavu
nikdy jsme se nespátřili,
teď vidíme to všichni:
plyne
voda,
plyne.
Pár metrů zpátky,
pod jezem, posměšně pleská
několik plastických lahví.

Autor (nar. 1958) je biolog, cestovatel, esejista, prozaik a básník.



Několik podob americké autobiografie

MARCEL ARBEIT

Autobiografie patří ve Spojených státech tradičně mezi nejoblíbenější žánry. Vyprávění autorů o vlastních životech, o všedních i nevšedních příhodách, které se skutečně odehrály, ale také o historických událostech, na jejichž pozadí se utvářely jejich individuální osudy, vždycky čtenáře přitahovalo. Tady nešlo jen o nějaké smyšlené historiky jako v románech či v povídkách, ale o „realitu“, zdánlivě neoddiskutovatelnou „pravdu“.

Přítom samotná definice autobiografie není vůbec jednoznačná. Copak si může běžný čtenář ověřit, kdy autoři říkají o svých životních peripetiích pravdu, a kdy si vymýšlejí? Může tušit, co všechno zamlčeli? V některých případech si vůbec nemůže být jistý, že popisují vlastní život; autobiografie již ze své podstaty skrytě, ale neustále osciluje mezi beletrií a literaturou faktu.

Na druhé straně není autobiografie jediným žánrem, který si bere za základ skutečné životní zkušenosti autora. Autobiografií mohou být i memoáry (*memoirs*), stejný termín však někdy označuje životopisy obecně. K pravidelným záznamům o vlastním životě slouží deník (*diary*), jenž někdy přechází v soukromou kroniku (*journal*) — zpravidla v době společenských změn a zvratů. Pravá kronika (*chronicle*) se sice soustřeďuje především na společenské a politické události a na atmosféru doby, ale její tvůrce zůstává v textu přítomen — přinejmenším svým úhlem pohledu, který mu pomáhá hierarchizovat. Svě autentické životní příběhy odnepaměti všude na světě šíří při nejrůznějších příležitostech lidoví vypravěči. Je samozřejmé, že autobiografické jsou dopisy, ale do této kategorie náležejí také cestopisy, eseje, novinové sloupky i texty lidových, bluesových, folkových či countryových písní. Timothy Dow Adams doplňuje, že sem v širším slova smyslu mohou patřit i fotografie, obrazy, výšivky či výjevy na tkaných přehozech a kobercích.

Zůstaneme-li v oblasti literatury, je třeba se zmínit také o fiktivních autobiografiích, které jsou ve skutečnosti romány, a o autobiografických románech, jež mohou být pravými autobiografiemi, jejichž autoři jen čestně zpochybňují kvalitu své paměti, nebo připouštějí, že čtenářům neprozrazují úplně všechno.

Svoboda a úspěch

Hlavními tématy amerických autobiografií byly a stále zůstávají svoboda a úspěch. Není divu, že se v období od vyhrané války za nezávislost a vzniku Spojených států do občanské války Jihu proti Severu objevilo více než deset tisíc svazků, v nichž se autoři pohroužili do vlastní minulosti. Do tohoto počtu však nejsou započítány příběhy těch, kteří byli drženi v zajetí příslušníky některého z indiánských kmenů (*captivity narratives*), ani vyprávění bývalých otroků, kterým se podařilo uprchnout a získat volnost (*slave narratives*) — většinou je totiž sepisovali ti, k nimž se příběhy dostaly ve formě ústního vyprávění. První dochovaný záznam o osudu afrického otroka v Novém světě, *Zajímavé vyprávění o životě Afričana jménem Olaudah Equiano zvaného též Gustavus Vassa* (*The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*), pochází již z roku 1789, tedy z roku Francouzské revoluce.

V americké memoárové literatuře se také od počátku prosazuje tendence čtenáře poučovat a přivádět je na správnou životní cestu. Ti, kteří uspěli, chtějí ostatním ukázat, jak toho

dosáhli. Proto příběh Severní Ameriky v autobiografiích je především příběhem jednotlivců, kteří našli způsob, jak se vlastními silami prosadit. Soukromý „americký sen“ je nadřazen myšlence pokroku, neboť teprve jeho splnění je podmínkou blahobytu celé společnosti. Jen ti, kteří sami mají vše, co potřebují, pak mohou jednat v zájmu ostatních a nemají zapotřebí být sobečtí. V těchto myšlenkách poznáváme názory anglického filozofa Thomase Hobbesa, jenž výrazně ovlivnil tvůrce americké Ústavy.

Příkladem pro ostatní chtěl být i Benjamin Franklin (1706–1790), politik, vědec, vynálezce a filantrop, jehož nedokončený *Vlastní životopis* (The Autobiography, 1818, původně jako Life of Dr Benjamin Franklin Written by Himself, 1791, úplné vydání až 1867, česky poprvé rovněž 1867 jako *Život Benjamina Franklina sepsaný jím samým*), na němž s přestávkami pracoval již od roku 1771, patří k celosvětově nejznámějším dílům tohoto žánru. Franklin vše podřídil úmyslu stát se vzorem, tím, kdo se vypracoval od píky tvrdou prací a příčinlivostí, a tomu přizpůsobil i způsob vyprávění. Velkou pozornost věnuje v souladu s puritánskými tradicemi morálnímu sebezdokonalování a odhalování vlastních nedostatků. O tom, jaký byl jeho rodinný život a proč vcelku dobře snášel v průběhu své diplomatické kariéry dlouhodobé odloučení od manželky, kterou s sebou do Evropy nevzal údajně proto, že se bála zámořské plavby, se nedovíme nic — Franklin totiž dovedl svůj příběh pouze do roku 1757. Podobné je to s jinou proslulou americkou autobiografií, *Výchovou Henryho Adamse* (soukromě vytištěno 1907, oficiálně vydáno 1918), v níž sice autor (1838–1918), který dílo napsal ve třetí osobě, všemožně hájí ženy, hovoří o Bohorodičce jako o zdroji energie a kritizuje Ameriku za to, že ženskou sílu a něhu nahradila odosobněným dynamem, ale pomine skutečnost, že jeho vlastní choť spáchala sebevraždu.

Oblíbenou formou byla již od osmnáctého století tzv. duchovní autobiografie (*spiritual autobiography*), která se spíše než na události soustřeďovala na myšlenkové pochody a vývoj názorů. Její počátky jsou puritánské; šlo především o nalezení způsobu, jak k dědičnému hříchu, jež nelze vymazat, nepřidávat hříchy další, postupem času se však do popředí dostávala oblast politická, sociální a rasová. Někdy se taková díla přibližovala samé hranici žánru: v knize *Walden aneb Život v lesích* (Walden, or Life in the Woods, 1854, česky poprvé 1902) vměstnal Henry David Thoreau (1817–1862) dvacet šest měsíců svého života u jezera Walden do jediného roku, aby mohl lépe ilustrovat důležitost střídání čtvrtá ročních období pro přírodu i člověka v ní.

Americký sen a etnická autobiografie

Robert Sayre jednou poznamenal, že v Americe je „autobiografie verzí národního eposu“. Mohli bychom jít ještě dál a tvrdit, že je jeho náhražkou. Zatímco historikové v posledních desetiletích začínají otevřeně psát o tom, že americké dějiny zdaleka nejsou jen cestou k demokracii, nýbrž sledem otevřených i skrytých násilností a různých způsobů diskriminace, v autobiografiích byl zpočátku každý hrdinou nebo alespoň neohroženým obhájcem dobra. Ještě na počátku dvacátého století bylo nemyslitelné, že by o sobě Američan psal ošklivě a sám sebe z morálního hlediska haněl. Stačí si přečíst vojenské memoáry těch, kteří hráli hlavní roli v občanské válce — ti ze Severu líčili své vítězné vojenské tažení za správnou věc, ti z Jihu se uzavírali do své komunity a uvažovali o tom, zda prohra Jihu byla čestná a není v ní možné nalézt alespoň nějaký klad.

S odstupem času se v rámci americké autobiografie devatenáctého století soustřeďuje pozornost především na díla etnických autorů. Právě ta totiž nejobjevněji přispívají k diskusi o tom, zda se „americký sen“ až příliš často neměnil v „americkou noční můru“. Proslulá *Vyprávění o životě Fredericka Douglassa, amerického otroka, sepsané jím samým* (Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself, 1845) obsahuje zárodek této debaty již v samém titulu; podle tolik proklamovaných demokratických tradic a zásad by mělo být spojení „americký otrok“ vnímáno jako oxymoron. Douglass (1817–1895) popisuje vlastní osudy, ale zároveň mimoděk píše i sociologické a historické pojednání. Některé jeho motivy se objevují téměř ve všech dalších afroamerických memoárech — hlad, zima, touha po odpírání vzdělání, gramotnost jako cesta ke svobodě skutečné i symbolické.

Zájem o autobiografie Indiánů, tedy původních amerických obyvatel (*Native Americans*), se dostavil mnohem později, snad také proto, že je psali ti, kteří byli vychováni bělochy a stali se z nich křesťané, obvykle metodisté. Stejně jako v afroamerických textech nacházíme i zde základní otázku — je lepší návrat ke kultuře předků, nebo asimilace? Ve snaze o kompromis tyto autoři často přejímají zjednodušené charakteristiky Indiánů jako děti přírody či šlechtných divochů. Do této kategorie patří William Apess (1798–?), autor autobiografie *Syn lesa* (A Son of the Forest, 1829), jehož babička z matčiny strany patřila ke kmeni Pequotů, či George Copway (1818–1869), původem Odžibvej, který sepsal knihu *Život, historie a cesty Kah-ge-ga-gah-bowha* (The Life, Histories and Travels of Kah-ge-ga-gah-bowh, 1847). Z pozdějších indiánských autobiografií čestí čtenáři dobře znají knihu *Indián v mládí* (Indian Boyhood, 1902, česky 1915), kterou napsal Sioux Ohiyesa neboli Charles Alexander Eastman (1858–1939) a jež dodnes patří k oblíbené četbě skautů.

Narušování konvencí žánru

Jedním z prvních, kteří se proti konvencím americké autobiografie alespoň trochu vzbouřili, byl Mark Twain (1835–1910), který původně chápal své slavné *Dobrodružství Huckleberryho Finna* (Adventures of Huckleberry Finn, 1884, poprvé 1893) jako fiktivní autobiografii, jež měla být zároveň parodií — román měl nést název „Autobiografie Huckleberryho Finna“ (The Autobiography of Huckleberry Finn). Ve svých cestopisech se nebal sebeironie a v posmrtně vydaném *Vlastním životopise Marka Twaina* (Mark Twain's Autobiography, 1924, rozšířené vydání jako The Autobiography of Mark Twain, 1959), z něhož se za jeho života objevilo pouze několik kapitol v časopise *North American Review* (v letech 1906–1907), dokonce dal netradičně na chvíli slovo i své dceři, aby o něm vyprávěla.

K narušování konvencí, a to nejen žánrových, měly větší sklon ženy. K méně známým patřila Julia A. J. Footeová (1827–1900), afroamerická kazatelka, jež v knize *Cejch vytažený z ohně* (A Brand Plucked from the Fire, 1879) vylíčila mimo jiné, jak ji jako ženu diskriminovala africká episkopální církev v Bostonu. Také její příběh je však příběhem úspěchu: stala se první děkanou a členkou rady starších této církve.

Na počátku třicátých let dostala výborný nápad americká židovka žijící v Paříži, Gertruda Steinová (1874–1946); rozhodla se sepsat vlastní životopis jako fiktivní autobiografii své družky. Z *Vlastního životopisu Alice B. Toklasové* (The Autobiography of Alice B. Toklas, 1933, česky 1968) se toho čtenář o Toklasové dozví velmi málo, zato nechybí množství dokladů o tom, jak je

„její přítelkyně“ Steinová geniální. Steinová ctí americké tradice žánru a informuje, poučuje i vysvětluje, ovšem zároveň tento žánr paroduje. Když tvrdí, že chce svou knihu napsat stejně jednoduše jako Daniel Defoe autobiografii Robinsona Crusoea, ví dobře, že Defoe psal románový životopis, nikoli autobiografii, a že předobrazem jeho slavné postavy byl jistý námořník jménem Alexander Selkirk. Steinová v této knize představila své vyhraněné názory na společnost, umění a kulturu, ale úspěšně se hrála také roli věstkyně, neboť přesně odhadla, kdo z tehdejších, mnohdy nepříteli známých umělců se dočká trvalého věhlasu.

Přistěhovalci v „zemi zaslíbené“

Američanka Steinová psala především o Paříži, zato jiná židovská autorka polského původu, která se do Spojených států čerstvě přistěhovala z Ruska, Anzia Yeziarska (asi 1885–1970), s nadšením popisovala své zkušenosti v „zemi zaslíbené“. Právě Židé si vydobyli v „tavicím kotlíku“ americké společnosti nepřehlédnutelné místo; židovská rodina Rothschildů se například stala po celém světě symbolem prosperity, takže i v českých zemích každý rozuměl rčení „bohatý jako Rothschild“.

V případě některých etnických skupin je četba životopisů jedním z mála způsobů, jak čtenáři zvenčí mohou poznat jejich životní styl, zvyky a tradice. Platí to například pro Američany asijského původu, ať už čínského, japonského, korejského či vietnamského, jejichž svět je pro ostatní do značné míry uzavřen. Mnohdy se dokonce ukazuje, že ani asijské Američané, kteří se už v Americe narodili, úplně nechápou své rodiče či prarodiče, kteří alespoň nějakou dobu žili v Asii. Velmi pěkně to ukázala Maxine Hong Kingstonová (nar. 1940), jejíž rodiče pocházeli z Číny. Její autobiografie *Válečnice: vzpomínky na dětství mezi duchy* (The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts, 1975, česky 1998) se neustále pohybuje mezi beletrií a literaturou faktu právě proto, že si Kingstonová musí neustále vymýšlet a domýšlet to, co neměla možnost poznat. Čínské tradice zná pouze zprostředkovaně a neúplně, především prostřednictvím příběhů, které jí vypráví matka, ale na „Zlaté hoře“, jak Číňané říkají Spojeným státům, je stále ještě cizincem. Když si představuje samu sebe v roli legendární válečnice Fa Mu Lan, výsledek je někde na pomezí čínského hrdinského eposu a amerického westernu s Johnem Wayneem v hlavní roli. Kingstonová ukázala čtenářům, že autobiografie může být magická a fantastická a že upravená pravda může o skutečnosti vypovídat víc než ta syrová.

Afroamerická autobiografie

U afroamerických autobiografií se nejzřetelněji projevuje rys, který je přítomen i v životopisných dílech vznikajících uvnitř jiných etnických skupin, ale čtenáři si ho mnohdy neuvědomují — dvojitý vědomí (*double consciousness*) jejich autorů. Tento termín, který používá například J. William Berry, označuje fakt, že každý etnický americký autor píše své dílo jako Američan a zároveň jako představitel svého etnika. Autobiografie se tak stává „vzrušenou konverzací se sebou samým, mezi sebou a komunitou, regionem a státem nebo s „jinou rasou““. To ovlivňuje výběr událostí, ale také úvah a názorů, které autoři do svých autobiografií vkládají — některé jsou pro všechny čtenáře bez rozdílu, jiné pro čtenáře se stejným etnickým zázemím a ještě další naopak pro ty, jejichž původ je odlišný; dalším kritériem je pak ještě příslušnost k určité společenské třídě či vrstvě. Jen málokdo se úzce zaměří pouze

na jednu cílovou skupinu publika a dovolí si ignorovat ostatní; ti, kdo napíšou autobiografické dílo, chtějí být čtení a pochopení.

Když v roce 1945 vydal Richard Wright (1908–1960) svůj autobiografický román *Černý chlapec* (Black Boy, 1945, česky 1947), chtěl informovat bílé i varovat černé. Jde opět o starý známý model: nejprve se musím ukázat jako chudý, potenciálně zlý a nevzdělaný, abych mohl později zdůraznit, že jsem zámožný, dobrý a erudovaný. Wright, jehož kniha se stala prvním afroamerickým bestsellerem z oblasti literatury faktu, vystavuje na odiv svou sečtlost a uvádí jména autorů a děl, která přečetl, stejně jako na jiném místě sestavuje seznamy témat, o nichž by se Afroameričané nikdy neměli bavit s bílými, pokud nechtějí mít vážné problémy.

Vedle *Černého chlapce* je patrně nevlivnějším afroamerickým životopisem *Autobiografie Malcolma X* (The Autobiography of Malcolm X, 1965), která vyšla poprvé v roce, kdy byl tento charismatický černošský vůdce zavražděn na politickém shromáždění. Strukturou připomíná Wrightovu knihu a způsobem vzniku odkazuje k vyprávěním uprchlých otroků, neboť ji Malcolm X (1925–1965) také napsal s cizí pomocí — s pomocí Alexe Haleyho (1921–1992), renomovaného autora, který se později proslavil rodinnou kronikou *Kořeny* (Roots, 1976, česky 1981). Co je však nové a pro mnoho čtenářů objevné, je Malcolmův vývoj; nejprve vyrůstal jako světák a drobný delikvent Malcolm Little, ve vězení se z něj stal stoupenec Černých muslimů Malcolm X (ono „X“ označuje neznámé africké kmenové dědictví) a závěr své životní pouti strávil jako pravověrný muslim, který odmítá dělit lidi podle příslušnosti k rase, el-Hajj Malik el-Shabazz.

Malcolm X se na rozdíl od jiného černošského vůdce té doby, Martina Luthera Kinga, Jr., zprvu nezřikal násilí proti bělochům, které viděl pouze jako utlačovatele. Tím, že odmítal vzájemnou spolupráci a byl zastáncem segregace, paradoxně nahrával rasistům, kteří se na desegregovaném Jihu pokoušeli v rámci možností zachovat někdejší oddělení ras. Proti Malcolm X se vytvořila opozice i mezi Afroameričany, když jako jediný uvítal v roce 1963 atentát na všeobecně oblíbeného prezidenta Kennedyho, a když se rozešel s Černými muslimy, byl zabit najatými černými vrahy. Pro Afroameričany se stal hrdinou, po němž jsou nejen pojmenovávány ulice a veřejné budovy, ale jehož portrét dodnes nosí mladí Afroameričané na tričkách a velké X zdobí baseballové čepice. Když počátkem devadesátých let točil režisér Spike Lee podle jeho autobiografie velkofilm (premiéru měl v roce 1992), jeho poradkyní byla Malcolmova manželka Betty Shabazz. Výsledkem bylo, že se některé pasáže knihy, které by mohly Malcolmův odkaz teoreticky znevážit, do filmu nedostaly. Také tímto způsobem se vytváří z literatury faktu fikce.

Stejně jako Wright a jiní Afroameričané ukázal i Malcolm X snahu černošských vůdců odvrátit afroamerické obyvatele velkoměstských ghatt od vzájemného nepřátelství. Odedávna platilo, že černoch, který se nemůže postavit bělochovi, si vybíjí zlost ve svém bezprostředním okolí a terorizuje sousedy, známé a mnohdy i členy vlastní rodiny. Proto někteří považovali za rozumné nasměrovat tento vztek proti etnické či sociální skupině, od níž Afroameričanům nehrozilo žádné bezprostřední nebezpečí; tak se například rozvinul afroamerický antisemitismus, jehož stopy najdeme i u Malcolma X.

Autobiografie a regionalismus

Zdálo by se, že výslednou podobu autobiografií ovlivňuje především etnický původ autora a doba, kdy dílo vzniklo, důležitou roli

však hraje také místo, kde se životní příběh nebo jeho část odehrává. Podle Berryho je podstatné především to, jakou má příslušný region tradici ústní lidové slovesnosti (*habit of storytelling*). Ta přináší autobiografický impuls (*autobiographical impulse*), tedy touhu vyprávět o sobě, ovšem zároveň znesnadňuje oddělení faktů od fikce. Na jedné straně jsou i příběhy, které nevypovídají přímo o životě vypravěče, částečně autobiografické. Vypravěč v nich může vystupovat jako epizodní postava, jako posluchač, který to, co slyšel, předává dál, nebo může vyprávěný příběh přetvářet po svém. Na druhé straně i sebepravdivější příběh z vlastního života se dalším šířením mění, dostává se do úst jiným vypravěčům a ztrácí vazby na původní zdroj.

V tomto procesu záleží vždy na vztahu jednotlivce a komunity. Pokud je prvotní jednatel, který symbolizuje region, společenskou vrstvu či celou zemi, vznikají zdánlivě objektivnější, avšak méně osobní autobiografie, v nichž životní cíle a názory převládají nad emocemi. Pokud autor vnímá sám sebe jako součást nějaké komunity a jejích tradic a uvědomuje si, že ho tato komunita vytvořila a zformovala, dostávají se do jeho osobního příběhu i příběhy jiných lidí a výsledný tvar představuje životní pouť jako neustálé hledání, sled pokusů a omylů a souboj rozumu s city. Ve Spojených státech najdeme největší sepětí jednotlivce a komunity v jižních státech; není tedy divu, že v tomto regionu sice vzniklo ve srovnání se zbytkem Spojených států méně autobiografií, zato ty existující vynikají upřímností i nápaditostí. Jižanští autoři přistupují k záznamům o vlastních životech jinak než čerství přistěhovalci, pro něž je komunita i se svými tradicemi také velmi důležitá: zpravidla neřeší problém, jak se od komunity odpoutat, ale naopak jak si příslušnost k ní udržet i v případě, že se rozhodnou rodný kraj opustit a žít na druhém konci Spojených států nebo i v jiném světadílu.

V některých případech se regionální a etnický pohled autorů mísí. Richard Wright byl Afroameričan, ale také Jižan narozený na bavlníkové plantáži u Natchezu. *Černý chlapec*, v němž líčí, jak vyrůstal v Mississippi, Arkansasu a Tennessee, vysoko převyšuje pokračování nazvané *Americký hlad* (*American Hunger*, 1977) — v Americké knižnici vyšlo pod autorským názvem *Hrůza a sláva* (*The Horror and the Glory*) — popisující jeho život v Chicagu. Dramatička Lillian Hellmanová (1905–1984) pocházela z bohaté židovské rodiny, ale důležitější pro ni bylo, že se narodila v New Orleansu a po celé dětství trávila vždy půl roku v Louisianě a půl v New Yorku. Ze čtyř svazků její autobiografie byl nejúspěšněj-

ší právě ten první, *Nedokončená žena* (*An Unfinished Woman*, 1969), v němž psala převážně o Jihu; dostala za něj dokonce Národní knižní cenu.

Autobiografie a populární kultura

Populární kultura vstřebává stále další a další autobiografie politiků, bavičů, herců, zpěváků, sportovců, modelek a jiných celebrit, ale také zločinců všeho druhu včetně masových vrahů. Většina těchto děl rovněž vzniká ve spolupráci s profesionálními autory, ovšem v mnoha případech jejich jméno není na titulní stránce uvedeno — jedná se o námezdné spisovatele, kteří zůstávají v anonymitě, tzv. *ghost writers*. Snad proto mají občas tato díla až překvapivě vysokou literární úroveň. V době, kdy se nekompromisně stírá rozdíl mezi „vysokou“ a „nízkou“ literaturou, je však zapotřebí položit si zdánlivě kacířskou otázku, zda do oblasti populární kultury nepatří všechny úspěšné autobiografie. Termín populární kultura totiž primárně vůbec neodkazuje ke kvalitě (a na rozdíl od pojmu „masová kultura“ ani ke způsobu a účelu tvorby a distribuce), odkazuje pouze k faktu, že si určitá díla našla své publikum a dosáhla jistého stupně obliby. Prodej sto padesáti tisíc výtisků Wrightova *Černého chlapce* během tří měsíců, který dílu krátce po vydání zajistil zařazení do Klubu knih měsíce (*Book-of-the-Month Club*), kam žádnou knihu nemohou nominovat kritikové či literární vědci, ale pouze a výhradně trh, svědčí o tom, že se klasik afroamerické literatury ocitl — viděno z časového odstupu — na jedné lodi s takovými úspěšnými autory autobiografických próz, jako je třeba i u nás dobře známý autor dušehřejných pseudo-filozofických příběhů Robert Fulghum.

O tom, jak trh s autobiografiemi funguje, nás informují zase nejlépe autobiografie, především životní příběhy redaktorů a majitelů nakladatelství, kteří dosvědčují, že je velmi obtížné rozeznat, či život čtenáře zaujme natolik, že se jeho kniha stane bestsellerem. Obecně však zájem o autobiografické prózy jistě přetrvá i v budoucnu, neboť lidé se rádi s někým srovnávají, hledají vzory i odstrašující příklady a s oblibou sledují vzestupy a pády svých populárnějších bližních.

(*Toto téma bylo zpracováno v rámci Výzkumného záměru MSM 6198959211 „Pluralita kultury a demokracie“.*)

Autor (nar. 1959) působí na Katedře anglistiky a amerikanistiky FF UP.

POUŽITÁ LITERATURA

- Adams, Timothy Dow. „Autobiography“. In: *The Companion to Southern Literature*. Ed. Joseph M. Flora a Lucinda MacKethan. Baton Rouge, Louisiana University Press 2002, s. 82–84.
- Berry, J. William. „Autobiographical Impulse“. In: *The Companion to Southern Literature*, s. 77–82.
- Berry, J. Bill, ed. *Located Lives: Place and Idea in Southern Autobiography*. Athens, University of Georgia Press 1990.
- Flora, Joseph M. — Bain, Robert, eds. *Fifty Southern Writers After 1900: A Bio-bibliographical Sourcebook*. New York, Greenwood Press 1987.
- Franklin, Benjamin. *Vlastní životopis*. Přel. Vladimír Dědek. Praha, J. Otto 1918.
- Gray, Richard. *A History of American Literature*. Oxford, Blackwell 2004.
- Jařab, Josef, ed. *Masky a tváře černé Ameriky*. Praha, Odeon 1985.

- Kingstonová, Maxine Hong. *Válečnice: vzpomínky na dětství mezi duchy*. Přel. Marcel Arbeit a Eva Vacca. Praha, Mladá fronta 1998.
- Sayre, Robert F., ed. *American Lives: An Anthology of Autobiographical Writing*. Madison, University of Wisconsin Press 1994.
- Steinová, Gertrude. *Vlastní životopis Alice B. Toklasové*. Přel. Jiřina Hauková. Praha, Symposium 1968.
- Wright, Richard. *Černý chlapec*. Přel. A. J. Šťastný. Praha, Družstevní práce 1947.
- X, Malcolm. *The Autobiography of Malcolm X*. With the assistance of Alex Haley. New York, Grove Press 1965.
- X, Malcolm. „Autobiografie Malcolma X“ [Kapitoly 7 a 9]. Přel. Michael Žantovský. In: *Masky a tváře černé Ameriky*. Ed. Josef Jařab. Praha, Odeon 1985, s. 242–260.

Červená pentle na bílém koni: můj příběh

Kapitola první — Hester Street

Zastavila jsem se před penzionem na Hester Street, ve kterém jsem bydlela. Psal se rok 1920 a v té době byla Hester Street střediskem pouličních obchodníků čtvrti East Side. Vzduch byl prosycen pachem ryb a přezrálého ovoce, který se linul z jejich vozíků před domem. Nakoukla jsem do okna v přízemí. Domáci tam nebyla, a tak na mně nemohla vymáhat nájem. Vplížila jsem se do kuchyně, nalila si do džbánu vodu a rychle se vytratila. Ve svém pokoji jsem postavila na čaj. Zvadlé čajové lístky sice neměly moc chuti, ale horká voda mě zahřála. Ještě jsem usrkávala čaj a byla vděčná za krátký oddech od své domácnosti, když někdo za dveřmi vykřikl mé jméno.

Anděl smrti, pomyslela jsem si, má domáci mě přišla vyhodit! A Hester Street se shromáždila, aby sledovala další vystěhování. Vyděšeně jsem otevřela dveře.

Do mého pokoje se nahrnula paní Katzová s dítětem v náručí, paní Rubinová, která si utírala mokré ruce do zástěry, a Zalmon Šlomo, prodáváč ryb. Před sebou postrkovali pošťáka, který mi podával žlutou obálku.

„Oj — oj vez! Telegram!“ naříkala paní Rubinová. „Někdo umřel?“

Oči jim zářily všetečnou zvědavostí. „Čti — čti už přece!“ naléhali.

Roztrhla jsem obálku a četla:

IHNED VOLEJTE KVŮLI SCHŮZCE NA VYJEDNÁNÍ FILMOVÝCH PRÁV NA KNIHU „HLADOVÁ SRDCE“.

R. L. GIFFEN

„Kdo umřel?“ naléhali.

„Nikdo neumřel. Je to jen nabídka práce,“ řekla jsem a vyhazovala je z pokoje.

Znovu jsem si zprávu přečetla. „Ihned volejte!“ Napsal to jeden z těch důležitých filmových agentů. V té době se v Hollywoodu stále ještě točily hlavně westerny a romantické příběhy. Filmová studia jen zřídka kupovala práva na příběhy ze života. Jako bych vyhrála v loterii.

Hladová srdce byla má první kniha. Kritici ji chválili a oceňovali jako skutečnou literaturu. To znamenalo, že se kniha neprodávala. Poté co jsem utratila těch dvě stě dolarů autorského honoráře, jsem měla ještě méně peněz, než když jsem začala psát.

A teď filmová práva! Peníze! Bohatství! Mohla jsem dostat celý svět za cenu jednoho telefonátu. Ale kdybych měla aspoň niklák, nešídila bych prázdný žaludek několikrát louhovanými ča-

jovými lístky. Potřebovala jsem niklák na telefon, deset centů na jízdné — patnáct centů! Co bych tak mohla odnést do zastavárny, abych dostala patnáct centů?

Rozhlédla jsem se po pokoji. Rozvrzaná postel nebyla moje. Co třeba rezavou plynovou plotýnku, která ležela na okenním parapetu? Psací stroj? Kufr, který ležel na stole? Pak jsem uviděla šálu, mamčinu šálu, která mi sloužila jako příkrývka i jako přehoz na postel.

Nikdo v naší vesnici v Polsku neměl takovou šálu. Maminka ji dostala jako svatební dar od bohatého strýčka z Varšavy. Slavila v ní šabat, nosila ji každý svátek... Když si ji přes sebe přehodila, zastínila na cestě do synagogy všechny ostatní ženy.

I když byla šála stará a obnošená, byly s ní spojeny mé vzpomínky na dětství a dodávala mému šedému pokojíku dojem barevnosti a prostoru. Prosvětlovala tu špínu, ve které jsem musela žít. Ale tohle je možná naposled, kdy ji budu muset zastavit. Popadla jsem šálu a běžela do zastavárny.

Zastavárník Zarecky byl plešatý skřet, po letech strávených v tmavém sklepě celý šedivý — měl hroší kůži a z vymáhání peněz od zoufalých lidí byl celý pokroucený.

Sledovala jsem, jak jeho kostnaté prsty hodnotí šálu. „Starý hadr!“ zamručel a probodával mě pohledem zpoza brýlí s tlustými obroučkami. Předtím mě vždy zastránil, ale tentokrát mi telegram, který jsem svírala, dodal odvahy.

„Podívejte, pane Zarecky,“ řekla jsem mu, „tahle šála je cennější než diamanty — starožitnost z Polska, čistá vlna. Čím je starší, tím je lepší — barvy jsou jemnější —“

Rozložil ji a podržel proti světlu. „Děravý hadr prožraný od molů!“

„Děláte, jako bych tady byla poprvé. Ty nejlepší věci jsou podle vás bezcenné. Jako kdysi můj samovar.“

„Samovar, to už je aspoň něco. Ale tohle!“ Odstrčil od sebe šálu. „Dám ti čtvrták, ber, nebo nech být.“

„Tohle byla nejkrásnější šála v Plinsku. Je ručně tkaná, ručně barvená. Jsou do ní vetkány lidské životy.“

„Za to, co bylo, nikdo neplatí. Teď je to hadr — a navíc se rozpadá.“

„Chci jenom dolar. Má to desetkrát vyšší cenu. Jen dolar!“

„Čtvrták. Chceš ho? Ano, nebo ne?“

Vzala jsem čtvrták a utekla.

Za půl hodiny jsem už seděla v kanceláři svého agenta.

„Mám pro vás výbornou zprávu,“ řekl mi a přisunul si židli blíž ke stolu. „Už jsem v podstatě prodal vaši knihu Hollywoodu.“

PŘELOŽILA MICHAELA NÁHLIKOVÁ

Goldwyn ji chce. Mám nabídky také od Foxe, ale myslím, že pro nás bude nejlepší Goldwyn. Nabídlí pět tisíc dolarů, já trvám na deseti.“

Já jsem musela dát mamčinu šálu do zastavárny a tenhle člověk mluvil o tisících dolarů. Pět, deset tisíc dolarů bylo v roce 1920 nesmírné bohatství. Náhle jsem si uvědomila, jaký mám hlad. V duchu jsem se viděla, jak žvýkám tlusté šťavnaté steaky, natírám si čerstvé pečivo spoustou másla a polykám celé talíře hranolků.

„Pokud se s Goldwynem domluvíme,“ řekl pan Giffen, „bude chtít, abyste odjela do Hollywoodu a spolupracovala na scénáři.“

Vstala jsem, z hladu a ze všeho toho vzrušení se mi točila hlava.

„Možná že to, co říkáte, je skutečné,“ řekla jsem. „Pokud ano, mohl byste mi dát dolar jako zálohu na všechny ty tisíce?“

Usmál se a podával mi bankovku.

Vyšla jsem z kanceláře a zírала — na desetidolarovku. Přímo naproti byl bíle vykachlíkovaný vchod do Childovy restaurace. Jak často jsem stávala před touto restaurací, sledovala, jak servírka odstraňuje zbytky jídla, a chtělo se mi křičet: „Nevyhazujte to! Dejte to mně! Mám hlad!“ Vpotácela jsem se dovnitř, dosedla na první prázdnou židli a objednala si nejdražší steak z celého menu. Brzy jsem před sebou měla podnos — steak, cibuli, brambory, pečivo, máslo. Hltavě jsem se pustila do jídla. Nesnědla jsem ani půlku a stáhlo se mi hrdlo. Sklonila jsem hlavu nad podnos, slzy mi stékaly po tvářích a smáčely nedojedené jídlo.

Když jsem neměla ani cent na pečivo, měla jsem hlad jako vlk, který by mohl spolknout celý svět. A teď, když jsem si mohla dovolit oběd za dolar, jsem už nemohla jíst. Ale už jen to, že jsem něco snědla, i když jsem polovinu nechala, způsobilo, že jsem se na svět dívala jinak. Kdyby tak byli moji rodiče tady! Jak jsem si přála se s nimi usmířit!

Když jsem odešla z domova, nechtěla jsem je opustit — chtěla jsem jen najít místo, kam patřím. Kvůli tomu jsem od nich musela odejít.

Kdyby jen maminka žila tak dlouho, aby viděla, že nejsem tak bezcitná, jak se zdálo! A tatínek — odpustil by mi teď?

Protože už nebyl žádný důvod k tomu, abych se litovala, má sebelítost začala litovat všeho, co jsem pro ně mohla udělat, ale neudělala.

Servírka začala sklízet nádobí.

„Ještě ne!“ držela jsem se talíře a stále jsem hladově toužila po steaku, který jsem nemohla sníst. To, že můj agent mluvil o Holly-



MIL OŠ BUDÍK Girlandy 1959

woodu, mohl být jen sen. Ale steak byl skutečný. Když se nikdo nedíval, vytáhla jsem kapesník, zabalila do něho maso a studené brambory, přikryla to novinami a vytratila se z restaurace jako zloděj s jídlem, které jsem si zaplatila.

Ve svém pokoji jsem noviny rozbálila, ale stále jsem byla vidinou Hollywoodu příliš rozrušena, než abych byla schopna jíst. „Bože, stal se ze mě takový hamoun!“ vykřikla jsem, znechucená sama sebou. V peněžence jsem měla vše, co zbylo z desetidolarové bankovky, kterou mi dal můj agent. To vystačí na spoustu dalšího jídla. Ale zvyk chudých lidí všechno si schovávat jsem v sobě měla už natolik zakořeněný, že jsem si musela jídlo, které jsem nedokázala sníst, odnést domů.

Vyklonila jsem se z okna. Lily, toulavá kočka, prohledávala odpadky jako obvykle. Pojmenovala jsem ji Lily, protože se sice živila jen odpadky, ale byla bílá a krásná jako lilie, které vyrůstají z hnoje.

„Lily,“ zavolala jsem ji a držela v ruce steak. Ihned skočila na parapet a po velkých soustech hltala steak a brambory.

„Celý život jsem byla chudá,“ říkala jsem Lily a sledovala, jak se krmí. „Ale už nebudu. Budu mít peníze, spoustu peněz. Nebudu mít jen jídlo, když budu mít hlad, ale budu mít také kolem sebe muže, kteří mě budou milovat takovou, jaká jsem. Konec zoufalého shánění jídla nebo lásky!“

Prudce jsem otevřela kufr, sáhla na dno a vytáhla krabici s dopisy od Johna Morrowa. Byla jsem odhodlaná je roztrhat a vymazat ho z paměti jednou provždy. Ty dopisy pro mě léta byly hudbou a poezií. Po nocích jsem si je znovu a znovu pročítala a utěšovala se tak ve své samotě, opojena jeho slovy.

Ale nyní, s vyhlídkou na práci v Hollywoodu, jsem začala ty dopisy nenávidět. Proč lpět na slovech, když láska, která je vyvolala, je mrtvá? V Hollywoodu budou noví lidé. Budou tam jiní muži.

Vzala jsem první dopis a začala ho trhat. Ale panická hrůza ze ztráty mě zastavila. Za peníze se dá koupit jídlo a kožich, žitný chleba a rubíny, ale ne krása jeho slov. Ty dopisy mě ujišťovaly o tom, že jsem žena, která může milovat a být milována. Bez nich jsem zase byla jen postavička z Hester Street, předmět lítosti a smíchu.

„Chudinka! Nemůžu vidět ty její hladové psí oči,“ říkal jeden muž druhému v obchodě.

„Když je ti jí tak líto, tak si ji vezmi,“ jízlivě odpověděl ten druhý.

„Vzít si ji? Oj-oj-oj! Oj-joj! Tu *mešugene*? Tu rudovlasou čarodějnicí? Hlavu má vysoko v oblacích. Je to *dybuk*, ďábel, má knihu místo srdce.“

Ale když jsem potkala Johna Morrowa, *dybuk*, který ostatní odpuzoval, ho přitahoval. Viděl ve mně můj národ, který bojoval o to, aby byl slyšen. Nemohla jsem roztrhat ty dopisy, stejně jako jsem ho nemohla vymazat z paměti!

Zasunula jsem roztrhané kousky zpět do obálky, vrátila ji spolu s ostatními do krabice a položila na dno kufru, pod své staré oblečení.

O týden později mě pan Giffen pozval na oběd, abychom si promluvili o smlouvě, kterou jsem měla podepsat.

Poté co jsem podepsala dvacetistránkovou smlouvu, mi Giffen podal šek — vystavený na mou osobu — šek na devět tisíc dolarů.

„Tisíc dolarů jsem si nechal jako svou desetiprocentní provizi,“ vysvětlil mi.

Podívala jsem se na šek. Devět tisíc dolarů!

„Bohatství na celý život!“ vykřikla jsem.

Giffen se usmál. „To je jen začátek. Až budete v Hollywoodu, uvidíte, že čím máte víc peněz, tím víc dostanete.“

Z náprsní tašky vytáhl potvrzení o rezervaci jízdenky na vlak a podal mi ho. „Chtějí, abyste se podílela na produkci vaší knihy. Budete dostávat dvě stě dolarů týdně a k tomu vám tam uhradí veškeré výdaje.“

Podal mi další šek na sto dolarů. „To je na jakékoli výdaje během cesty. Jídlo na tři a půl dne — sto dolarů. To vůbec není špatné!“ Pohládl mě po ruce. „Mladá dámo! V momentě, kdy nastoupíte do vlaku, vám začíná běžet plat.“

Řekla jsem mu, že budu připravena, jakmile něco vyzvednu ze zastavárny.

S peněženkou plnou peněz jsem běžela k Zareckému, abych získala zpět svou šálu.

„Pane Zarecky!“ vtrhla jsem do sklepení. „Zapomněla jsem si vzít stvrzenku na tu šálu!“

„Zapomněla? Ani náhodou! Dal jsem ti ji do ruky.“

„Přísahám, nechala jsem ji na pultě.“

„Když jsi tak potrhla a ztratíš ji, za to já nemůžu.“

Vytáhla jsem pětidolarovou bankovku. „Tady máte pět dolarů za váš čtvrták. Co víc byste chtěl?“ řekla jsem mu.

Ani se nepohnul. Úplně zkameněl a zíral na mě.

„Šajloku! Tady máte deset dolarů! Nemám čas s vámi smlouvat. Jestli ani to nestačí, tak tady máte dvakrát deset dolarů! Dvačet dolarů za vašich pětadvacet centů!“

V černých očkách mu blýsklo. Z pokladny vytáhl podepsanou stvrzenku. „Prodal jsem ji za pět dolarů hned ten den, kdys ji při-

nesla,“ vzdychl a jeho obličej byl celý pokroucený bezmocnou chtivostí.

Dalšího dne jsem si sbalila věci, ale bez šály, kterou jsem všude brávala s sebou. Ztráta této krásné věci, kterou mi nevrátí ani všechny moje peníze, vrhla stín na mou očekávanou cestu do Hollywoodu.

Nedůvěra ke štěstí, kterou jsem cítila až do morku kostí, vyvolala vzpomínku na otce. Když jsem se potýkala s hladem a touhou a snažila se psát, netroufala jsem se k němu ani přiblížit. Nesnesla jsem, že zavrhoval můj bezbožný a sobecký život, který se protivil Zákonu. Ale teď, když jsem mířila do Hollywoodu, jsem měla odvahu mu čelit. Když jsem vešla do tmavé chodby jeho bytu, slyšela jsem, jak se zpěvavě modlí.

„Každý z *nich* bude jako skrýše před větrem a úkryt před průtrž mračen, jak tekoucí vody ve vyprahlém *kraji*.“

Tuto pasáž z Izajáše jsem slyšela od nejtělejšího dětství. Zнала jsem ji tak dobře, jako ostatní děti znaly říkanky o Paní Huse. Když jsem ji po tolika letech znovu slyšela, poprvé jsem si uvědomila krásu těch slov. Přestože byl můj otec chudý a neměl vůbec nic, tóra a poezie proroků byly jeho každodenním chlebem.

Když jsem vešla, otec, muž s šedivým voussem a černou jarmulkou, stále recitoval.

„Oči těch, co vidí, se neodvrátí, uši těch, co slyší, budou pozorně naslouchat. Srdce nerozumných nabude poznání, jazyk koktavých bude hovořit hbitě a jasně.“

Jak jsem tam stála a čekala, až se na mě podívá, všimla jsem si věkem pokleslých ramenou. Byl bledší, hubenější. To chatrné tělo mě obviňovalo, že jsem byla tak dlouho pryč. I když jsem se cítila provinile, zároveň jsem chtěla utéct před pachy zatuchlé místnosti, ve které se nesmělo otevírat okno ani oprášit kniha. Na stole pokrytém stohy papírů a zaprášených knih ležely talíře se zbytky jeho posledního jídla — zelné polévky a perníku. Jako středověký mnich vůbec nevnímal nepořádek kolem sebe.

Matně jsem si uvědomila, že tento nový svět o lidi jako on nestojí. Musel svůj život zasvětit Bohu, nemohl jinak. A já, jeho dcera, jsem ho opustila kvůli světským věcem a spojila se s celým světem proti němu.

Vzhlédl a uviděl mě.

„Tak jsi nakonec přišla? Přišla jsi navštívit svého starého otce?“

„Měla jsem moc práce...“ zamumlala jsem. A pak, rychle, abych přešla jeho výtkám, jsem sáhla do tašky a položila deset desetidolarových bankovek na otevřenou stránku jeho knihy. Odstrčil bankovky, jako by mohly poskvřnit svatost textu.

„Celé měsíce, už skoro rok jsi byla pryč...“

„Bessie a Fannie bydlí kousek odtud, slíbily, že se o tebe postarají...“

„Musí se starat o vlastní manžely. Jsi má jediná neprovdaná dcera. Tvá první povinnost vůči Bohu je starat se o svého otce. Ale co znamená starý otec pro takovou *Amerikanerin*, dceru Babylónu?“

„Tvá dcera Babylónu ti přinesla sto dolarů.“

„Mohou tvé peníze nahradit povinnost vůči mně? V Americe peníze nahradily Boha.“

„Ale já si ty peníze vydělala svým psaním.“ I když tak pohrdal mou bezbožností, doufala jsem, že bude jako otec alespoň pyšný na můj úspěch. „Dali mi deset tisíc...“

Nenechal mě domluvit. Varovně mi zahrozil prstem před očima. „Můžeš se dotýkat dehtu, aniž by ses pošpinila? A stejně tak si nemůžeš nechat ty peníze, aniž bys ztratila duši.“

Ještě na ulici mi jeho slova zněla v uších. „Dcero Babylónu! Pošpinila jsi své dědictví... Budeš bloudit temnotou a nikdo tě nezachrání...“

Jeho starý Bůh mě v Novém světě nemůže zachránit, říkala jsem si. Proč jsme tedy přišli do Ameriky, když ne proto, abychom dosáhli všeho, co nám bylo v Evropě po staletí odíráno? Strach a chudoba byly za mnou. Vcházela jsem do nového světa hojnosti. Naučím se žít v přítomnosti... ne v příštím světě.

Ale stačilo mi jen otevřít peněženku, podívat se na rezervaci do salonního vozu v nejrychlejším vlaku do Hollywoodu, pomyslet na ten skvělý plat, který budu dostávat dokonce už během cesty, a nic, v co jsem doufala, nebylo nesplnitelné, žádná touha nedosažitelná.

Nádraží Grand Central, kde jsem čekala na vlak, působilo nesku-tečným dojmem. Mezi obrovskými mramorovými sloupy lidé vcházeli a vycházeli, loučili se a spěchali každý za svým snem. Stála jsem, ztracena ve svých myšlenkách, a v každém muži jsem viděla Johna Morrowa, který se přišel se mnou rozloučit. Když už jsem já mohla jet do Hollywoodu, mohl se objevit i John Morrow. Určitě ví, že jsem *Hladová srdce* napsala pro něho. Určitě cítí, že se s ním potřebuji podělit o své bohatství mnohem více, než jsem se s ním potřebovala dělit o svou chudobu.

Brána se otevřela. Ohlásili můj vlak. Vzala jsem svůj ranec, pomalu procházela branou a pořád jsem se ohlížela, pořád jsem čekala na zázrak. Nemohla jsem se vzdát naděje; láska tak silná, jako byla ta jeho, přece nemůže nikdy skončit.

První dny a noci jsem byla tak zmatená náhlým obratem událostí, že jsem se ani nedívala z okna. Projížděli jsme tak krásnou

krajinou a já vůbec nevěděla, co vidím. Pak jsem se jednoho rána probudila a po obou stranách vlaku se prostírala poušť. Vlak svištěl nekonečnou jednotvárnou krajinou, aby včas dorazil do svého cíle.

Bylo mi čím dál větší teplo. Písek pronikal krytým větrákem i zavřenými dveřmi. Na nádraží vlak zastavil, aby doplnil palivo. Cestující vystoupili a kupovali si cetky od Indiánů, kteří se usadili na nástupišti. Nad vchodem budovy z nepálených cihel bylo napsáno zlatým písmem:

POUŠŤ ČEKALA, TICHÁ, HORKÁ A KRUTÁ
VE SVÉ BEZÚTĚŠNOSTI A BRÁNILA SVÉ POKLADY
PŘED PŘÍCHODEM SILNÝCH PEČETÍ SMRTI.

Sledovala jsem ten nekonečný prostor a myslela na dobu, kdy všechn ten tichý písek byl kolébajícím se oceánem. Kolik věků muselo přejít, než se oceán změnil v tuto vyprahlou pustinu! Tváří v tvář nesmírné velikosti pouště se vír maličností, které jsem tak zveličovala, náhle rozpadl. Vznášela jsem se v bezčasí — jen písek, obloha a prostor. Byla to úleva, uvolnit se — nemyslet — necítit, jen tiše odpočívat — minulost, přítomnost a budoucnost se prostíraly do nekonečna.

Pomalou, téměř neznatelně suchá poušť ustoupila vlhkému, subtropickému horku jižní Kalifornie. Znovu se ve mně probudilo vědomí času a starosti o vlastní osobu. Zelené pahorky, oslňující zahrady, pomerančové háje a vzrostlé datlovníky předznamenávaly velké dobrodružství, které mě čekalo.

Z knihy *Červená pentle na bílém koni: můj příběh* (Red Ribbon on a White Horse: My Story, 1950)



ANZIA YEZIARSKA

JIŘINA HAUKOVÁ
27. 1. 1919–15. 12. 2005

básnířka
a překladatelka

NECHCE SE MI LOUČIT

Nechce se mi loučit,
ale každý máme svůj čas,
život jsem nepředala dál,
jen v myšlenkách se mi zakutal
a vypadlé řádky
se ve verše srovnaly.

Nejsem odpadlík,
který by Boží vůli přezíral,
snažím se vidět
až tam, kde všechno končí
a zase znova počíná.

Svět je ve vesmíru vidina.



foto: Josef Chuchma

Ženy Nového světa

ANZIA YEZIERSKA V KONTEXTU AUTOBIOGRAFIE AMERICKÝCH ŽIDOVSKÝCH AUTOREK

MICHAELA NÁHLIKOVÁ

Autobiografie nikdy nepatřila k tradičním žánrům židovské literatury. Autobiografie totiž mohou vznikat teprve tehdy, je-li život jednotlivce považován za důležitý, a vzhledem ke společenské a kulturní situaci východoevropských Židů na přelomu devatenáctého a dvacátého století byla komunitě a jejímu zachování přisuzována mnohem vyšší hodnota než jednotlivci. Platilo-li to o mužích, o ženách to platilo dvojnásob. Přesto se autobiografie stala v rámci americké židovské literatury velmi významným žánrem, který byl nejčastěji využíván právě ženami.

Vznik ženských autobiografických děl byl do jisté míry podmíněn uvolněním tradičního uspořádání americké společnosti. Výraznou roli v tomto procesu sehrála různá hnutí za zrovnoprávnění žen, která kladla velký důraz na seberealizaci ženy ve společnosti i práci, nejen v roli manželky. Autobiografie měla navíc v americké literatuře pevné místo již od dob puritánů. Americké autorky židovského původu z této tradice často čerpaly, především ze slavné autobiografie Benjamina Franklina *Vlastní životopis* (The Autobiography, napsáno ve třech etapách 1771–1788, vydáno 1791, 1818, česky poprvé 1867).

V „zemi zaslíbené“

Autobiografie nebyla nikdy pouhým výčtem životopisných údajů a liší se i od pouhého využívání autobiografických prvků v díle. Je to retrospektivní (a tudíž vyzrálejší) autorův pohled na vlastní život, od něhož autor získává odstup a záměrně jej subjektivně hodnotí, přeskupuje a vybírá z něho to, co považuje za podstatné. Autobiografie je často psána po určitém důležitém životním předělu, ať už myšlenkovém či fyzickém. To je další důvod, proč byla tato forma tolik oblíbená: po příjezdu do Nového světa přistěhovalci cítili, že se musí nějak vyrovnat s tím „Starým“. Ať už se s novými životními podmínkami autoři vyrovnávali jakkoli, vždy se jednalo o konec určité životní etapy, na niž bylo možno nahlížet s odstupem.

I v rámci tohoto žánru se projevuje pluralita americké židovské literatury. Přistěhovalecké autobiografie počátku dvacátého století se výrazně odlišují od autobiografií židovských autorek, které se v Americe již narodily, například Gertrudy Steinové (1847–1946) nebo Edny Ferberové (1887–1968), i od poválečných děl tohoto žánru, například próz Eriky Jongové (nar. 1942), která vždy vystupuje pod vlastním jménem a zabývá se téměř výhradně popisem svých osudů. Autorky, které v Americe vyrůstaly, popisovaly svou vlastní, osobní a jedinečnou zkušenost, zatímco ty, které se tam přistěhovaly, hovořily nejen za sebe, ale za celou židovskou komunitu.

Cílem většiny předválečných autobiografií bylo získat kontakt s americkým publikem. To nejlépe vystihla Anzia Yezierska (asi 1885–1970)¹⁾ ve své povídce „Amerika a já“ (America and I) ze sbírky *Děti samoty* (Children of Loneliness, 1923), později přetištěné ve výboru *Otevřená klec* (The Open Cage, 1979): „Hovořím k vám jako jedna z němých, umlčených. Jedna z milionů, milionů přistěhovalců, jejichž srdce tlučou, tepou u vašich bran pro kapku porozumění.“²⁾ Podobně jako afroameričtí autoři i židovské autorky chtěly vyprávět opomíjené příběhy obyčejných lidí a na příběhu jednotlivce ukázat život celé rasy.

Počátek dvacátého století nebyl v Americe poznamenán ani tak první světovou válkou, jako především politickou a ekonomickou krizí. Do Ameriky proudily miliony přistěhovalců z Polska a Ruska. Židé z východní Evropy vzbuzovali ve většině Američanů, židovských i nežidovských, strach a nedůvěru — byli považováni za sílu ohrožující jednotu Ameriky. K těmto přistěhovalcům patřila i Anzia Yezierska a další významná židovská autorka Mary Antinová (1881–1949). Cílem těchto autorek bylo americkému čtenáři židovské prostředí a židovský způsob života přiblížit a často jej také obhájit. Přestože se jejich metody různily, jejich díla mají něco společného: jsou zasazena do městského prostředí (což ostatně platí až na několik výjimek pro veškerou americkou židovskou literaturu) a snaží se ukázat schopnosti žen a jejich právo na sebeurčení. Zřejmě i proto se vyhýbají popisu prostředí, které bylo vnímáno jako tradičně ženské (tj. péče o domácnost a rodinu).

Autobiografie Mary Antinové *Země zaslíbená: Životopis ruské přistěhovalkyně* (The Promised Land: An Autobiography of a Russian Immigrant, 1912) vzbudila v Americe velký ohlas. V kontextu americké literatury počátku dvacátého století byla tato kniha velmi výjimečná; jako jedna z mála totiž vyjadřovala radost a nadšení pro vše, co Amerika představovala. Pro přistěhovalce byla Amerika především zemí neomezených možností, pokroku a vědy: „Pokud na počátku dvacátého století nevěříme v baseball stejně jako ve filozofii, nepoučili jsme se z poznatků moderní vědy, která nám kromě jiného říká, že tělo vyživuje duši, že je

nástrojem morálního vývoje, tajemným článkem našeho nevyzpytatelného vývoje z červa v člověka.“³⁾

Vlastenecká kniha mladičké Antinové (popisující s nadšením i americké chudinské čtvrti) byla pro Američany velkým povzbuzením. Dokázala jim, že přistěhovalci, byť židovského původu, se mohou asimilovat, a zároveň jim připomněla, že i oni nebo jejich předkové byli kdysi v podobné situaci. Pro Antinovou byla Amerika zemí zaslíbenou; nikdy ji nekritizovala a snažila se co nejrychleji amerikanizovat. Již v úvodní kapitole *Země zaslíbené* píše, že svým svědectvím chce završit a zakončit podstatnou kapitolu svého života, k níž se už nikdy nehodlá vrátit — přeje si zapomenout na své kořeny, kulturu i tradici.

Cesta za uznáním

S Amerikou se ve svém díle pokoušela vyrovnat — velmi otevřeně a emocionálně — také Anzia Yeziarska. Její vztah k Americe byl dvojnásobný. Cítila silnou touhu být součástí země, kterou považovala za svou vlast, ale zároveň Americe vyčítala její přístup k přistěhovalcům.

Ve snaze začlenit se do americké společnosti, dosáhnout úspěchu a uznání — stejně jako Mary Antinová — odvrhuje „Starý svět“, ale na rozdíl od ní dokáže být k Americe kritická. Po prvotním zklamání a rozčarování Yeziarska díky příběhu Otců poutníků pochopila, že Amerika je „velká myšlenka — nesmrtelná naděje — svět, který je stále tvořen. Pochopila jsem, že krása Ameriky spočívá v tom, že ještě není hotova [...] A já, ten poslední příchozí, mám mít svůj podíl, ať už velký nebo malý, na vytváření Ameriky, jako ti Poutníci, kteří sem připluli na lodi *Mayflower* [...] Začala jsem stavět most porozumění s těmi, kdo se v Americe narodili. Protože jejich životy jsou lidem jako já uzavřeny, začala jsem jim já otevírat svůj život a život svého národa. Život přitahuje život. Jen zásluhou psaní o ghettu jsem objevila Ameriku“ (*Open Cage*, s. 33).

K jiným menšinám ale Yeziarska tak tolerantní není, například američtí Indiáni jsou pro ni jen překážkou vývoje Ameriky — nazývá je „barbarskými skalpujícími indiány“ (*Open Cage*, s. 33). Yeziarska nijak nepopírala ani nevyvracela námitky proti Židům ani stereotypní charakteristiky, které jim byly tehdy přisuzovány, například chamtivost nebo nepřízřusobivost. Obecně lze říci, že až do poloviny dvacátého století američtí židovští spisovatelé neměli tendenci Židy sentimentalizovat ani líčit život v židovských čtvrtích a ghettech metaforicky. Pro některé autory byla židovská čtvrť v New Yorku, East Side, cenným zdrojem inspirace. Soustředili se na barvitost tamního života, popisovali soudržnost rodin a krásu jejich chudoby. Pro Yeziarskou (i pro postavy jejích děl) byla East Side především místem všedního života. Její literární postavy cítí, že pro ostatní jsou jen jedním z mnoha „společenských typů“ (*Open Cage*, s. 161). Nepatří ani do ghetta svých rodičů, ani do Ameriky. Pouze vědí, že patří k anonymní mase přistěhovalců a v Novém světě se musí prosadit bez cizí pomoci.

Yeziarska se snaží ukázat, že neřesti židovské čtvrti, nespokojenost, špína a neklid jsou podle ní důsledkem amerického životního stylu — americké touhy po společenském úspěchu, který byl pro většinu přistěhovalců nedosažitelný. Chamtivost popisuje jako důsledek snahy přežít a uchovat si určitou životní úroveň, ale zároveň také jako metodu k dosažení úspěchu v americké společnosti. I proto jsou u Yeziarské majitelé nájemních domů vždy hamižní vykořisťovatelé, podobně jako zastavárníci.



Jurij Odarčenko

SERVÍRUJTE SAMOVAR

Servírujte samovar,
Klaudie Petrovno!
Koule samá měď, třpyt, šarm,
stoupají z něj proužky par,
plápolá v něm lásky žár...

Na dvanáctou ať je čaj!

Váš stůl celý září štěstím,
třpyt kříšťálu s konfetami,
na servítcích monogramy,
všechny vaše ratolesti...

Klaudie Petrovno!

Papá se dnes opozdil,
celičkou noc vzhůru byl,
celičkou noc prochodil,
vždyť on sám si poručil:

Na dvanáctou ať je čaj!

Ke dveřím šla. Ve dveřích
pohlédla zpět. V ztemnělých
zrcadlech smrt, strašný strach.
Na parkety padla... Ach!

Klaudie Petrovna!

Síla „dokonalých obrázků“ ruského exilového básníka **Jurije Odarčenko** (1903-1960) spočívá v literárně dosti rafinovaném překračování míry dobrého vkusu. Krátkými verši přetíženy drobnělnami, banálními refrény, gejzírem neuměle gramatických či naopak stokrát použitých řinčivých rýmů s dětskou a dětinskou dikcí různorodé idylky nebo přinejmenším příznivé situace. Chlapec v krátkých kalhotkách, který vede обруч po slunné cestičce. Děti hrající si na pisku. Výletní pamíček plný nadšených pasažérů. Slůně dojemně balancující na napnutém laně nebo roztočenou dětskou káču. Kdyby zůstalo jen u toho, mohli bychom Odarčenko vnímat jako progresivního — trochu estétského, ale proč ne — autora, který snímá kýč světa tím, že umně manipuluje jeho vlastními prostředky. Ale Odarčenko jde o krok dál. Se stejně

„nedělním“, nasládlým výrazem — a především v tomto kontrastu spočívá proslulá „hrůzostrašnost“ jeho textů — nechává pamík ztroskotat v moři, pod slůnětem přeříznout provaz. Nad chlapcem s обруч se objeví oběšenec. Pestrobarevná káča se dotočí a obraz, který v pohybu ožil, umírá. Děti na pláži vyloví lahvičku plnou čertů. Provokace? Zloba? Nebo jen básníkovy šílenství? Možná od každého trochu. Především však strážlivé rozpoznání toho, že slova a obrazy světa, mluvené a zjevované lidmi, dávno neručí za svůj smysl a že temní běsi v člověku, tak urputně třibícím vlastní dobrý vkus, pracují spolehlivě.

Výbor z veršů Jurije Odarčenko s názvem *Verše do alba* vydává nakladatelství Fra. Překlad Petr Borkovec. Doslov Miluše Zadražilová.

Dílo Anzie Yezierské je dnes oceňováno spíše pro jeho dokumentační než literární hodnotu. Její přínos americké literatuře spočívá ve zpracování generačního konfliktu — Yezierska byla vůbec první americkou židovskou spisovatelkou, která se tímto tématem zabývala. Její povídky i romány se soustřeďují na ambice a frustrace hlavní hrdinky, která se snaží prosadit v Novém světě a osvobodit se od starosvětského vlivu své rodiny. Její protagonistky (vždy zároveň i vypravěčky díla) mají silně autobiografické rysy; postavy se nevyvíjejí, pouze postupně dosahují svých cílů. Vedlejší postavy jsou načrtnuty jen v hrubých obrysech a často pouze představují překážky, které stojí protagonistce v cestě. Žádná z vedlejších postav — s výjimkou postavy otce, nesmiřitelného oponenta protagonistky — nemá v příběhu důležitou roli; jakmile se s nimi hrdinka vypořádá, zmizí. Kromě otce se v jejích povídkách i románech objevuje ještě postava Američana, který hrdince pomáhá; často mezi nimi je nebo byl milostný vztah. Předobrazem této postavy byl americký filozof a univerzitní profesor John Dewey, který se roku 1917 stal jejím učitelem a později milencem. Jejich vztah ale brzy skončil.

Autorčiny postavy vždy usilují o intelektuální činnost a společenské uznání; manuální práce a dřina v šicích dílnách a prádelnách je pro ně tělesně i duševně ubíjející. Obvykle touží stát se učitelkou nebo spisovatelkou a pro splnění svého snu jsou ochotny udělat cokoli.

Všechny zmíněné charakteristiky se objevily již v jejím prvním díle, sbírce povídek *Hladová srdce* (*Hungry Hearts*, 1920). Hollywoodský producent Samuel Goldwyn na ni zakoupil filmová práva a Yezierska odjela do Hollywoodu spolupracovat na scénáři. Po návratu do New Yorku vydala svůj první román *Salome z činžovního domu* (*Salome of the Tenements*, 1923) a již zmíněnou druhou sbírku povídek *Děti samoty*. O dva roky později vyšel její druhý autobiografický román *Chlebodárně* (*Bread Givers*, 1925), který pojednává o snaze mladé Sáry Smolinské osamostatnit se od svých rodičů, oprostít se od židovské tradice a stát se úspěšnou Američankou. Otec zde není pouze krutým patriarchou, je také symbolem „Starého světa“: „To nebyl jen můj otec, jehož vliv mě stále tížil, ale celé generace, které mého otce zplodily.“⁴⁾

Meze asimilace

Konflikt s otcem — talmudským učencem, který nerozumí touze svých dcer a moderním americkým poměrům — je také jed-

ním z hlavních motivů dalšího díla, románu nazvaného *Červená pentle na bílém koni: můj příběh* (*Red Ribbon on a White Horse: My Story*, 1950). Tato další fiktivní autobiografie Yezierské, z níž pochází i naše ukáзка, se objevila až po delší odmlce. Odehrává se ve dvacátých letech, tedy v době, kdy Yezierska odjela do Hollywoodu spolupracovat na filmovém scénáři podle povídkové sbírky *Hladová srdce*. Z prvotního nadšení vystřízlivěla, když pochopila, že byla pouze „nejlepším novinovým titulkem od zemětřesení“.⁵⁾ Až tehdy si uvědomila, že producenti neměli zájem o ni a její osud, ale že jim šlo pouze o natočení finančně úspěšného filmu. Její příběh Popelky z ghetta, které se splnil americký sen, se kasovním trhákem tehdy skutečně stal. Yezierska chce i přesto věřit, že ona a její kniha jsou významné: „Napsala jsem knihu. Tohle všechno jsem si zasloužila. Tuhle kancelář, své jméno na dveřích, květiny — důkaz, že jsem skutečná spisovatelka“ (*Red Ribbon*, s. 42). Stále doufá, že bohatství a obědy s důležitými osobami jí zajistí doživotní štěstí: „Budu bohatá, slavná, úspěšná — budu mít všechno na světě — a nebe taky“ (*Red Ribbon*, s. 59). Přesto se jí ale často vybavují výtky a hrozby jejího otce, který ji považoval za bezcitnou osobu ženoucí se bezohledně za slávou a bohatstvím.

Stejně jako ostatní američtí židovští autoři i Yezierska nakonec došla k jednoznačnému závěru: člověk ve snaze o naprostou asimilaci, která znamená zavržení vlastní rodiny a tradic, nutně ztrácí sám sebe.

Ve druhé polovině dvacátého století bylo dílo Yezierské znovu objeveno nejprve feministickou kritikou a pak i čtenáři. Na její přímý, naléhavý styl navázala známá americká židovská autorka Erica Jongová, která je hojně vydávána i u nás. Ve svých dílech Jongová popisuje vlastní divoký osobní život i pracovní problémy — například zkušenosti z Hollywoodu, které se příliš neliší od zkušenosti Yezierské. Ve svých autobiografických románech vystupuje pod svým vlastním jménem, stejně jako Yezierska v románu *Červená pentle na bílém koni*. Ale zatímco Yezierska popisovala staré vztahy a nové frustrace, Jongová popisuje nové vztahy a staré frustrace; autobiografie se u ní změnila v pouhý prostředek ke zviditelnění, který má zároveň terapeutickou funkci. Nezbytvá než doufat, že autobiografické romány Jongové nejsou posledními díly tohoto žánru z pera židovských autorek v Americe.

Michaela Náhliková (nar. 1978) je studentka postgraduálního studia na Katedře anglistiky a amerikanistiky FF UP.

POZNÁMKY

- 1) Přesné datum autorčina narození není známo. V průběhu svého života udávala Yezierska různá data, která se spolu s jejím věkem zvyšovala.
- 2) Anzia Yezierska, *The Open Cage*, New York, Persea Books 1979, s. 20.
- 3) Mary Antin, *The Promised Land: An Autobiography of a Russian Immigrant*, Princeton, Princeton University Press, Princeton 1985, s. 288. *Země zaslíbená* byla rozšířenou verzí dopisu jejímu strýci z roku 1894, který byl napsán v jidiš. Tento dopis vyšel anglicky pod názvem *From Plotzk to Boston* (Z Plotzku do Bostonu, 1899). Američtí vydavatelé zkomolili v titulu knihy jméno města Polock.
- 4) Anzia Yezierska, *Bread Givers*, 1925; New York, Persea Books 1999, s. 297.
- 5) Anzia Yezierska, *Red Ribbon on a White Horse*, 1950; New York, Persea Books 1987, s. 41.

POUŽITÁ LITERATURA

- Antin, Mary. *The Promised Land: An Autobiography of a Russian Immigrant*. Princeton, Princeton University Press 1985.
- Jongová, Erika. *Strach vzlétnout*. Přel. Eva Věšínová. Praha, Odeon 1994.
- Yezierska, Anzia. *Bread Givers*. 1925. New York, Persea Books 1999.
- Yezierska, Anzia. *The Open Cage*. New York, Persea Books 1979.
- Yezierska, Anzia. *Red Ribbon on a White Horse*. 1950. New York, Persea Books 1987.

Autobiografie Malcolma X

MALCOLM X VE SPOLUPRÁCI S ALEXEM HALEYEM

Kapitola osmá — V pasti

Ozvalo se zaklepání. Sammy, který se válel v posteli v pyžamu a županu, houkl ke dveřím: „Kdo je?“

Když se ukázalo, že Karibské Archie, Sammy šoupl oboustranné zrcátko na holení se zbytky kokainového prášku — přesněji řečeno krystalků — pod postel a já šel otevřít.

„Zrzoune — chci svoje prachy!“

Pistole ráže třicet dva dvacet je zvláštní bouchačka. Je větší než dvaatřicítka, ale ne tak velká jako osmatřicítka. Už jsem v životě narazil na pár nebezpečných negrů, ale s Karibským Archiem by si něco začal leda vyložený sebevrah.

Nemohl jsem uvěřit vlastním očím. Měl jsem vážně nahnáno. Bylo to jako zlý sen, mozek mi vypověděl poslušnost.

„Ty vole — co blbneš?“ sotva jsem ze sebe vykotal.

A Karibské Archie na mě spustil, že když jsem mu řekl o té své výhře, měl pocit, že na něj zkouším nějakou levárnu, ale stejně mi vyplatil tři sta babek a až pak si šel ověřit kontrolní útržky sázenek, a bylo to přesně, jak si myslel: vsadil jsem jinou kombinaci čísel, než jsem mu řekl.

„Ty ses zbláznil!“ vyhrkl jsem a koutkem oka jsem zahlídl, jak Sammy pomaličku sune ruku pod polštář, kde měl schovanou svou armádní pětačtyřicítku. „Archie, copak jseš tak blbej, že bys vyplatil někoho, kdo nevyhrál?“

Pistole se pohnula a Sammy ztuhl. Karibské Archie utrousil: „Měl bych ti prostřelit ucho.“ Pak se zase podíval na mě: „Takže ty moje prachy nemáš?“

Nejspíš jsem zavrtěl hlavou.

„Dávám ti čas do zítřka do dvanácti.“

Sáhl za sebe, otevřel si dveře, vycouval a zabouchl za sebou.

Každý gangster by vám potvrdil, že jsem byl v pěkném průseru. Nešlo o ty prachy. Pořád mi z nich zbývalo asi dvě stě dolarů. Kdyby šlo jenom o prachy, Sammy by mě založil, a kdyby náhodou neměl hotovost, holky by mu to rychle vydělaly. I sám Archie by mi půjčil tři stovky, kdybych ho o to požádal, klidně i několik tisíc, pokud by měl zaručených svých deset procent. Když se jednou doslechl, že jsem švorc, zašel za mnou, dal mi nějaké peníze a zabručel: „Schovej si to do kapsy.“

Šlo o to, v jaké pozici jsme se kvůli tomuhle incidentu oba ocitli. Pro lidi z pouliční džungle byly „tvář“ a „čest“ vždycky důležité. Žádný překupník nechce, aby lidi věděli, že ho někdo „natáh“ čili přelstil nebo z něj udělal vola. Ještě horší bylo, že jste nikdy nesměli dát najevo, že vás někdo může ošidit, že se dáte zastráhit, že se bojíte.

PŘELOŽIL ROBERT HÝSEK

Karibské Archie věděl, že někteří mladí si na ulici získali respekt tím, že oblaflí někoho staršího a pak to roztroubili po okolí. Měl pocit, že to na něj taky zkouším.

Mně zase bylo jasné, že si bude chtít chránit svoji pozici, a tak půjde ještě zatepla všem vyklopit, jak si na mě došlápl.

Za svého působení v Harlemu jsem osobně poznal tak tučet maníků, kteří po podobné výhrůžce s hanbou pláchli z města.

Jakmile se to rozneslo, ani jeden z nás už nemohl couvnout. Lidi byli zvědaví, jak to dopadne.

Zažil jsem minimálně tučet takových střelců, po kterých jednoho ze zúčastněných odvezla sanitka rovnou do márnice a druhý šel sedět za zabití, nebo ho rovnou posadili na elektrické křeslo za vraždu.

Sammy mi půjčil svoji dvaatřicítku, protože svoje bouchačky jsem nechal doma. Strčil jsem ji do kapsy a s prstem na spoušti se vydal na obchůzku.

Hlavní bylo neschovávat se. Musel jsem se ukázat na všech obvyklých místech. Byl jsem rád, že je Reginald mimo město. Mohl by se mě snažit chránit a já nechtěl, aby mu Karibské Archie prostřelil hlavu.

Chvilí jsem zmateně postával na rohu a přemýšlel — takovým tím typicky feťáckým, popleteným způsobem. Napadlo mě, jestli na mě Archie nehraje habaďůru. Že by si ze mě chtěl vystřelit? Někteří starší týpci si z mladých rádi utahovali. Věděl jsem, že on by to na rozdíl od ostatních kvůli třem stovkám neudělal. Jenže všichni okolo byli neuvěřitelní parchanti. V téhle harlemské džungli okrádal bratr bratra. Pouliční sázkaři často podváděli feťáky, kteří se trefili, ale byli tak sjetí, že když přišlo na vyplácení, vůbec si nebyli jistí, jaké číslo vlastně vsadili.

Pak mě ale napadlo, jestli nemá Archie pravdu. Co když jsem si vážně spletl kombinaci? Pamatoval jsem si obě čísla, která jsem vsadil, a věděl jsem, že jsem mu řekl, ať kombinuje jenom jedno z nich. Že bych si je popletl?

Znáte to, člověk si je někdy něčím tak jistý, že ho ani nenapadne o tom pochybovat, dokud to znovu nepřijde na přetřes — a pak se snaží sám sebe utvrdit v tom, že se neplete, ale není si tím úplně stoprocentně jistý.

Bylo pomalu načase vyzvednout Jean Parkovou — slíbil jsem jí, že s ní zajdu na koncert Billie do klubu Onyx. V hlavě jsem měl strašný guláš. Nejdřív jsem uvažoval, že jí zavolám a pod nějakou záminkou naše rande zruším. Věděl jsem ale, že útek je v téhle chvíli to nejhorší, co můžu udělat. A tak jsem zajel k Jean domů a taxíkem jsme dojeli na 52. ulici. Před klubem zářil ve světle

lamp nápis „Billie Holiday“ a obrovské plakáty s její podobiznou. Uvnitř byly stolečky namačkané u zdi a velké tak akorát pro dva drinky a čtyři lokty. Onyx byl jeden z nejmenších klubů.

Billie stála u mikrofonu; právě dozpívala písničku. Bílé šaty se jí třpytily v záři reflektorů, její tvář měla měděný, skoro indiánský nádech, vlasy měla stažené do legendárního ohonu. Uviděla mě a Jean a jako další v pořadí zazpívala písničku, o které věděla, že je moje oblíbená — „Nevíš, co je láska“ — „dokud tě oči bez spánku nepálí z ranních červánků... dokud se nerozejdeš s tou, s kterou se nechceš rozejít.“

Když dozpívala, přisedla si k nám. S Jean se dlouho neviděly, a tak se na uvítanou objaly. Billie vycítila, že nejsem ve své kůži. Věděla, že jsem v jednom kuse v rauši, ale taky mě znala natolik dobře, aby poznala, že se mnou není něco v pořádku, takže si jako obvykle nebrala servítky a vybafla na mě, co to se mnou je — a já se jí tím svým nevymáchaným způsobem, jakým jsem tehdy mluvil, pokusil přesvědčit, že jsem naprosto v klidu. Nechala to plavat.

Klubový fotograf si nás tehdy vyfotil všechny tři pohromadě. Seděli jsme hezky vedle sebe. Bylo to naposledy, co jsem Lady Day viděl. Je mrtvá: její obrovské srdce, velké jako stodola, a její hlas a styl, který nikdo nedokáže napodobit, zastavil herák a žal. Lady Day totiž zpívala z *duše*, z duše černochů, kteří se celá staletí soužili a trpěli útlakem. Jaká škoda, že tahle hrdá, skvostná černá žena nežila někde, kde by si černé rasy vážili podstatně víc!

Na záchodku v klubu jsem si vytáhl psaníčko s kokainem, co jsem dostal od Sammyho, a dal si lajnu. V taxíku cestou zpátky do Harlemu jsme se s Jean rozhodli, že zajdeme ještě na skleničku. A protože nevěděla, která bije, navrhla jeden z mých oblíbených lokálů, bar na La Marr-Cheri na rohu 147. ulice a třídy sv. Nicholase. Měl jsem bouchačku a díky kokainu i kuráž, a tak jsem souhlasil. Když jsme dopili, byl jsem už tak sjetej, že jsem ji poprosil, ať si vezme domů taxíka. Odjela a už jsem ji taky nikdy neviděl.

Byl jsem vůl, že jsem v tom baru zůstal. A byl jsem ještě větší vůl, že jsem seděl zády ke dveřím a přemýšlel o Archie. Od toho dne jsem se už nikdy neposadil zády ke dveřím — a ani neposadím. Ale je dobře, že jsem to tenkrát udělal. Jsem si jistý, že kdybych Archieho viděl přicházet, v tu ránu bych po něm střelil.

Zničehonic Archie stojí přede mnou, chrlí nadávky a míří na mě pistolí. Bylo jasné, že to dělá hlavně pro lidi okolo, že se předvádí. Sproště mi nadával, vyhrožoval mi.

Všichni barmani i zákazníci na místě ztuhli, jako kdyby byli vyřezaní ze dřeva, a drinky se jim zastavily ve vzduchu. Vzadu hrál jukebox. Ještě nikdy jsem Archieho neviděl v rauši. Neměl to z whisky, bylo to něco jiného. Lidi z branže mají ve zvyku se před akcí hodit do nálady.

Hlavou mi běželo: „Zabiju Archieho... Počkám si, až se otočí — a pak ho oddělám.“ Cítil jsem, jak se mi dvaatřicítka, zastrčená za opasek a schovaná pod kabátem, opírá o žebra.

Jenže Karibské Archie, jako by mi četl myšlenky, přestal nadávat. A to, co pak řekl, mě docela vyděsilo.

„Teď si říkáš, že mě zabiješ, že vystřelíš první. Ale já ti něco řeknu, Zrzoune. Je mi šedesát. Jsem starý chlap. Seděl jsem v Sing Singu. Můj život je u konce. Ty jseš mladej. Klidně mě odpráskni, stejně jseš ztracenej. Stejně skončíš v lapáku.“

Později jsem o tom přemýšlel a dospěl k závěru, že se mě Archie snažil zastrašit a zahnat na útěk, aby si zachránil tvář — i krk. Možná proto byl tak sjetý. Nikdo netušil, že jsem ještě nikoho nezabil, ale žádný z těch, co mě znali, včetně mě samotného, nepochyboval, že bych to dokázal.

Těžko říct, co by se bývalo stalo. Ale podle zákona podsvětí bych ho musel po všech těch urážkách následovat ven z baru. Museli bychom si to spolu vyřídit se zbraní v ruce.

Jenomže mezitím k němu z boku opatrně přistoupilo několik jeho kamarádů. Snažili se ho uklidnit: „Archie... no tak, Archie...“

Nechal na sebe sáhnout — popadli ho a táhli pryč. Probodával mě pohledem. Uklidili ho do zadní části baru.

Pak jsem beze spěchu slezl ze stoličky a hodil na pult bankovku pro barmana. Bez ohlížení jsem vyšel ven.

Dobrých pět minut jsem stál na chodníku s rukama v kapsách, celému baru na očích. A když se Archie neukázal, šel jsem o dům dál.

Asi v pět ráno jsem probudil jednoho svého známého, bílého herce, co žil v hotelu Howard v centru města, na 45. ulici, kousek od Šesté avenue.

Věděl jsem, že musím stůj co stůj zůstat sjetej.

Během několika následujících hodin jsem do sebe naládoval přímo neuvěřitelné množství fetu. Od herce jsem dostal trochu opia. Odjel jsem taxíkem domů a tam jsem to opium vykouřil. Bouchačku jsem měl nachystanou a tasil bych, i kdyby jen kýchl komár.

Zazvonil telefon. Byla to jedna bílá lesbička, co bydlela v centru. Chtěla po mně, abych jí a její přítelkyni přivezl trávu za padesát babek.

Cítil jsem, že musím jet — ještě nikdy jsem neodmítl, takže jsem nemohl ani teď. Z opia se mi chtělo spát. V koupelně jsem měl sklenici benzedrinových tablet, a tak jsem jich pár lupl, abych se trochu nakopnul. Obě drogy se ve mně rozjely tak, že mi z nich šla hlava kolem, a to oběma směry zároveň.

Zaklepal jsem na sousední byt, kde bydlel můj dealer, a požádal ho, jestli by mi nedal trávu na dluh. Když viděl, jak jsem zmaštěnej, dokonce mi pomohl to ubalit — celkem sto jointů. Během balení jsme si trochu zakouřili.

Takže opium, benzedrin, marihuana.

Po cestě do centra jsem se ještě zastavil u Sammyho. Otevřela mi ta jeho hispánská černoška s blesky v očích. Sammy pro ni měl slabost. Žádnou jinou si nepustil tak k tělu. Dokonce chodila otevírat návštěvám. Tou dobou byl Sammy už těžce závislý. Ležel v posteli a stěží mě poznával. Sáhl pod postel a vytáhl zase to své nepostradatelné kulaté zrcátko, na kterém měl z nějakého důvodu vždycky přichystanou trochu krystalického kokainu. Kývl na mě, ať si dám s ním. Neodmítl jsem.

Cestou do města jsem cítil nepopsatelné věci, jako kdyby se ve mně všechny ty drogy rozjely každá po svém a přitom všechny najednou. Popsal bych to jediným slovem — *bezčasí*. Den mi připadal jako pět minut. A jediná půlhodina jako celý týden.

Neumím si představit, jak jsem asi vypadal, když jsem dorazil se zásilkou do hotelu. Jak mě lesbička a její kamarádka uviděly, odvedly mě do postele: padl jsem na ni a vytuhnul.

Když mě v noci probudily, uplynulo už půl dne od Archieho ultimáta. Bylo pozdě, a tak jsem jel domů. Věděla to celá ulice. Kdo mě znal, se v mé blízkosti radši neukazoval. Bylo jasné, že to nikdo nechce slíznout v křížové palbě.

Ale nic se nedělo. Ani na druhý den. Udržoval jsem se v náladě.

V baru si na mě vyskakoval nějaký mladěch, tak jsem mu dal pěstí do zubů. Vrátil se s kudlou. Kdyby ho někdo nezastavil, zastřelil bych ho. Vystrkali ho ven. Křičel, že mě zabije.

Intuice mi říkala, že bych se měl zbavit bouchačky. Mrkl jsem na jednoho dealera na druhém konci baru. Jen co jsem mu ji šoupl, druhými dveřmi vešel jeden místní policajt, se kterým jsem se trochu znal. Měl ruku na pouzdře s pistolí. Věděl, co se vykládá, a byl si jistý, že budu mít zbraň. Pomalu se ke mně blížil a já věděl, že jestli jenom kýchnu, na místě mě odpráskne.

„Vyndej tu ruku z kapsy, Zrzoune,“ řekl, „ale to ti povídám — pomaloučku.“

Vyndal jsem ji. Když viděl, že je prázdná, oba jsme se trochu uklidnili. Naznačil, že mám jít ven, před ním, a tak jsem šel. Jeho parták čekal na chodníku naproti jejich autu zaparkovanému v řadě, s puštěným rádiem. Na místě mě prohledali, jestli nemám zbraň. Lidi se zastavovali a koukali, co se děje.

„Co hledáte?“ zeptal jsem se, když skončili.

„Hele, Zrzoune, máme tady hlášení, že máš u sebe zbraň.“

„Jo, měl jsem,“ já na to, „ale hodil jsem ji do řeky.“

Ten, co mě vyvedl z baru, řekl: „Bejt sebou, tak odjedu z města, Zrzoune.“

Vrátil jsem se do baru. Ještě že jsem jim namluvil, že jsem jim zahodil, jinak by mi prohledali kvartýr. Měl jsem tam zboží, za které bych dostal větší flastr než za deset pistolí, a oba by je čekalo povýšení.

Všecko se spiklo proti mně, kruh se uzavíral. Byl jsem v několikašobné pasti. Karibské Archie mě chtěl odprásknout. Taliáni, co si mysleli, že jsem jim vybral bank, mi šli po krku. Do toho ten vyjukaný mlad'och, co ode mě dostal po hubě. A policajti.

Celé čtyři roky jsem měl buď z pekla štěstí, nebo jsem byl natolik mazaný, že jsem zatím neskončil v kriminále, a dokonce mě ani jednou nezatkli. Nebo aspoň jsem se nedostal do žádných vážnějších problémů. Ale teď jsem tušil, že se co nevidět něco semele.

Sammy udělal něco, za co jsem mu potom chtěl mockrát poděkovat.

Když na mě zatroubilo auto, šel jsem zrovna po třídě sv. Nicholase. Moje uši to ale slyšely jako výstřel. Nečekal jsem, že by na mě někdo zatroubil.

„Kámo!“

Bleskově jsem se otočil, prst jsem měl na spoušti.

Byl to Shorty z Bostonu!

Málem se podělal strachy.

„Ty bláho!“

Byl jsem šťastím bez sebe.

V autě mi pověděl, že mu volal Sammy a prej že jsem ve strašným průseru a ať si pro mě radši okamžitě přijede. A tak odehrál s kapelou koncert, půjčil si od pianisty auto a vyrazil do New Yorku.

Proti odjezdu jsem neměl námitek. Shorty hlídal před domem, já mezitím vynesl z bytu těch pár krámů, co mi nebyly lhostejné, a nacpal je do kufru. A jelo se. Později mi řekl, že jsem skoro celou cestu do Bostonu šíleně žvanil.

Kapitola patnáctá — Ikaros

[...] Asi měsíc před „podvodem na Washington“, jak jsem tomu pochodu říkal já, zveřejnili v *New York Times* zprávu, že podle průzkumu provedeného na vysokých školách a univerzitách jsem „druhým nejvyhledávanějším“ řečníkem. Předem mnou byl už jen senátor Barry Goldwater.

Mou popularitu mezi vysokoškoláky patrně způsobila kniha Dr. Lincoln *Černí muslimové v Americe*. V mnoha kurzech se



MILOŠ BUDÍK Trubka 1956

totiž stala povinnou četbou. Pak se mnou vyšel dlouhý, otevřený rozhovor v *Playboyi*, nejčtenějším časopise na amerických univerzitách. Spousta studentů po přečtení knihy i rozhovoru chtěla slyšet toho „ohnivého černého muslima“ na vlastní uši.

V době, kdy výsledky průzkumu vyšly v novinách, jsem za sebou měl přednášky na dobrých padesáti vysokých školách — na prestižních, jako je Brown, Harvard, Yale, Columbijská a Rutgersova univerzita, i na ostatních školách po celé zemi. Momentálně jsem pozvaný na Cornell, Princeton a minimálně deset dalších univerzit, jakmile se mi podaří sladit svůj volný čas s jejich termíny. Pokud jde o černošské vysoké školy, navštívil jsem už Atlantskou a Clarkovu univerzitu v Atlantě a Howardovu univerzitu ve Washingtonu, ale i spoustu menších škol.

Vysokoškoláci pro mě byli hned po černoších druhé nejlepší publikum. Přednášky na vysokých školách někdy trvaly dvě až čtyři hodiny, často jsme přetahovali. Ocital jsem se v palbě dotazů, námitek a kritických poznámek, vznášených obvykle objektivními a vždy živými a zvědavými studenty a doktorandy i jejich profesory. Byly to osvěžující, přínosné debaty, které mi pokaždé pomohly prohloubit si znalosti. Nezažil jsem jedinou přednášku, na které bych se nenaučil, jak ještě vylepšit své vystoupení a lépe obhájit učení pana Muhammada. Často jsem dorazil do nacpaného přednáškového sálu, abych se zúčastnil panelové diskuse či debaty, a čelil jsem šesti až osmi akademikům z řad studentů

i učitelského sboru — byli mezi nimi vedoucí kateder sociologie, psychologie, filozofie, historie a teologie a každý z nich se do mě pustil ve svém oboru.

Na úvod jsem se je zpravidla pokusil vyprovokovat něčím jako: „Pánové, osmiletku jsem dokončil v michiganském Masonu. Mou střední školou bylo černošské ghetto v Roxbury v Massachusetts. Vysokou školou pro mě byly ulice Harlemu a závěrečné zkoušky jsem absolvoval ve vězení. A pan Elijah Muhammad mne naučil, že se v žádném případě nemusím obávat intelektu, který se snaží obhájit nebo ospravedlnit zločinné skutky bílých páchané na lidech jiné barvy pleti — a to zejména zločiny, které spáchali na černoších v Severní Americe.“

Připadal jsem si tam jako na bojišti, kde se střelí intelektuálními a filozofickými kulkami. Byl to vzrušující souboj idejí. Časem jsem se naučil vycítit temperament publika. Hovořil jsem o tom i s dalšími lidmi, co hodně vystupují na veřejnosti, a ti mi potvrdili, že jde o schopnost vrozenou každému, kdo má dar „oslovit masu“, kdo se na ně dokáže napojit a strhnout je k akci. Je to jakýsi psychický radar. Tak jako lékař změří puls tím, že přiloží prst k zápěstí, dokážu já zpoza přednáškového pultu vycítit reakci publika na svá slova.

Kdybyste mi zavázali oči, po pěti minutách bych poznal, jestli přede mnou sedí černé, nebo bílé publikum. Z každého mám úplně jiný pocit. Černoši jsou vřelejší, mají v sobě skoro až hudební rytmus, a ten z nich cítím, i když jsou zticha.

Stejně tak bych dokázal, opět se zavázanýma očima, poznat etnický původ tazatele při otázkách z publika. Velice dobře rozpoznatelný bývá v jakémkoli publiku žid a v „integrovaném“ publiku buržoazní černocho.

Žida poznám podle toho, že na rozdíl od všech ostatních etnických skupin používá při formulaci svých otázek a námitek nejsubjektivnější myšlenkové pochody a nejvíce sleduje osobní zájmy. Typický žid navíc bývá hodně přecitlivělý. Stačí, abyste před ním řekli slovo „žid“, a hned vás nařkne z antisemitismu. Je jedno, jaká je jeho profese, jestli je to lékař, obchodník, žena v domácnosti, student nebo kdokoli jiný — v první řadě je to člověk, který přemýšlí židovsky.

Samozřejmě chápu, proč jsou židé tak nedůtkliví. Dva tisíce let si na nich lidé ventilovali a vybíjeli své náboženské a osobní předsudky jako na kterékoli jiné rase s jinou barvou pleti. Zároveň ale vím, že pět a půl milionu amerických židů (z toho dva miliony soustředěné v New Yorku) na to pohlížejí velice prakticky, ať už si to uvědomují nebo ne: čím víc nevráživosti a nenávisti se soustřeďuje na černé, tím méně nenávisti zbývá pro ně.

Povím vám příklad. V každém černém ghettu mají většinu větších kšeftů pod palcem židé, a každý večer si tihle židovští

podnikatelé odnášejí domů peníze, které vydělali na černé komunitě, což má za následek, že ghetto zůstává chudé. Ale věřte tomu, že kdykoli vyslovím tuto neoddiskutovatelnou pravdu na veřejnosti, okamžitě se do mě pustí nějaký žid a obviní mě z antisemitismu. Ale proč? Už jsem jim to vysvětloval aspoň pětsetkrát — židé jako skupina by nikdy nečinně nepřihlíželi, jak je nějaká jiná etnická menšina systematicky vysává. Snažil jsem se jim říct, že když vyslovím nějakou jednoduchou pravdu, neznamená to, že jsem proti židům. Znamená to, že jsem proti vykořisťování.

Bílého liberála možná trochu překvapí informace, že pokud byli v obecnstvu výhradně černoši, nezažil jsem jedinou námitku, jedinou otázku, která by obhajovala bělochy. To platilo, i když byla v publiku hojně zastoupena „černá buržoazie“ a vášniví zastánci „integrace“. Černoši se spolu shodnou na jedné věci: bílý muž je vinen. Možná neznají tolik podrobností jako já, ale v jádru mají jasno.

Ale teď vám povím něco důležitého: tenhle černý buržoust, co se před černochoy nechce ztrapnit tím, že by obhajoval bílou rasu, se před publikem, kde sedí i bílí, zachová úplně jinak, protože ví, že ho slyší jeho milovaný „pan Charlie“. Páni, měli byste ho slyšet, jak se do mě obuje, aby ospravedlnil nebo omluvil zločiny bílého pána! Když tyhle lidi vidím, málem bych porušil jednu ze svých hlavních zásad — nenechat se unášet emocemi a nepropadat hněvu. Někdy mám sto chutí seskočit z pódia a vysvětlit jim to ručně, těmhle vymytým mozgům, papouškům a loutkám bělochů. Pro vysokoškoláky jsem si vytvořil repertoár uzemňovacích hlášek typu: „Vy studujete práva, že ano?“ Dotyčný řekne, že ano, nebo že ne, a já opáčím: „Já jen že obhajujete bílé zločince lépe, než by to dokázali oni sami!“

Nikdy nezapomenu na jednoho rádoby integrovaného černošského docenta, který mě u nich na univerzitě vytočil tak, že jsem šilhal vzteky. Dvaadvacet milionů našich nedovzdělaných bratří a sester potřebuje vzdělané lidi jako sůl, a on se tu plácá jako moucha v podmáslí, jediný černý mezi bílými „kolegy“ — a k dovršení všeho se mě snaží znemožnit! Teatrálně vykřikoval něco o „demagogických štváčích“ a „rasistech naruby“. Lámal jsem si hlavu, jak toho pitomce zastavit, a nakonec jsem zvedl ruku. Zmlkl. „Víte, jak bílí rasisti říkají černochoům s doktorským titulem?“ Odpověděl něco ve smyslu, že „se obává, že mu to není známo“ — znáte to, jeden z těch hyperkorektních černochoů. A já mu do tváře vmetl: „Negr!“

Z knihy *Autobiografie Malcolma X* (The Autobiography of Malcolm X, 1965)



MALCOLM X

Dětství: životopis jednoho místa

HARRY CREWS

Devátá kapitola

Zima byla stále tužší, připravovali jsme se na zabijačku a naše rodina byla celá rozklížená. Ať už to bylo proto, že jsme měli úrodu pod střechem a práce už nebylo tolik, nebo proto, že jsem tak dlouho ležel v posteli jako mrzák, táta byl každopádně čím dál šílenější a vzteklejší. Odcházel na delší a delší dobu a během těch krátkých chvil, kdy byl doma, se všude rozléhal třískot rozbíjených věcí. Začal taky brávat do ruky brokovnici, křičel a vyhrožoval, mával s ní nad hlavou, ale ještě z ní nevystřelil.

Při té příležitosti mě poprvé napadlo, že být naživu je jako procitnout do noční můry.

Pamatuju si, jak jsem si pro sebe nahlas říkal: „To je děsivý jak noční můra. Jako když se probudíš do noční můry.“

Ani jednou mě nenapadlo, že můj život není stejný jako život ostatních, že oni neprožívají stejné strachy a obavy. Za to můžu Bohu pouze poděkovat. Takhle to bylo aspoň snesitelnější.

Když jsem teď na vratkých nohou dokázal vstát z postele, moje náměšičnictví se ještě zhoršilo. Někdy jsem se probudil uprostřed noci na prašné cestě za domem, někdy ve svém pokoji, jak v koutě něco žvýkám. Bylo mi jedno co: rukáv noční košile, vlastní ruku nebo jednou dokonce tkaničky od bot. A po procitnutí mě vždycky přepadla hrůza a většinou jsem si vzpomněl, co mi tetička Auntie říkala o ptácích, kteří mi plivli do pusy. Ne, tohle bylo víc než jen *vzpomínka* na její slova. Spíš jsem ten obraz ptáka *viděl*, žhnul mi za víčky, zobák měl křivý jako nos byzantského Krista a plival mi do otevřených, poslušných úst tuhou nit hustého hlenu. Zatímco se mi v hlavě převracely takové sny, nastal čas, kdy jsme měli všichni pomáhat při zabíjení prasat. Táta se válel někde opilý; neviděli jsme ho už čtyři dny, takže s námi ke strejdovi Altonovi na zabijačku nešel. Rodiny si při zabijačkách navzájem vypomáhaly, stejně jako při sázení tabáku nebo sběru bavlny. Jednoho dne brzo ráno jsme s mámou, bratrem a našimi nájemci šli půl míle ke strejdovi Altonovi, abychom mu pomohli naskládat do udírny maso na celý rok. Jindy zas přišli pomáhat oni nám.

Z prasete se zužitkovalo úplně všechno. Z pajšlu (plic) a jater — dohromady se jim říkalo droby — se dělal čerstvý vývar. Nejdřív se proříznutým hrdlem — odkrytému hrdlu se říkalo hrtáň — pořád prolévala čerstvá voda, aby se pajšl pořádně vyčistil. Pak se vyřezalo sádlo a dalo se i s postřevním tukem vysmažit na škvarky, které se pak přidaly do kukuřičného chleba, nebo se z něho v prádelním hrnci vařilo mýdlo.

Střeva se propláchlá, pak se obrátila a znovu propláchlá. Mockrát. Naložila se na noc do soli a pak se do nich dávaly klobásy,

PŘELOŽIL MARTIN SVOBODA

kteře se dělaly z plecka, svíčkové, a když byla bída, i ze všech odřezků, které nebyly úplně mastné.

Z hlavy se vyřízly oči a odřízl konec rypáku. Zbytek se dal vařit, dokud nešly vytahat zuby. Maso, které na lebce zbylo — líce, uši a tak dále —, se obralo na tlačenu, nasekalo s bylinkami a kořením a nacpalo do mušelinového plátna.

Špek z jater, plic, střev a ostatních částí se vyškvařil do křupava, škvarky se pak uložily do plechových kbelíků od sirupu a později se namlely do škvarkového kukuřičného chleba. Praseti se strhly paznehty, nožky se pak odřízly, uvařily a naložily do octa s pepřem. Pokud začaly během roku škvarky zasmrádat, hodily se do litinového hrnce s výsmažky z pečeného masa — vlastně s jakýmkoliv masem, které se v udírně zkazilo — přidalo se draslo a louh, a z toho se vařilo mýdlo, vždycky za úplňku, aby se nersazilo. Vzpomínám si, jak jednou máma za domem vařila mýdlo, když vtom se jedno kuře neznámo proč rozhodlo přeletět nad kotlem. Nedoletělo. Mávalo křídly a kdákalo a pak spadlo do vroucího tuku a louhu. Máma, která v kotli kvedlala starým toporem od sekery, míchala bez mrknutí oka dál. Prostě kuře přimíchala rovnou na dno. Maso jako maso — na mýdlo bylo dobré všechno.

Když jsme došli k strejdovi Altonovi, na hliněné podlaze udírny už ležely zelené větve borovic. Poté co se vepřové nechalo přes noc v kádích se solí, rozložilo se na podestýlku ze zelených borovicových větví na celou noc, někdy i na dvě, aby z něj vyšla všechna voda. Pak se maso posbíralo a znovu naložilo do soli na tři až čtyři dny. Když se vytáhlo naposled, namočilo se do čisté horké vody nebo do láku z rozdrčených pálivých papriček a sirupu nebo lesního medu. Pak se rozvěsilo nad silnou vrstvou doutnajícího ořechovcového dřeva rozloženého po celé podlaze udírny. Dřevo se muselo pečlivě hlídat, aby se někde nerozhořely plameny. Dokud nebylo po všem, dnem i nocí se pod okapy a kolem dveří udírny bez ustání prodíral světle šedý kouř. Byl to ten nejsladší kouř, k jakému si kdy člověk přičichl.

Byl chladný, jasný únorový den roku 1941, tak chladný, že zem byla ještě v deset dopoledne zmrzlá. Ve vzduchu se vznášel horký pach výkalů, mastný, nadýmový zápach střev a těžká, sladká vůně krve — po všech stránkách dokonalý zabijačkový den. Díval jsem se na prasata, která stejně jako každý den přivedli ke korytu s krmením, až na to, že dnes místo šlichty dostanou ránu sekerou.

Trochu šlichty do dlouhého společného koryta ale přece jen dostala — tolik, aby zůstala v klidu stát, zatímco strejda Alton nebo jeho kluk Theron mezi nimi potichu chodili se sekerou a používali

její tupý konec jako palici (náboje byly tak drahé, že pistole nepřicházela v úvahu). Zatímco prase chlemtalo ve žlabu, přistoupil k němu strejda zezadu, obkročmo si na něj sedl a trpělivě čekal, až prase zvedne od šlichty rypák, aby se nadechlo, a nastaví tak sekeře plochou, štětinatou kost mezi ušima.

Pokaždé stačila jediná, zručně a bezchybně vedená rána, a bylo po paškoví. Strejda pak šel osedlat další. Žádnému praseti nijak zvlášť nevadilo, že jeho kumpáni padají všude kolem mrtví k zemi. Nehleděla napravo nalevo a dál se hltavě krmila. Dokonce jim ani nevadilo, když se okamžitě po ráně sekerou objevil jeden z mých bratranců (mohlo mu být osm nebo devět, protože k tomu nebylo třeba síly ani zručnosti) a dlouhým, úzkým řeznickým nožem podřízl padlému praseti krk. Zatímco krev zvířeti ještě tryskala z tlukoucího srdce, občas se k němu přitočilo živé prase, vrazilo čumák do stříkající krve a napilo se jen pár vteřin před tím, než i jemu sekera rozdrtila lebku.

Pro děti to byl čas velké radosti a veselí. Hráli jsme si, běhali kolem (já se už tehdy docela slušně belhal), křičeli, nosili dřevo pod kotel a těšili se na večer, kdy dostaneme čerstvě pečené vepřové a vývar z plic, jater a srdce vařený v ohromném hrnci, který zabíral půlku sporáku.

Všudypřítomný pach tuku, který se za domem škvařil v kádích, se prolínal s ostrým kvičením prasat u žlabu — kvičela nad šlichtou z čiré nenažranosti, nikoli bolestí. Zvířata se zabíjela, ale jen málokdy přitom trpěla. Farmáři si při zabíjačce dávali na bolest obrovský pozor. Ať už to někdo výslovně připustí nebo ne, je to rituál. I když jsou někdy farmáři ke zvířatům i k sobě navzájem krutí, žádný z nich by nejedl úmyslně týrané zvíře.

Na zadních nohou se praseta prořízly patní šlachy, do prořízlého místa se za šlachy zasunula tyč, takzvaný krumpolec nebo krmholec, a prase se dotáhlo k obrovskému litinovému kotli zapuštěnému v zemi, takže se do něj dalo lehce spustit a pak z něj zase vytáhnout. V jámě pod kotlem praskal a hučel oheň. Oheň se musel pečlivě hlídat, protože voda nikdy nesměla dosáhnout bodu varu. Pokud se prase spustilo do vroucí vody, postavily se mu chlupy a nedaly se pak seškrabat. Voda měla ideální teplotu, když jste do ní mohli třikrát za sebou hrábnout rukou a nenaskály vám přitom puchýře.

Na rozdíl od krav, které se stahují z kůže, se prasata škrabou. Když se vytáhne prase z vody, škrabete ho tupým nožem, a pokud voda nebyla příliš horká, chlupy jdou dolů jako po másle a před vámi se vyloupne bílé, nahé a nádherné prasátko.

Když prase vklouzne do vody, ke škodolibé radosti přihlízejících dětí se pokálí. Děti se na to všechno dívají, vrískají, tleskají a dělají krásně přisprostlé dětské vtipy.

Toho rána byla máma u udírny za domem, kde už viselo pár spařených a oškrabaných prasat za patní šlachy a vyvrhovaly se z nich vnitřnosti. Proplachovala s ostatními ženami střeva, obracela je naruby a pořádně čistila, aby se mohla později naplnit rozemletým a kořeněným masem na klobásy.

Před domem, kde byl v zemi kotel s horkou vodou, jsem s bratrem a několika bratranci hrál ze všech svých chabých sil praskanou. Praskaná je hra, při které se všichni drží za ruce, rychle běží a ten, kdo utíká jako první, zprudka zatočí. Protože zahýbá v menším oblouku než ostatní, řada sebou praskne jako bič a každé dítě v řadě musí proběhnout delší trasu a následně zrychlit, aby udrželo s ostatními krok. Poslední dítě řada doslova *vystřelí*, až od svých kamarádů odletí.

Řada mě vystřelila a já vletěl rovnou do kotle s kouřící horkou vodou, v níž plavalo spařené prase.

Vybavuju si to stejně jasně jako všechny ostatní vzpomínky — až na ten křik. Je to zvláštní, ale na ten křik si nevzpomínám. Prý jsem křičel celou cestu až do města, ale já si to nepamatuju.

Vzpomínám si ale, jak John C. Pace, černoch, jehož táta se taky jmenoval John C. Pace, sáhl přímo do vřelé vody, vytáhl mě ven, postavil na nohy a poodstoupil, aby se na mě podíval. Neupadl jsem. Díval jsem se na Johna a z jeho obličeje jsem vyčetl, že je po mně.

Také z tváří dětí, včetně mého bratra, mi bylo jasné, že jsem mrtvý. A já jsem věděl, že to tak musí být, věděl jsem totiž, kam jsem spadl, ale necítil v tu chvíli žádnou bolest a s jistotou, ze které mě zamrazilo až do morku kostí, jsem pochopil — čehož většina lidí zůstane ušetřena — ano, smrt opravdu přichází, a ta moje se mě právě dotkla.

John C. Pace s křikem odběhl, ostatní děti také, já tam zůstal stát u kotle sám a z vlasů, kůže a šatů se mi v mrazivém únorovém vzduchu jen kouřilo.

Vzpomínám si, jak tam stojím úplně sám, a vím, že mě obžala smrt; dívám se, jak se mi z rukou a šatů zvedá pára, zatímco všichni utíkají pryč, a potom tam stojím celé minuty a nikdo nepřichází.

To je ale jen vzpomínka. Nejspíš to trvalo jen pár vteřin, než ke mně přiběhla máma a strejda Alton. Máma vypráví, že mě slyšela křičet, a když se rozběhla ke kotli, věděla už, kolik uhořelo. Řekla mi také, že se nedokázala přimět, aby s tou přízračnou čoudicí postavou u kotle cokoliv provedla. Ale snažila se. Všichni se snažili. Dělali, co mohli.

Ale v tom nekonečném okamžiku mezi tím, kdy mě John vytáhl a kdy ke mně přiběhla máma, si poprvé vzpomínám na bolest. Ze začátku nebyla moc silná, spíš jako by mě pod oblečením píchaly bodláky.

Když jsem si sáhl levou rukou na pravou, celá se svezla, jako bych si sundával mokrou rukavici. Kůže na zápěstí a na hřbetě ruky se i s nehty celá utrhla a pleskla na zem. Viděl jsem, jak moje nehty leží přede mnou v hromádce masa.

Pak na mě začaly sahat ruce, sundávaly mi šaty a bolest se proměnila v něco, co nelze vypovědět slovy, aspoň já to nedokážu. Nesvedu to, protože když mi sundávali košili, strhli mi přitom i záda. Když mi stahovali kalhoty, padala ze mě uvařená, lesknoucí se kůže.

Pořád jsem ještě neupadl, stál jsem tam a sledoval svou vlastní zabíjačku. Když mě svlékli, provedli to nejhorší, co mohli: zabílili mě do prostěradla. Udělali to ze strachu, hrůzy, nevědomosti a lásky.

Toho dne bylo náhodou na farmě auto. Nevzpomínám si, komu patřilo, ale máma mě vzala na zadním sedadle na klín — Bůh ji opatruj, jako blázen tiskla svého uvařeného synka v náručí — a vyrazili jsme do Almy, vzdálené asi šestnáct mil. Z té cesty si pamatuju jen jedno: začal jsem mamince říkat, že nechci umřít. Začal jsem, a už neprestal.

Auto, do kterého jsme se nacpali, jelo neuvěřitelně pomalu. Bylo už staré a opravdu se jen vleklo. Strejda Alton, který pro mě byl jako vlastní táta, vyskočil každou chvíli ven, běžel vedle vozu a zoufale na něj řval, ať jede rychleji. Potom znovu naskočil, dokud mu opět nedošla trpělivost, a zase z jedoucího auta nevyšskočil.

Ale jak už to se špatnými začátky všude na světě chodí, občas přijde dobrý konec. Když mě doktor Sharp v ordinaci v Almě konečně vysvobodil z lepícího prostěradla, zjistil, že jsem opařený na dvou třetinách těla, ale hlava se mi pod vodu nedostala (což by



MILOŠ BUDÍK Vběhu 1954

mě prý zabilo), a z jakéhosi záhadného důvodu, který jsem nikdy nepochopil, popáleniny nešly moc do hloubky. Řekl, že z těch jizev nejspíš i vyrostu, a měl pravdu. Do svých patnácti let jsem měl na zádech, na pravé ruce a na nohou zkrabatělé, barevné jizvy. Teď už jsou jejich obrysy sotva vidět.

V té době byla jediná nemocnice třicet mil daleko a doktor Sharp řekl, že můžu klidně stonat doma, když mi postel zastřeší nějakou konstrukcí, aby na mně neležely příkrývky, a nechají na mě čtyřicet hodin denně svítit světlo. (Věděl stejně dobře jako my, že do nemocnice jít nemůžu, protože jedinou odměnou, kterou doktor Sharp za péči o mě dostal, bylo zadostiučinění za dobře odvedenou práci, pokud tedy aspoň to. Za všechny ty roky jsem byl jeho nejnáročnější a nejneodbytnější pacient, který mu neplatil, což přede mnou ani před mámou nikdy slovem nezmínil. Možná proto miluju doktory i v dnešní době, kdy je v módě jim nevěřit a nadávat na ně.)

Odvezli mě tedy zase domů, strčili moji postel pod kostru z vozíku a přehodili přes ni deku, takže vypadala jako krytý vůz. Z místní elektrické rozvodny přitáhli kabel, aby mi mohli nad po-

stel zavěsit lampu, která mě bude sušit. Bolest nebyla tak strašná, když jsem měl poprvé v životě na dosah ruky zázrak elektřiny, přesto byla dost hrozná, i když ji částečně tišil nějaký roztok od doktora Sharpa, který se na popáleniny stříkal z lahve pomocí černého gumového balónku. Když roztok zaschl, udělal se mi na těle chladivý, ochranný strup. Jakmile ale popraskal, bylo zle. Postel jsem měl pořád plnou černých šupinek, které tetička Auntie v jednom kuse vybírala. Když mě přivezli domů, Auntie přišla, i když ji o to nikdo nežádal, a začala se o mě starat.

Toho dne přišel taky Hollis Toomey. Vešel do domu bez klepání a s nikým nepromluvil. Nikdo ho nevolal. Ale kdykoliv se v okolí někdo popálil, objevil se, jako by vyskočil ze země, protože uměl z člověka vyhnat oheň slovem. Netvrdil o sobě, že uzdravuje vírou, nikdy nemluvil o Bohu, nechodil dokonce ani do kostela, i když jeho rodina ano. Jeho schopnosti však byly opravdové a všichni v kraji to věděli. Z důvodů, o kterých nikdy nemluvil, protože byl výjimečně mlčenlivý a nikdy si za svou práci nevzal peníze ani nic jiného, ho vážné popáleniny přitahovaly stejně, jako magnet přitahuje kovové piliny. Nikdy neřekl ani „Prosím“,

když mu někdo poděkoval. Svým schopnostem věřil stejně nesmlouvavě jako Bůh.

Když dorazil, elektřinu jsme ještě do domu přivedenou neměli, kostra z vozíku taky zatím nad postelí nebyla a já se svíjel v nevýslovných bolestech. Jeho farma nebyla příliš daleko a byla úplně jiná než ostatní farmy v okolí. Kolem domu stál háj starých, pokroucených dubů a všude visela ptačí hnízda vyrobená z tykvi s pokřivenými krky, ve kterých byly vydlabané díry, odkud se vybrala semínka. Do seníku na půdě vlétala mihotavá hejna bílých holubů a vylétala zase ven. Měl kovářskou dílnu, celou umouněnou od sazí, kde vždycky sálal otevřený oheň a kde mimo jiné vyráběl železné loukotě pro kola žebříňáků. Uměl vyrobit pušku, která přesně střílela, s hlavní, která nebyla uvnitř hladká, ale měla kalibrováný vývrt. Měl dva voly, statnější než muly, pro které si sám vyrobil postroj včetně dvojitého jha. Jeho kluci se o voly nikdy nesměli starat. Napájel je, krmil a sem tam je přivázal k nějakému pařezu či stromu. Ale měl taky jediného belgického tažného koně v okrese. Ten kůň byl tak neuvěřitelně velký, že jste ho mohli zapráhnout proti dvěma párům dobrých mul — tedy proti čtyřem mulám — a on s nimi odkrácel, jako by to byly kozičky. Ty voly opravdu k ničemu neměl. Choval je jen pro zábavu.

Měl rád velmi čisté ženy a velmi špinavé chlapy. Takový byl podle něj přirozený řád světa. Jedna z mála vět, kterou jsem od něho zaslechl — pronesl ji s pohledem upřeným do dálky, aniž by někoho oslovoval —, zněla: „Chlap má právo smrdět.“

Jeho žena neustále nosila vlasy vzadu stažené do pevného drdolu pod bílým, řádně naškrobeným čepcem a šaty jí sahaly skoro až ke kotníkům. I podle vůně se nám pokaždé zdálo, jako by je právě sundala ze šňůry, kde celý dlouhý den visely na slunci.

Hollis vždycky smrděl, jako by měl plné kapsy páchnoucích kuřecích žaludků, a jeho kalhoty byly tuhé jako plech. Vousy nenosil a pěstoval si strniště, měl ho černé jako smola, i když mu bylo přes šedesát. Zdálo se, že ho má pořád stejně dlouhé, takové délky, kdy se buď musíte oholit, nebo všem říct, že si necháváte narůst vousy. Hollis Toomey nedělal ani jedno, ani druhé.

Když jsem ho spatřil ve dveřích, jako by mě polil chladivý balzám. Tohle byl Hollis Toomey, byl z našeho okresu a jeho kluky jsem znal. Nemluvil o vašem zranění s Bohem, dokonce ani s vámi — mluvil přímo s ohněm. Tyčil se ve dveřích jako hora, komár by kolem něj neproletěl, a co víc, byl na první pohled nepoznatelný. Žil ve svém vlastním čase a chodil si, kam chtěl. Nikoho nikdy nenapadlo, že by mu pomáhal nebo pro něj něco udělal. Pokud Hollis Toomey něco potřeboval, vyrobil si to. Když to neuměl vyrobit, jednoduše si to vzal. Nebyl to hodný člověk.

Když se táta konečně vrátil domů, oči měl zarudlé a táhly z něho zvrátky. Stál v nohách postele, ale neřekl ani slovo, zatímco Hollis seděl vedle mě.

Hollis Toomey mluvil hlubokým hlasem, který zněl, jako když pilník potichu skřípe o železo. Většinu z jeho slov jsem nezachytil, ale vůbec to nevadilo, protože mě rány přestaly pálit, ještě než vůbec začal mluvit. Promlouval k ohni jako ke starému a uznávanému soupeři, nad kterým však pokaždé zvítězil a kterého opět přišel porazit. Nepamatuju se, že by se mi během řeči jedinkrát podíval do tváře: „Ohni, tenhle kluk je můj. Tahle postel taky. A tenhle pokoj jakbysmet. Nic ti tu nepatří. Spousta věcí je tvejh, ale v tomhle pokoji ti nepatří nic.“

Mezitím na mě v jednu chvíli položil své ruce; každá byla široká jako pánev, a mě okamžitě polil chlad jako jarní déšť. Ale to jsem věděl už od chvíle, kdy jsem ho spatřil ve dveřích. Než bylo po všem, proklínal oheň a nadával mu do všech možných

parchantů, ale mě ta slova nepřekvapila ani nešokovala. Z tónu jeho hlasu jsem poznal, že je s ohněm zaklesnutý do skutečného a hrozivého souboje. Kroutil mi rukama na břicho, až to bolelo, ale nebylo to nic ve srovnání s bolestí, kterou jsem prožíval před jeho příchodem.

Skoro jsem upadl do sna, když Hollis Toomey najednou vstal a odešel z místnosti. Táta za ním zavolal slabým, propitým hlasem: „Díky.“ Hollis Toomey neodpověděl.

Když mi pak postel konečně zastřešili kosterou z vozíku, nebylo to tak strašné, jak jsem si ze začátku myslel. Tehdy jsem si už na postel samozřejmě zvykl, nebyl to žádný problém, a ta konstrukce dodala lůžku nový rozměr. Hned se mi jinak stonalo. Když se nade mnou klenul ten přístřešek, nastal čas fantazie a kouzel, protože jsem teď bydlel v domku na hraní, v království, které patřilo jen mně.

Nebo jsem aspoň předstíral, že je to království; byla to moje sebeobrana. Nechtěl jsem tam být, ale jinak se to udělat nedalo, takže jsem si aspoň mohl na království nebo něco jiného hrát. A jako každé děcko, kterému něco patří, jsem tam vládl jako tyran. Bylo v tom něco výjimečného a nádherného — být nejmladší člen rodiny, a navíc těžce zraněný.

Rád jsem si prohlížel katalog zásilkového obchodního domu Sears a Roebuck. Začal jsem psát detektivní román a skoro ho i dokončil, i když jsem tehdy ještě žádný román neviděl, ať už detektivní nebo jiný. Psal jsem ho tiskacím písmem měkkou tužkou na linkovaný papír. Vyprávěl o klukovi, který na svoji ochranu nenosil pistoli, ale petardy. Řešil zločiny, obdarovával chudé lidi a doktory a ničeho na světě se nebál.

Dostával jsem k pití ohromné množství zázvorového piva, protože doktor nebo máma nebo čertvíkdo si mysleli, že pokud jde o popáleniny, má pivo zázračné léčivé účinky. Navíc tohle bylo zázvorové pivo z obchodu, žádný domácí patok, ale vynikající šumivý nápoj v opravdových lahvích. Protože jsme s Hoyetem skoro nikdy nic z obchodu nedostávali, pil jsem piva tolik, kolik mi ho jen donesli — a oni mi ho nosili spousty. Nikdy mi nezachutnalo, ale taky mě nikdy nepřestaly fascinovat bublinky, které pod žlutým světlem visícím v mém přístřešku perlily v lahvích.

Ale sám jsem se v posteli nudil, a protože jsem v krátké době prodělával už druhý velký úraz, rozhodl jsem se, že si aspoň prosadím svoje přání.

Starej Černej Bill zplodil loni jaře několik kůzlat. Jedno z nich, taky černé, byl sameček, a tak jsem mu dal stejné jméno — Starej Černej Bill. Kozlík se mnou vyrůstal v mém přístřešku. Pokud vím, v okrese Bacon žádná zvířata do domu nesměla. Psi zůstávají venku na dvoře, kočky obvykle přespávají ve stodole, kde chytají krysy, a kozy? Ty se dostanou do domu jen jako pečínka.

Ale já jsem byl opařený, a v tom byla moje výjimečnost. A už tehdy jsem věděl, že se nesmí promarnit žádná příležitost. Tak jsem trval na tom, aby mi dali do postele kůzle od Starýho Černýho Billa. Uzdravoval jsem se teprve asi třetí týden a napadlo mě, že kozlík bude dobrý společník.

Dali mi ho, a já ho ve svém přístřešku krmil hrstmi sena a vyloupanou kukuřicí. Vedli jsme spolu dlouhé debaty. Vlastně jsem mluvil jenom já, on poslouchal a trpělivě žvýkal.

Ze dvou vysokých oken v nohách postele bylo vidět na čtyřicetiakové pole. Za dlouhých zimních dnů jsme se Starým Černým Billem pozorovali, jak se pole připravuje na další rok. Nejdřív se kukuřičné stvolky sesekly sekačkou s otočnými brýty, kterou táhla jediná mula. Pak se dvě muly přivázaly k hrabačce, která byla tak

velká, že na ní mohl jet i člověk. Poté co se všechny stvoly svezly na hromadu a spálily, musela se zem zorat a úplně obrátit, což byla pro farmáře i jeho muly ta nejtěžší práce.

Každé ráno, když už bylo dost světla, jsem viděl, jak Willaleeho táta Will obdivuhodnou rychlostí kráčí za párem mul po poli a rozorává tvrdou jílovitou půdu víc než na stopu do hloubky. Někdy oral i táta, ale většinou ne.

Willaleeho táta si vždycky označil ohromný čtverec, patnáct akrů nebo i víc, ten pak obcházel dokola a pokaždé z něj pluhem ukrojil pruh čtrnáct palců široký. Když tedy obešel všechny čtyři strany čtverce, plocha, co se měla rozorát, se na každé straně zmenšila o čtrnáct palců.

Oráč každý den ušel klidně třicet i více mil, den co den, dokud nezoral celou farmu. I když muly dostávaly víc kukuřice a sena než obvykle, stejně hubly. Když se večer vrátily do stodoly, měly v místech, kde se jich dotýkaly chomouty, nákržníky, postraňky a dokonce i uzdy, silné zaschlé nánosy soli.

Z úkrytu mi čouhala jen hlava, nepřetržitě sálající lampa mi sušila strupy, a já se díval, jak se pluchy plahočí dlouhými větrnými dny a jak se obrys Willaleeho táty šine pod mdlým a přízračným zimním sluncem jako duch. Tím skončila ta nejtěžší a nejzdlouhavější práce. Pluh se vytáhl ze země a řádkovačem se do měkké půdy narýsovaly řádky, ve kterých na jaře vyrostou kukuřice. Řádkovač byl udělaný z kmene stromu, někdy z mladého dubu, ale častěji z borovice, a do něho se vyvrtały díry šestatřicet palců od sebe. Do každé z nich se pak zasunul rovný kolík. Nahoře v kládě byly dvě díry pro rukojeti a vpředu dvě díry pro oje. Do ojí se zapráhla mula, táhla celé zařízení přes rozorané pole a pokaždé na něm vyznačila čtyři řádky.

Některým farmářům rostla kukuřice jako podle pravítka. Jiní na to zjevně moc nedbali, bylo jim to šumafuk. Často se stávalo, že se za horkého letního dne farmář kodrcal na voze taženém zpěněnou mulou a komentoval řádky u každé farmy, kolem níž projížděl.

„Ten parchant byl snad nadranej, když tohle řádkoval.“

„Až tu hrůzu pude vorat, bude se muset zlinkovat znovu.“

„Asi si myslí, že mu to v křivým řádku poroste stejně jak v rovným.“

Z důvodů, na které jsem nikdy nepřišel — možná v tom nebylo nic víc než hrdost na vlastní šikovnost —, si farmáři vždycky spojovali křivé řádky s ubožáky. Spoustu věcí nemohl člověk při farmaření ovlivnit, ale aspoň mohl nasázet to, co mu příroda dovolila, do rovných řádků. Lidi měli pocit, že kdo si nedá práci ani s rovnými řádky, nemůže být pořádný chlap.

Za všechny ty roky v okrese Bacon jsem neviděl rovnější řádky než u Willaleeho táty. Určil si na druhém konci pole nějaký

záchytný bod, třeba strom nebo kůl, a pak ho bez ustání sledoval, zatímco mula táhla řádkovač přes čerstvě rozoranou zem a vyrývala první, nejdůležitější řádky. Pokud byly rovné první čtyři řádky, byly řádky rovné i na zbytku pole, protože vnější kolík řádkovače vždycky běžel v posledním vyznačeném řádku.

Nebylo na škodu mít dobrou mulu. Jako u spousty dalších prací na farmě bylo mnohem jednodušší, když jste se při práci spolehli na její přirozený talent. V okrese Bacon existovaly muly, se kterými by dokázal vyrýt rovné řádky i slepec. Takové muly uměly pracovat jenom jedním způsobem, a to správně. Ať už jste po nich chtěli cokoli, všechno prováděly s úžasnou přesností: značily řádky, stahovaly dřevo, samy svázely tabák nebo vykonávaly bezpočet dalších prací, které se během sklizně naskytly.

Jakmile byly na poli vyznačené řádky, přišel Willaleeho táta s oborávačem, který vypadá jako pluh s radličkami na obou stranách. Ty rozevírají řádek, aby do něj spadlo nejdřív hnojivo a pak osivo. Když byly všechny řádky přeorané na mělké brázdy, objevil se na poli jednou brzy ráno Will s vozem, který táhli dva koně. Vůz byl plný guana, kterému všichni říkali *gujáno*. Bylo to průmyslové hnojivo, které se prodávalo ve dvousetlibrových pytlích. Will sám naložil vůz ještě před úsvitem a za východu slunce s ním dojel na pole, kde uprostřed pole u každého třetího řádku shodil jeden pytel.

Potom s vozem odjel a vzápětí se vrátil s dávkovačem guana a Willaleem Bookateem. Willalee s sebou táhl plechový kbelík. Ospale se vlekl za tátou a kbelík ho tloukl do kolen. Dávkovač byla hranatá dřevěná bedna, která se na dně zužovala. Otáčel se v ní kovový šnek, přes který muselo guano propadnout, když se sypalo do brázdy vyryté oborávačem. Šnek hnojivo nadrtil na prach, aby se mohlo do brázdy hladce sypat. Dvě kovové radličky byly vzadu na dávkovači nastaveny tak, že každá z nich běžela na jedné straně brázdy a obě pak vzápětí tenký pramínek hnojiva v brázdě zasypávaly.

Willalee měl za úkol tátovi dávkovač plnit, což byla otravná a nudná práce, kterou dělali jen malí kluci. Willalee vždycky otevřel pytel, nasypal hnojivo do dávkovače a jeho táta pak vykročil do brázdy. Jakmile odešel, Willalee se vrátil k pytlí, a protože by ho nikdy neuzvedl, musel kbelík vrazit do hnojiva holýma rukama. Pak mu nezbylo nic jiného než poskakovat na místě, protože ho hnojivo páliło na rukou, v dlaních a za chvíli i v očích, a čekat, až se jeho táta vrátí z druhého konce brázdy. Pak mu dávkovač opět naplnil a všechno začalo nanovo.

Z knihy *Dětství: životopis jednoho místa*
(A Childhood: The Biography of a Place, 1978)



HARRY CREWS

Autobiografie na americkém Jihu

MARCEL ARBEIT

Všude tam, kde se rozvíjí vypravěčská tradice, se člověk nejprve učí pozorně naslouchat, neboť jedině tak se může stát kvalitním vypravěčem. Vlastní život mu pak lépe vplyne do proudu životů ostatních členů komunity, ať už jde o členy rodiny nebo příslušníky církevního společenství, etnické skupiny či národa. Z tohoto proudu se však zkušený vypravěč vynoří jako osobnost, která existuje v nejrůznějších kontextech, ale udržela si vlastní, neopakovatelnou identitu.

Na americkém Jihu vyrůstají autobiografie z loajality. J. William Berry říká: „Být věrný správným věcem dokáže být každý. Skutečnou zkouškou charakteru je však věrnost věcem nesprávným.“⁽¹⁾ Právě proto se jižanská autobiografie výrazně odlišuje od hlavního proudu americké autobiografie, která se snaží vytvářet vzory a kladné modely chování a jednání. První skutečnou jižanskou autobiografií byl *Vlastní životopis Thomase Jeffersona* (Autobiography of Thomas Jefferson, vydáno posmrtně v roce 1830), hlavního autora „Prohlášení nezávislosti“, který pocházel z Virginie, ale jinak se v osmnáctém a devatenáctém století na Jihu příliš mnoho autobiografických knih neurodilo. Jižané vkládali aktuální informace o svých životech především do deníků či soukromých dopisů; sem patří například *Deník z Dixie* (Diary from Dixie, 1905) Mary Boykinové-Chesnutové (1823–1886) z let občanské války, či soubor korespondence, kterou v šedesátých letech devatenáctého století vedla rodina bohatého otrokáře z Georgie, reverenda Charlese Colcocka Jonese, vydaný v roce 1972 pod názvem *Děti pýchy* (The Children of Pride).

Jižanští aktéři prohrané občanské války napsali několik válečných memoárů, ty se však zpravidla dostaly ke čtenářům až se značným časovým odstupem. Mark Twain vytvářel svou veřejnou personu ve svých článcích, fejetonech a drobných povídkách, ale pomíneme-li jeho posmrtně vydaný *Vlastní životopis*, nejbližší k autobiografii se dostal v knihách *Jak jsem se protloukal* (Roughing It, 1872, česky 1955) a *Život na Mississippi* (Life on the Mississippi, 1883, česky 1912), k nimž můžeme přiřadit i cestopis *Našinci na cestách* (Innocents Abroad, 1869, česky poprvé 1953 jako *Naši na cestách*). Twain se zprvu za svůj jižanský původ styděl a svůj přístup přehodnotil až v době, kdy zbohatl a proslavil se; ani v *Životě na Mississippi*, jediném z uvedených tří děl, v němž Jih hraje klíčovou roli, se však necítí jako Jižan a často poměry na Jihu zjednodušuje a místním zvyklostem se vysmívá.⁽²⁾

V memoárech z Jihu se objevují obdobná témata jako v jižanské beletrii. Především je to sepětí člověka s půdou a vztah dvou ras, které na tomto území společně žily v nerovnoprávném svazku a jsou si zároveň blízké i naprosto cizí. Podle Berryho je historic-

ká atmosféra Jihu nepřenositelná, „ošlehaná povětrím, zalitá potem, vegetativní a očividně zakotvená v čase a místě“.⁽³⁾

„Agrárníci“ a autobiografie

Soužití lidí a přírody mělo zásadní důležitost také pro dvanáct „agrárníků“, kteří v roce 1930 sestavili sborník esejů *Zaujmu postoj: Jih a agrární tradice* (I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition), který se stal jedním ze základních textů „jižanské renesance“. „Agrárníci“ však sepětí člověka s přírodou idealizovali a stejně přístupovali i k dějinám Jihu před občanskou válkou (*ante-bellum South*). Právě proto žánr autobiografie, který již ve své podstatě mýty, uměle vytvořené někým jiným, ohrožuje, příliš nepodporovali.

Dvě autobiografie vycházející z „agrárnícké“ tradice, jež jsou zároveň poctou „Novým kritikům“, kteří z této tradice vyšli, byly napsány o více než půlstoletí později. V obou případech je napsaly ženy. Eudora Weltyová (1909–2001), bezesporu jedna z nejvýznamnějších jižanských autorek vůbec, uzavřela svými vzpomínkami s názvem *Počátky jedné autorky* (One Writer's Beginnings, 1984) svou bohatou literární dráhu. Její mladší přítelkyně, přední představitelka psychologického realismu Elizabeth Spencerová (nar. 1921), vydala své *Krajiny srdce* (Landscapes of the Heart) v roce 1998 a vzdala v nich hold všem, kteří jí poskytli literární vzdělání a pomáhali v začátcích její spisovatelské kariéry; patřili mezi ně především Robert Penn Warren, Donald Davidson a Cleanth Brooks. V obou případech jde především o intelektuální autobiografie a soukromý život autorek zůstává v pozadí. To, kdy se Spencerová seznámila s díly Williama Butlera Yeatsa, Jamese Joyce nebo T. S. Eliota, je pro ni s odstupem času zjevně důležitější než rekonstrukce prchavých citů či detailní popis intimních situací.

Dva póly pohledu na multietnickou realitu

Autobiografie na Jihu psali od poloviny čtyřicátých let dvacátého století především ti, kteří pocházeli z chudých poměrů a neviděli

život jako pastorální idylu. V jejich dílech se objevuje ostrá společenská kritika a mnohdy se nevyhýbají líčení násilí, krutosti a paradoxů, které s sebou život na multietnickém Jihu přináší.

Afroamerický pohled na Jih představuje pro mnohé především Černý chlapec (Black Boy, 1945, česky 1947) Richarda Wrighta, postupem času se však objevily i další jižanské autobiografické prózy černošských autorů, počínaje Mayou Angelou (nar. 1928) a její knihou *Vím, proč pták v kleci zpívá* (I Know Why the Caged Bird Sings, 1970) a konče dílem literárního historika a teoretika Henryho Louise Gause, Jr., rodáka ze Západní Virginie, *Barevní* (The Colored People, 1994).⁴⁾ Zatímco dříve Afroameričané zásadně Jih opouštěli a mířili na demokratičtější Sever, nyní se na Jih vracejí a hledají tam svou historii.

Afroamerickou perspektivu vhodně doplňují paměti těch, kteří se museli vyrovnávat s rasově smíšeným dědictvím, jako je například James McBride, černý syn židovské matky, autor knihy *Barva vody* (The Color of Water, 1996). Jiným příspěvkem k debatě o soužití ras jsou autobiografie bílých autorů, kteří vyrůstali v rasistickém prostředí, ale později stín rasismu překročili; průkopnicí v tomto směru byla Lillian Smithová a její *Vrazi snu* (Killers of the Dream, 1949).

Zvláštní roli hraje ve vývoji jižanské autobiografie kniha básníka a politika Williama Alexandra Percyho (1885–1942) *Lucerny na hrázi: vzpomínky plantážníkovy syna* (Lanterns on the Levee: Recollections of a Planter's Son, 1941), jednoho z těch, kteří své nepřilíhly demokratické názory nepřehodnotili nikdy. Do středu pozornosti literátů se dostala v roce 1973, kdy vyšla její reedice s úvodem autorova synovce Walkera Percyho (1916–1990),⁵⁾ jednoho z nejvlivnějších jižanských romanopisců druhé poloviny dvacátého století. William Percy patřil k jižanské aristokracii, jejíž význam se od konce občanské války neustále zmenšoval, ale podle něj nikdy zcela nevymizel, neboť právě tato společenská vrstva je na Jihu nositelem morálních hodnot. Starý Jih byl podle Percyho smeten dvěma povodněmi — tou první byl příliv chudých Američanů ze Severu po roce 1865, tou druhou protržení hrázi v dubnu 1927, kdy řeka Mississippi zatopila území o velikosti státu Rhode Island a připravila o přístřeší sto dvacet tisíc lidí. Percy, absolvent právnické fakulty Harvardovy univerzity, byl v té době předsedou Výboru pro povodňovou pomoc, a čteme-li seznam opatření, která v ohrožené oblasti přijal, neubráníme se dojmu, že si knihu měli přečíst ti, kteří čelili v roce 2005 vodnímu živlu v New Orleansu. Percyho dílo je nekomplexnější dostupný vhled do myslí vzdělaného konzervativce, elitáře a rasisty, který tvrdí, že americká ústava svou „nepraktickou a nepraktikovanou teorií rovnosti“⁶⁾ pokazila, co se dalo, neboť rasové soužití na Jihu bylo v minulosti vždy příkladné a největším problémem prvních tří desetiletí dvacátého století je to, že se svobodní Afroameričané snaží přizpůsobit ostatním ve všech oblastech, avšak v morálce bohužel nikoli. S takovým zevšeobecňujícím tvrzením ovšem ani Percyho současníci nemohli souhlasit.

Vzpomínky Harryho Crewse a jeho následovníků

Mnoho bílých autorů se vrátilo ve svých vzpomínkách do dětství a pokusilo se zrekonstruovat tehdejší život bez ohledu na požadavky současné politické korektnosti, jejich obraz Afroameričanů je však výrazně komplexnější, než tomu bylo u Percyho.

Romanopisec Harry Crews (nar. 1935) je sice autorem patnácti románů a divadelní hry, proslavil se však především svou autobiografií *Dětství: životopis jednoho místa* (A Childhood: The Biogra-

phy of a Place, 1978). V ní popisuje život v jedné z nejchudších částí Jihu, v okrese Bacon ve státě Georgia. Crews vyrůstal na farmě s matkou, otčímem-alkoholikem, bratrem a rodinou čerňých nájemců půdy. Jeho nejlepším kamarádem byl o rok starší Afroameričan Willalee Bookatee, v jehož jméno se střetl jižanský generál Lee s černošským vůdcem Bookerem T. Washingtonem, původem z Virginie, autorem autobiografie *Z otroctví* (Up from Slavery, 1901). Ve třech letech Crews dostal záhadnou nemoc podobnou dětské obrně, z níž se však zázračně uzdravil. O tři roky později spadl do hrnce s vroucí vodou, v níž se právě pařilo čerstvě zabitě prase, a opět přežil bez následků — líčení této události, které se nejprve objevilo v časopise *Shenandoah Review*, získalo výroční cenu Koordinační rady literárních časopisů v Americe. Později Crews zvládl střet s násilnickým motocyklovým gangem, přesvědčil pouliční lupiče v Pasadeně, že by ho neměli zabít, tím, že se choval jako masochista, ale také dokázal překonat bolest ze smrti jednoho ze svých dvou synů. Crews, který byl vždy aktivním sportovcem, nepřitelem pokojových intelektuálů a odpůrcem všech forem pokrytectví, si ovšem dodnes zachovává pokoru k přírodě a téměř básnickým jazykem líčí polní práce a všední venkovské rituály.

V současné době Crews pracuje na další autobiografii s názvem *Útoky paměti* (Assaults of Memory), jejíž první dvě kapitoly vyšly v roce 1999 v knize literárněvědných studií o jeho díle. Je ovšem také mistrem autobiografických esejů, které v jeho podání připomínají improvizované čištění otevřených ran bez přítomnosti lékaře. Výbory *Krev a kroupy* (Blood and Grits, 1979) a *Floridská zuřivost* (Florida Frenzy, 1982) obsahují jeho články pro časopisy, jako jsou *Esquire* či *Playboy*, a popisují mimo jiné jeho zkušenosti s alkoholem, drogami, násilím a krvavými sporty — tedy s odvrácenou tváří „vítězně“ Ameriky.

Kvalitní autobiografie napsali i dva Crewsovi obdivovatelé a následovníci, Tim McLaurin (1953–2002) a Larry Brown (1951–2004). McLaurin, který pocházel z Fayettevillu v Severní Karolíně, shrnul své životní zkušenosti v knize *Majitel Měsíce: Dětství na Jihu* (Keeper of the Moon: A Southern Boyhood, 1991), v níž mimo jiné tvrdí: „Být milován a být umlácen k smrti jsou dvě strany téže mince. Na Jihu má obojí k sobě tradičně velmi blízko a nejednou místo fyzické lásky dojde k fyzickému násilí.“⁷⁾ Život chudého Jihu je zde stejně jako u Crewse představen v celé své rozmanitosti; McLaurin vystřídal četné dělnické profese, a než začal v šestadvaceti letech studovat, živil se mimo jiné i cestováním po poutích se sbírkou jedovatých hadů. V poslední části však také bez sentimentality líčí svůj boj se zákeřnou chorobou, nad níž tehdy ještě zvítězil. Zaměstnání Larryho Browna prozrazuje již titul jeho knihy, *Hoří!* (On Fire, 1993) — pracoval celá léta v Jacksonu ve státě Mississippi jako hasič. Za požárníka, stejně jako za každého jiného člověka, by měly mluvit především činy: záchranář, který v nebezpečí soucítí s potenciálními oběťmi, vžívá se do jejich myšlení a každého se ptá, co by měl udělat, nestačí nikoho zachránit. Podtitul knihy zní „Osobní popis života, smrti a alternativ“ a Brown, který události neřadí chronologicky, střídá vypjaté scény z havárií a katastrof, k nimž ho zavedla jeho profese, s pohledy do svého soukromí, kde na první pohled vládnou zcela odlišné zákonitosti, ale ve skutečnosti jsou oba světy pevně propojeny.

Krátký záblesk postmoderny na Jihu

V posledních desetiletích se také na Jihu objevují autobiografie, s jejichž pomocí se autoři pokoušejí nově konstruovat vlastní

identitu. Místo zásady „píši, tedy jsem“ se prosazuje zásada „má autobiografie je mým jediným já“.⁸⁾ Barry Hannah (nar. 1942), jeden z mála, koho bychom mezi jižanskými autory mohli označit za postmodernistu, se o něco takového pokusil ve svém životopise *Bumerang* (Boomerang, 1989). Předmět z názvu je metaforou paměti, která se stále vrací, ale se zmenšující se intenzitou — bumerangy jsou sice nejméně zdražovaným výrobkem v místním obchodě, jenže ty nové daleko hůř létají, neboť se vyrábějí z méně kvalitního materiálu. Kniha je mozaikou nejrůznějších, zdánlivě nespojitých událostí, z nichž postupně vystupuje Hannah, machista, milovník žen a silných motorek, jazzový hudebník a intelektuál, který má však od mládí mindráky z toho, že měří necelých 155 centimetrů, a tak si musí neustále dokazovat svou sílu a převahu. Styl ovšem prozrazuje, že Hannah nebere vážně nejen ostatní, ale ani sebe, takže i scény, v nichž se představuje jako otrlý misogyn, je nutné brát s rezervou.

Lewis Nordan a jeho autentické fabulace

V ideálním případě se fakta s fikcí smísí tak, že utvoří nedílný celek. Autoři takových autobiografií pak nejsou redukováni na to, co napsali, ale naopak svým dílem vlastní identitu znásobí. Každá epizoda životního příběhu může existovat hned v několika verzích, často protichůdných, aniž by se stala lží. Povědkář a romanopisec Lewis Nordan (nar. 1939) si vyzkoušel tento přístup v knize *Chlapec s nabitou puškou* (Boy with Loaded Gun, 2000). Jednou o tom napsal: „Vyprávěl jsem ten příběh už tolikrát a v tolika různých podobách, že už sotva věřím sám sobě, když říkám, že není pravdivý. Samozřejmě že není pravdivý, ale patří k mému skutečnému příběhu tak dlouho, že je v jistém smyslu pravdivější než leccos z toho, co se doopravdy odehrálo, ale zanechalo na mně jen nepatrný dojem, nebo mě nezasáhlo vůbec.“⁹⁾ Snad právě proto si vybral jako motto své autobiografie citát z Katherine Anne Porterové: „Můj život je neuvěřitelný. Nevěřím mu ani slovo.“ Nordan očividně fabuluje daleko víc při popisu událostí, které u něj dosud nenašly svůj beletristický ekvivalent, než při líčení těch, jejichž různé varianty můžeme najít v jeho povídkách a románech. Pře-

devším v kapitolách, v nichž vylíčil svůj život mimo Jih, v Pittsburgu, kde donedávna učil na univerzitě, prokazuje schopnost vnímat sebe sama s odstupem, jako by se díval na film. Přiznává, že mnohokrát v určitých situacích řekl nebo udělal místo toho, co bylo rozumné a správné, něco naprosto odlišného, co sice situaci oživilo a vypointovalo, ale mělo pro jeho další život dlouhodobě negativní následky. Nordan se v dětství neustále bál, že se stane alkoholikem a rozvracečem rodinného štěstí jako jeho nevlastní otec, a na obojí v průběhu času skutečně došlo. I tragické události, snad kromě sebevraždy svého syna, však vylíčil s vydatnou dávkou komična a rámeček jeho životního příběhu naznačuje, že je po mnoha peripetiích se svou druhou manželkou Annie konečně šťastný, i když se pro ně (alespoň v jeho knize) metaforou šťastného domova staly střelné zbraně.

Autobiografie jako obrana

Jižanské autobiografie dlouho vznikaly z potřeby bránit se proti zjednodušujícím stereotypům, ať už to bylo jednostranné vidění Jihu jako bašty rasismu, kde je lynčování na denním pořádku a těla obránců lidských práv pravidelně končí v neprostupných bažinách, nebo naopak jeho idealizování a povyšování na rajskou zahradu, v níž všichni žili v dokonalé svornosti, dokud sem nevpadli zlí Sevefané. Kritikové nepřestávají hledat v beletrii i v memoárech ustálené typy postav — násilnické nevzdělance, prosté pracovitě farmáře, slaboduché zvrhlíky, krásky se šarmem i schopností poradit si v každé situaci, šerify porušující zákon a tak dále. Berry říká: „Jižní státy se nestaly Jihem, dokud nezačaly být osoučeny ze zaostalosti a nedemokratičnosti, z provozování otroctví ve svobodné zemi.“¹⁰⁾ Společenská a politická situace na Jihu se od roku 1955, kdy zde byla segregace (alespoň teoreticky) zrušena rozsudkem Nejvyššího soudu v případě Brown versus Školská rada, výrazně změnila. Historická paměť však přetrvává a dodnes ovlivňuje život komunit, které formují jednotlivce. Ke vzniku kvalitní literatury je zapotřebí vnější či vnitřní konflikt, což platí i o literatuře autobiografické, a Jih je regionem, kde protivenství nikdy zcela nevymizí.

POZNÁMKY

- 1) J. William Berry, „Autobiographical Impulse“, in: *The Companion to Southern Literature*, ed. Joseph M. Flora a Lucinda MacKethan, Baton Rouge, Louisiana University Press 2002, s. 78.
- 2) Srovnej Peter Stoneley, „Mark Twain“, in: *A Companion to the Literature and Culture of the American South*, ed. Richard Gray a Owen Robinson, Oxford, Blackwell 2004, s. 395.
- 3) Berry, s. 80.
- 4) Henry Louis Gates, Jr. v listopadu 1996 obdržel čestný doktorát Univerzity Palackého v Olomouci.
- 5) V knize Richarda Graye *A History of American Literature* (2004) je jako rok úmrtí Walkera Percyho uveden chybně rok 1999.
- 6) William Alexander Percy, *Lanterns on the Levee: Recollections of a Planter's Son*, 1941; Baton Rouge, Louisiana University Press, 1973, s. 286.
- 7) Tim McLaurin, *Keeper of the Moon: A Southern Boyhood*, 1991; Asheboro, Down Home Press 1998, s. 21.
- 8) Berry, s. 82.
- 9) Lewis Nordan, „The Invention of Sugar: An Essay about Life in Fiction — and Vice Versa“, Chapel Hill, Algonquin Books 1991, s. 4. Esej vyšel před svou časopiseckou publikací jako nakladatelská brožura.
- 10) Berry, s. 80.

DALŠÍ POUŽITÁ LITERATURA

- Brown, Larry. *On Fire*. Chapel Hill, Algonquin Books 1994.
- Crews, Harry. *A Childhood: The Biography of a Place*. New York, Harper and Row 1978.
- Crews, Harry. *Blood and Grits*. New York, Harper and Row 1988.
- Flora, Joseph B. — Bain, Robert, eds. *Contemporary Fiction Writers of the South: A Bio-bibliographical Sourcebook*. Westport, Greenwood Press 1993.
- Gray, Richard — Robinson, Owen, eds. *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford, Blackwell 2004.
- Hannah, Barry. *Boomerang*. Boston, Houghton Mifflin 1989.
- Nordan, Lewis. *Boy with Loaded Gun*. Chapel Hill, Algonquin Books 2000.

Chlapec s nabitou puškou

LEWIS NORDAN

19. kapitola — Rodinná píčka

Na Negleyho třídě v Pittsburghu býval podnik s názvem Rodinná píčka. Dnes už neexistuje, ale v době, kdy Robin spáchal sebevraždu, to bylo známé místo. Chodívala tam na jídlo spousta dělnických rodin. Byl to takový lepší bufet — měli tam játra s cibulí, sekanou s omáčkou, kuřecí nákyp, snídaně po celý den a po první objednávce další kafe zadarmo. Rodinnou píčku jsem si vybral jako místo, kde se rozejdu se Susan. Susan byla dívka, se kterou jsem se po Robinově smrti párkrát vyspal. Věděl jsem, že Rodinná píčka je přesně to místo, kde se jí rozchod bude líbit.

Rád bych poznamenal, že na vztah se Susan nejsem nijak hrdý. Když se o něm Annie dověděla, hodně jí to zranilo. Je to nanic, když člověk musí něco takového na sebe říct. V době, kdy jsem s tím vztahem začal, jsem měl určitě spoustu dobrých výmluv. Abych řekl pravdu, už si je nepamatuju, jenom vím, že jsem dával vinu Annie. Susan byla stejně stará jako můj nebohý syn, což jsem si tou dobou sotva uvědomoval. Teď mě ale tížila vina a věděl jsem, že se musím zachovat jako správný muž a rozejít se s ní.

Už jsme se párkrát rozcházel. Susan byla mladá, trochu hipík, a stýskalo se jí po otci alkoholikovi doma v Delaware. V podnicích jako Rodinná píčka, které jí připadaly „domácké“, nacházela svým perverzně romantickým způsobem náhražku šťastného domova. Jednou jsme se rozcházel v Ritterově jídelně nad domácím štrúdlím, jindy v podniku na Market Square, který se jmenoval Diamant, měl kavárenské záclonky do půl oken a obsluhovala tam servírka s modřinou na oku.

Rodinná píčka měla kachlíkovou podlahu, oddělené boxy a na stěnách dřevěné obložení. U pultu nad hrnky kouřící kávy seděli jen tak v košilích osamělí starci. Když jim šeredná servírka něco nesla, vždycky se na ně usmála a prohodila nějakou koketní poznámku. Vedoucí, nejspíš zároveň majitel, byl malý, robustní a měl husté obočí. Sledoval stoly a boxy a byl ke každému milý. Nějaká smutná nemajetná rodinka (aspoň jedna tam byla pokaždé) se pokoušela usadit dítě na vysokou dětskou stoličku. Nad každým boxem visely lustry jako lampióny. Někomu tak zoufalému a mladému, jako byla Susan, to skutečně mohlo připomínat domov. V té době bylo Susan dvacet a mně osmačtyřicet a s tmavou okou a tmavovlasou Annie, svou druhou manželkou, která tu bezvýhodnou hru mého zoufalství mohla sledovat jen z prostoru za pomezí čárou, jsem byl ženatý jen krátce.

Susan a já jsme seděli u stolu u okna. Věděla, co se chystá. Když jsme se podívali z okna, na protější straně Negleyho tři-

PŘELOŽIL MARCEL ARBEIT

dy byla přízemní obílená budova, na níž se zepředu skvěl nápis KOJENECKÝ SVĚT. Z našeho místa bylo vidět do výkladních skříní, kde byly proutěné kočárky, vaničky a dětský nábytek.

Byl čas na ta správná slova, na slova, která ze mě zase udělají správného muže, věrného manžela. Řekl jsem: „Susan, chci, abys věděla, co jsi pro mě po celých těch osm nebo devět měsíců znamenala.“

Susan si objednala kávu a přidávala do ní cukr a mléko tak dlouho, dokud káva nepřetekla na podšálek. Pak zvedla šálek a na rozlitou tekutinu přiložila papírový ubrousek. Sledoval jsem, jak ubrousek prosakuje a máčí se v mléčně bílé kávě.

Nabídl jsem se: „Dej mi to, půjdu ten mokrý ubrousek vyhodit.“

Řekla: „To je dobrý,“ a položila na něj šálek. Kávu zamíchala, lžičku nechala uvnitř a napila se.

Pokračoval jsem: „Nevím, co bych si celé ty měsíce bez tebe počal.“

Řekla: „Ty mi zase dáváš kopačky, že jo?“ Hleděla z okna na Kojenecký svět. Znovu položila šálek na promáčený ubrousek. Natáhl jsem se, vytáhl lžičku a položil ji na stůl vedle šálku.

Pak jsem řekl: „Susan, přál bych si, abys neužívala výraz ‚dáváš kopačky‘, ano?“

Odpověděla: „Je mi jedno, jestli mi dáš kopačky. Můžeš mi dát kopačky třeba milionkrát, a stejně tě budu milovat.“

Ta rozlité káva už byla na mě příliš. Vzal jsem talířek a mokrý ubrousek, šel jsem k pultu a požádal servírku, ne tu šerednou, ale jinou, mladší, o čistý podšálek. Servírka nepohnula ani brvou, sebrala talířek, hodila ho pod pult a postavila přede mě čistý. Poděkoval jsem a šel zpátky ke stolu, kde čekala Susan.

Rozhodl jsem se začít znovu, uchopit celou záležitost pevněji do rukou. Řekl jsem: „Susan, miláčku —“

Řekla: „Mně se líbí, když mi dáváš kopačky.“ Myslela to vážně. Pokračovala: „Když mi dáš kopačky, vždycky se pak cítíš líp. A mně šlo vždycky jediné o to, abys byl šťastný.“

Opakoval jsem: „Prosím, respektuj mé přání, Susan, a přestaň ten výraz používat.“

Řekla: „Pokaždé když mi dáváš kopačky, projevuješ tím lásku k Annie. Miluju tě za to, že máš Annie tolik rád, abys mi dával v jednom kuse kopačky.“

Řekl jsem: „Ježíšikriste, Susan. Já ti dávám kopačky strašně nerad. Cítím se přitom příšerně.“

Susan chvíli brečela, usedavě, ale skoro bezhluchně. Pak řekla: „Nikdy v životě jsem nikoho nemilovala tolik jako tebe.“

Věděl jsem, že Susan není úplně normální — možná by bylo přesnější říct, že nenašla v životě rovnováhu — a bylo zřehla nemožné, aby ji člověk nechtěl sevřít a říct, že ji miluje, i když já jsem ji nemiloval.

Řekl jsem: „Miluju tě, Susan.“

Za pár minut ji pláč přešel. Utřela si nos do ubrousku a nepřesvědčivě se usmála. Řekla: „Ty mě nemiluješ.“ V jejím hlase nebyla žádná hořkost, jen něha a smíření. „Jenom se chceš cítit tak, jak se cítíš, když jsi se mnou. Líbí se ti, když tě někdo zbožňuje.“

Podíval jsem se na Susan a pomyslel si, že ji skutečně miluju. Byla vysoká, štíhlá, měla zelené oči, plochý hrudník a vlasy nakrátko. Stříhala si je sama — kosila si je velkými nůžkami a říkala tomu sestřih na blbečka. Přes svou krásu doopravdy vypadala trochu jako imbecil. V uších měla umělohmotné repliky Empire State Building a všechny šaty si kupovala v charitě. Občas mě žádala, abych jí říkal Ruby nebo Myrtle a předstíral, že je kosmetička. Jindy zase byla Tish nebo Tiffany a dělala, že ji na tanečním večírku v jachtařském klubu připravil o panenství jakýsi Shep (netvrdím, že to chápu) a že má dvojčata jménem St. Elmo a Sharky.

Řekl jsem: „Ale ne, opravdu tě miluju.“

Jistým způsobem jsem ji skutečně miloval, ale chtěl jsem přestat podvádět Annie.

Dál jsme pili kávu. Servírka znovu dolila Susan šálek a Susan do něj znovu přidala tolik mléka, že přetekl. V podšálku jí bobtnal další nasáklý a špinavý ubrousek. Při pití opět nevytáhla ze šálku lžičku.

Zeptal jsem se jí, jestli chce něco k jídlu. Řekla, že děkuje, ale nechce, a pak po několika vteřinách, jako kdyby přišla na nějakou alternativu, pronesla: „Chci dítě.“

Věděl jsem, že se dívá na Kojenecký svět, na rodinu s dítětem na vysoké stoličce a na všechno ostatní, co patřilo k té patetické, sentimentální domáckosti Rodinné pícky, a bylo mi jasné, že to na ni působí, ale stejně jsem se trochu vyděsil.

Zeptal jsem se: „Ehm, drahoušku, že nejsi těhotná?“

Zašilhala na mě přes lžičku, spolkla další hlt kávy a pak řekla: „Houby.“

Byla tak *mladá*.

Dodala: „Kéž by.“

Musel jsem ten vztah ukončit. Věděl jsem to, ještě než jsme sem přišli, ale teď už jsem si byl jistý úplně. Kdybych to neskončil, Susan by v tom pořád pokračovala, pořád dál, dokud by ji to nezničilo.

Řekl jsem: „Nějaký závěr to mít musí.“ Někakou dobu jsem chodil k psychiatrovi a tam jsem se naučil mluvit takhle.

Odpověděla: „Já vím.“

Řekl jsem: „Chci, aby tím závěrem bylo mé ujištění, že tě miluju.“

Řekla: „Já vím, já tě taky miluju.“

Pokračoval jsem: „Dala jsi mi to co nikdo jiný. Vyhověla jsi mým nezměrným potřebám.“ Nechal jsem se unášet zvukem vlastního hlasu. Řekl jsem — a nebylo to nutné ani pravdivé: „Naše mysl i těla tvoří dokonalý celek.“

Susan nic neříkala. Zнала hodnotu ticha. Servírka jí opět dolila šálek, ona opět přelila a do rozbředlé hmoty v podšálku položila další nasáklý ubrousek. Tentokrát to byl ten, do něhož si předtím utřela nos.

Znovu jsem ozkoušel svůj hlas: „Byla jsi mi matkou, manželkou, sestrou a přítelkyní.“ Opojením se mi začala točit hlava. Věřil jsem, že na závěry jsem skutečný expert.

Susan věděla, jak má reagovat. Opáčila: „Naše životy jsou jedinou přímkou v čase. Vyrůstali jsme spolu jako děti.“ Taky jí to šlo. Řekla: „Prožila jsem v poklidu celý tvůj život.“

V téhle chvíli jsem Susan miloval, věděl jsem, že ji miluju, a chtěl jsem, aby ta slova plynula až do skonání světa, bez ohledu na to, jak jsou nesmyslná. Ta slova žila svým vlastním životem. Řekl jsem: „Je to za hranicí sexu, naše láska je víc než sex.“

Drželi jsme se přes stůl za ruce.

Řekl jsem: „Naše tragédie je naše komedie.“ Co to probaha plácám? Zašel jsem příliš daleko. Věděl jsem, že jsem ztratil soudnost, že říkám nesmysly, ale nedokázal jsem zmlknout. Mluvil jsem dál: „Navždy budeš přebývat v té nejslunečnejší a nejradostnejší polokouli mé duše.“

Bylo mi jedno, co tím myslím. I když jsem si byl vědom nesmyslnosti těch slov, dokázal jsem jim věřit, tedy alespoň jejich rytmu a zvuku, když už ne obsahu a významu. Ta slova byla událostí, která nahradí to, co zrovna probíhá, ten cizoložný poměr s dívkou o polovinu mladší než já.

S nadějí, že se trochu uklidním, ale stále posedlý démonem ve svých hlasívkách, jsem řekl: „Pojďme odtud, Susan. Políbíme se, ale bude to polibek na rozloučenou.“ Postavil jsem se a ona taky. Řekl jsem: „Už se nikdy nevidíme. Nebudeme si volat, nebudeme si psát. Dosáhneme duchovní celistvosti a budeme jeden ve druhém žít navždy.“

Aby mi pomohla, řekla: „Žádná slova.“

Řekl jsem: „Žádná.“

Řekla: „Žádný sex.“

Odpověděl jsem: „Nebude zapotřebí.“

Řekla: „Miluju tě.“

Řekl jsem: „Susan, miluju tě. Miluju tě tak čistě, tak vášnivě, s takovou neviností, jako bych miloval své dokonalejší já.“

Šli jsme k pokladně, kde stál ten malý vedoucí nebo majitel s hustým obočím, jako by čekal jenom na nás, jako bychom naplňovali nějakou příjemnou představu o tátovi a dceři, která zapadala do snů, jež si kdysi o tomhle domáckém, příjemném podniky vysnil. Když jsem ho tam viděl stát, netrpělivého a krásného, příjemného a plného naděje, musel jsem ho mít rád a musel jsem mít rád i Rodinnou pícku, jako by to skutečně byl domov, na který si hrál, domov, jaký si Susan v Pittsburghu vždycky oblíbila, ať už se zrovna nacházel v Ritterově restauraci, v Diamantu nebo na bůhvíjakém jiném místě proslulém domácí kuchyní a hnusem. Musel jsem si přát, aby existoval nějaký Bůh, musel jsem tak zoufale doufat v jeho existenci, až jsem v tu chvíli celým svým srdcem i duší věřil, že je možné, aby se mě dotkl, abych se setkal s duchem, který má tu moc snímat i břemeno žalu. Vzpomněl jsem si, že jednou, když jsme se Susan a já pomilovali na matraci na podlaze jejího bytu (v záhadném *déjà vu* příšerné matrace mé někdejší milenky Twyly) — mimochodem, ten Susanin byt byl neuvěřitelný; špinavá, zaneřáděná špeluňka, kde bylo všechno vzhůru nohama, na okně kýčovitě nabírané tenké záclony v růžové barvě a žádný nábytek kromě holé matrace a vyřazeného rozbitého dřezu, kterému Susan s vážnou tváří říkala „má dřezová skulptura“ — jen tak jsme tam leželi a Susan láskyplně zkoumala mé nahé tělo muže středního věku, utahané z námahy při sexu a křehčí, než jsem si kdy představoval, že v osmačtyřiceti bude. „Dívám se na tebe a představuju si, že jsi Kristus.“

Tehdy mě to uvedlo do rozpaků a zděsilo, ale když jsem se teď chystal zaplatit účet u pokladny Rodinné pícky, najednou jsem se přistihl, že si skutečně jako Kristus připadám. Začal jsem Susan

vykládat, že láska k ní je jako láska k Bohu. Přesně tohle jsem vlastně neřekl. Ještě ne.

Jakmile mě tohle napadlo, otočil jsem se od usmívajícího se malého chlapíka, který se právě chystal přijmout mé peníze a jehož pohled byl plný lásky a uznání pro mě i pro dívku, kterou určitě považoval za mou dceru, chytil jsem Susan za ruku a zčistajasna, z náhlého popudu, jsem se odvrátil od pultu, od pokladny, mentolových bonbónů v celofánu, levných doutníků a stojanu s novinami a táhl jsem ji do aerosolové záře pánské toalety. Zavřel jsem dveře a zamkl za sebou.

Nevím, co jsem tím impulzivním gestem mínil. Tehdy to často působilo dojmem, že spoustu svých činů, závažných i nepodstatných, nemám vůbec pod kontrolou. Stejně jako v této chvíli jsem se už nejednou přistihl jako udivený pozorovatel vlastních skutků. Nejspíš jsem se chtěl schovat před světem, zamknout se před ním. Susan byla prostě rukojmí, už od začátku.

Téměř okamžitě začal někdo klepat na dveře. Ťuk ťuk ťuk ťuk ťuk. Rychlé, nervózní, naléhavé ťukání. Vůbec jsem nebyl v bezpečí, ale jednoduše v pasti. Podíval jsem se na Susan a chtěl se jí omluvit, vymyslet nějakou pořádnou výmluvu, proč jsem ji dostal do takové kaše, ale její oči mi říkaly, že se vůbec omlouvat nemusím, že se výborně baví a být se mnou zamknutá na pánské toaletě považuje za perfektní dobrodružství, na kterém v žádném ohledu není nic nepřístojného.

Ťuk ťuk ťuk ťuk. Ťukání bylo neodbytnější než předtím, hlasitější a nejspíš i vzteklé. Ťuk ťuk ťuk ťuk ťuk. Buch buch buch buch buch. Teď to bylo hlasité a zuřivé. Strnul jsem strachem a hanbou. Susan řekla: „Je zamčeno. Ten kretén se sem na nás nikdy nedostane.“

Ťuk ťuk ťuk ťuk ťuk.

Na kratičký okamžik jsem věřil, že osoba u dveří může být někdo, kdo mě má rád. Věřil jsem, že to může být Robin.

Jakmile mě to napadlo, klepání ustalo. Stejně, jako se prý zastaví vítr v centru hurikánu. Něklepání bylo ještě hlasitější a zlostnější než to klepání předtím. Nic. A pak nic nic nic nic nic.

Můj žal nebyl nikdy horší než v tomhle okamžiku. Jedna moje polovina věřila, že přede dveřmi stojí Robin a chystá se říct: „Stal se omyl. Jsem naživu.“ A ta druhá —

Řekl jsem: „Moc se mi ty dveře otevírat nechce.“

Susan odpověděla: „Jasně, je to sranda.“

Řekl jsem: „Tak to nemyslím. Nechci vidět toho člověka venku.“

Řekla: „Už je pryč.“

Odemkl jsem a otevřel dveře.

Robin tam samozřejmě nebyl. Zemřel a už nikdy se nevrátí. Takhle nepříjemná skutečnost mi byla jasnější než kdykoli předtím. Byla tam zase jenom restaurace. Pult se skleněnou deskou, mentolové bonbóny v celofánu, doutníky a pokladna. Šeredná servírka a lustry nad boxy.

V jednom ohledu ale měla Susan pravdu. Nikdo na mě nečekal, aby mě pokáral nebo zatknul nebo se mým chováním nechal znechutit. Táhle seděli astmatičtí starci nad svou kávou a tam zase rodinky a na protější straně Negleyho třídy zářil Kojenecký svět a svět naděje a plodnosti. V tom měla Susan taky pravdu. Děti by se do tohoto světa skutečně rodit měly, nevinnost by se měla násobit. Za těmi příšernými dveřmi nikdo nestál! Nikdo, jenom rozprašovač s lesní vůní, dezinfekce a držák na toaletní papír. Byl to zázrak, kouzlo Susanina nevinného optimismu, důkaz, že v samotném středu temného, zraňujícího světa plného zlých překvapení je dobro a něžná laskavost.



MILLOŠ BUDÍK Bez názvu 1956

Vyšel jsem z toalety, vytáhl z kapsy peněženku a položil na pult peníze za kávu. Šeredná servírka peníze vzala, ale neusmála se na mě; ani se na mě nepodívala. Přejel jsem pohledem frontu starců a zjišťoval, jestli některý z nich není můj přestrojený syn. Žádný se na mě nepodíval. Žádný mi nebyl povědomý.

Vzal jsem si od šeredky zpátky drobné — byla mrzutá a nevlídná — a podíval se za ni právě včas, abych uviděl, jak dveřmi od kuchyně přichází vedoucí restaurace. Byl vzteky bez sebe a ještě menší a s ještě hustším obočím než předtím. To on klepal na dveře toalety — už se to nedalo popřít — a teď se vrátil.

Ten dobrý muž ze sebe nedokázal znechucením a nevěřičným úžasem nad tím, čeho byl svědkem, vypravit ani slovo. A pak byl najednou konec. Susan a já jsme byli na parkovišti před restaurací, v dopravním hluku, vlhkosti a oparu časného jara, v mém autě se zabouchnutými dveřmi a vytaženými okénky — v mém příšerném voze, oranžovém, patnáct let starém pintu, které časem nejspíš vyletí do vzduchu.

A pak jsme couvali z parkoviště. Susan řídila, já seděl vedle ní a hleděl přímo před sebe, otupený zvláštní bolestí — a pak jsme to otočili na Negleyho třídu a já si na chvíli uvědomil, že jsem ztracen, a věřil, že mě to selhání zabije, že budu muset umřít kvůli té nesmyslné představě nevinnosti, která je konečnou pořádku jen ta stará známá, zvrácená a sobecká nezvladatelnost mého dlouhého nezvladatelného života, umocněná na n-tou a tvářící se stejně

solidně jako ten rodinný podnik a rodinná pýcha, která k němu patří.

Rodinná pícka se ocitla za námi a nakonec nám zmizela z očí. Jezdili jsme po východní části Pittsburghu. Dlouho ani jeden z nás nepromluvil; jen jsme se projížděli nazdařbůh a bez cíle. Divil jsem se, jak mohl můj život na zemi začít s takovou nadějí a teď se dostat tak ke dnu. Byl jsem to dítě, které v kostýmu Supermana čekalo, až přivezou televizor, skutečně já? Jak se můj život dostal odtamtud až sem?

Tohle všechno jsem řekl Susan.

Řekla: „Bylo to legrační.“

Namítl jsem: „To nebylo legrační, Susan.“

Řekla: „Mě to rozesmálo. Fakt. Připadalo mi to legrační.“

Věřila, že takový okamžik je projevem spontánnosti a neočekávanosti lásky, že když jsme něco takového udělali, je to dobré a nadějně znamená, že patříme do světa milenců.

Když mi to řekla, prohlásil jsem: „Bylo by to přesně takové, jak to líčíš — ale jenom tehdy, kdybych to prožil s Annie, ne s tebou.“

Asi minutu řídila tiše. Pak řekla: „Ale stejně je to tak. Bylo to legrační a prima.“

Ublížil jsem jí a bylo mi to jedno.

Opakoval jsem: „Ne, nebylo. Bylo by to prima, jen kdybych to prožil s Annie.“

Řekla: „Tak to teda s Annie prožij. Stejně tě pořád budu milovat.“

Řekl jsem: „Ano, miluješ mě, ale taky jsi úplně mimo. Annie by nic tak šíleného nikdy neudělala.“

Susan to doopravdy zasáhlo, ale stejně řekla: „Nevadí. Stejně si myslím, že to byla legrace.“

Řekl jsem: „To o tobě něco vypovídá.“

Odpověděla: „A stejně tě miluju, i když mi ubližuješ tak, že se mi chce umřít.“

Už jsme byli skoro u jejího bytu. Seděla za volantem, hleděla přímo před sebe a já hleděl taky přímo před sebe. Jeli jsme

silnicemi plnými zatáček přes různá předměstí Pittsburghu, přes Morningside, Friendship, East Liberty a Point Breeze, a míjeli jsme výmoly, autobusové zastávky, vozidla a vysoké staré cihlové domy s barevnými okny ve druhém poschodí. Trasu pittsburského maratonu značily žlutě namalované šlápoty, které během roku déšť skoro vymazal. Ve dvě hodiny jsme slyšeli pískat rychlík, který si to přes Shadyside rachotil do Západní Virginie.

Susan zpomalila a zaparkovala na silnici před bytem. Několik minut jsme v autě seděli mlčky. Pak řekla: „Jestli chceš, můžeš jít na chvíli dovnitř.“

Řekl jsem: „Promiň, že ti říkám takové věci.“

Odpověděla: „Kdybychom se milovali, asi by ses cítil hůř, ale jestli chceš — teda jestli by to pomohlo —“

Řekl jsem: „Ne, máš pravdu. Nejspíš bych se cítil ještě hůř.“

Řekla: „Takže —“

Oznámil jsem: „Radši vyrazím domů. Annie za chvíli skončí pracovní doba.“

Zeptala se: „Myslíš, že jsem leda tak pro randu?“

Řekl jsem: „Ne. Nemyslím, že jsi leda pro randu, Susan.“

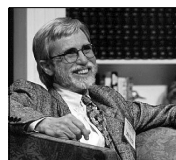
Zeptal jsem se: „Myslíš si, že jsem zlý člověk?“

Naklonila se, políbila mě na tvář a pak otevřela dveře oranžového auta a vystoupila. Přesunul jsem se na místo řidiče. Pozoroval jsem, jak vchází do svého nevzhledného bytečku, ke své dřezové skulptuře a zřaseným růžovým záclonám.

Pokoušel jsem se Susan zahlédnout předním oknem, ale bylo vidět jen odrazy. Dřív když jsem odjížděl, stávala tam a dívala se na mě, dokud jsem nezmizel z dohledu. Tentokrát tam nebyla.

Říkal jsem si, že možná leží na své matraci. Oknem její ložnice nejspíš proniká odpolední slunce. Možná si představuje — i když na ni mi to moc neseďí —, že právě sluneční světlo je to tajné světlo šílenství, které nezáří. Možná vzpomíná na svého tátu v Delaware a na mámin kuchyňský stůl.

Z knihy *Chlapec s nabitou puškou* (Boy with Loaded Gun, 2000)



LEWIS NORDAN

Cena Josefa Hlávky za rok 2005

Také v letošním roce bude Nadace Český literární fond společně s Nadáním Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových udělovat **Ceny Josefa Hlávky** za původní knižní práci z oblasti vědecké a odborné literatury publikovanou v České republice v hodnoceném kalendářním roce.

Návrhy na ocenění (*včetně jednoho výtisku publikace*) může zaslat každá právnická i fyzická osoba **do 31. ledna 2006** na adresu:

Nadace Český literární fond, Pod Nuselskými schody 3, 120 00 Praha 2
telefon: 222 560 081–2, fax: 222 560 083, e-mail: hajkova@nclf.cz, www.nclf.cz

Literární květen

*zahájil další ročník
soutěže pro vysokoškoláky*

V rámci festivalu Literární květen vyhlásili studenti Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně další, tentokrát již třetí ročník literární soutěže. Jako její téma vybrali název českého filmu „Je-li kde na světě ráj...“, na jehož vzniku se mimo jiné podílel také Miroslav Zikmund, kterému bude následující pátý ročník Literárního května věnován.

Soutěž je stejně jako loni určena všem studentům denního studia na českých a slovenských vysokých školách a je rozdělena na prozaickou a poetickou část. Pořadatelé přijímají soutěžní příspěvky až do 15. března 2006, kdy budou předány členům poroty, složené z významných literátů a jazykových odborníků. Ti vyberou nejlepší díla, jejichž autoři pak budou pozváni na slavnostní vyhlášení výsledků v závěru festivalu, konajícího se ve dnech 2. až 5. května 2006. Kromě toho, že vítězové získají věcné ceny, budou jejich příspěvky otištěny ve stěžejních literárních časopisech.

V minulých letech navštívila Literární květen řada významných spisovatelů nejen z České republiky, ale i Slovenska a Polska, čímž se festival stal mezinárodním. Zájemci mohli autorská čtení a besedy navštívit také v několika dalších městech Zlínského kraje, mezi které patří Otrokovice, Vsetín, Kroměříž a Rožnov pod Radhoštěm. Pořadatelé chtějí navázat na úspěch minulých ročníků a připravují pro festival řadu nových témat týkajících se literatury.

*Podrobnější informace na
www.literarnikveten.cz*

Literární Varnsdorf 2006

ŠANCE PRO BÁSNÍKY, PROZAÍKY A PUBLICISTY

Město Varnsdorf a Městská knihovna Varnsdorf
vyhlašují soutěž

Literární Varnsdorf 2006

Na rozdíl od řady jiných soutěží není omezen věk účastníků ani téma soutěžních příspěvků. Jediné omezení se týká rozsahu a zpracování — přijímají se pouze původní, dosud nepublikované práce psané na psacím stroji nebo formou tištěného výstupu z počítače ob řádek.

Soutěžní příspěvek musí být zaslán ve čtyřech vyhotoveních a nesmí mít víc než 10 stran textu. U prací většího rozsahu lze zaslat pouze úryvek.

V záhlaví je nutno uvést název a označení žánru.

Vzhledem k tomu, že soutěž je anonymní, autor k soutěžní práci přiloží v zalepené obálce tyto údaje: název soutěžní práce, jméno autora, datum narození, adresa bydliště, číslo telefonu, e-mail.

Soutěžní práce bude hodnotit odborná porota v kategoriích **proza, poezie, publicistika**. Tři nejlepší práce v každé kategorii budou odměněny cenami. Porota má právo některou z cen neudělit.

Soutěžní práce je třeba odeslat
nejpozději do **28. 2. 2006** na adresu:
Městská knihovna Varnsdorf
Legií 2574, 407 47 Varnsdorf

Obálku označte v levém dolním rohu heslem „Literární soutěž“.

Práce, které nebudou vyhovovat podmínkám soutěže nebo budou odevzdány po termínu, budou automaticky ze soutěže vyřazeny.

Slavnostní vyhlášení výsledků soutěže se uskuteční
v sobotu **17. června 2006**.

Nejúspěšnější autoři budou pozváni na odborný seminář a na závěrečné setkání s porotci a organizátory soutěže ve dnech **16.–18. června 2006**.

Organizátoři soutěže vydají do konce roku 2006 sborník vybraných prací.

*Podrobnější informace k soutěži získáte
v Městské knihovně Varnsdorf
tel. 412 372 476, 412 372 088
e-mail: info@mkvdf.cz*

Zasláno

Pár slov k vydání Přeloučského románu

U Přeloučského románu se zřejmě žádný literární historik či kritik nebude moci ubránit srovnání s nejnámější prózou Jana Pelce, s onou nejstarší částí trilogie ...a bude hůř, datovanou rokem 1983, nesoucí název Děti ráje, tedy s dílem, které o pět let předchází počátky Přeloučského románu a které je mu na první pohled tematicky i stylisticky značně blízké. Na tuto podobnost ostatně upozornil již Egon Bondy ve své předmluvě k samizdatovému vydání první části Přeloučského románu, které se uskutečnilo v březnu roku 1989.

Bondy tento svůj text ovšem napsal z pozice nediskutujícího apologety, a tak je jeho tehdejší tvrzení o tom, že „máme v ruce dílko skutečně původní“, jež ničím nepodkládá, nutno brát s určitou rezervou. Stejně tak by patrně bylo možno tvrdit, že jde o prózu Pelcem opravdu silně inspirovanou, ne-li o čiré epigonství. Zkusme však přece jen postoupit o něco dále. V jedné z edičních poznámek, jimiž je nynější vydání doplněno, nám spoluautorka díla Zdenička Spruzená alias Tomáš Mazal prozrazuje, že tento text byl od počátku koncipován jako jakási zřejmě neuvědomělá obdoba osvícenského či romantického „románu v dopisech“, a vlastně nejen to, že ono spoluautorství, nejsme-li nyní oběťmi další rafinované mystifikace, je vskutku výsledkem reálné výměny textů mezi oběma autory. Tomáš Mazal zde doslova píše:

Téměř pravidelně ve čtrnáctidenních intervalech putovaly poštou mezi oběma autory vždy tři čtyři stránky strojopisu formátu A5, aniž by kdo z nich tušil koncepci a strukturu celého děje, či dokonce kterým směrem se v následujících stránkách textu příběh bude ubírat. Vše bylo ponecháno libovůli a oba autoři se tak navzájem s potěšením uváděli do nečekaných situací, z kterých bylo nutno najít na základě reálného prožitku (či alespoň reality se blížícího) cestu dál.

Nemusíme sice brát toto svědectví spoluautora Mazala zcela doslova, neboť jistě je nutno uchovat si rezervovanost zejména vůči jeho tvrzení o tom, že celý text vznikl naprosto bez jakéhokoli apriorního plánu, bez jakékoli předešlé domluvy obou autorů, avšak chápat tento text jako výslednici vskutku kongeniální tvorby dvou prozaiků je zřejmě nasnadě, i když by asi bylo tvrdým textologickým oříškem zkusit určit, kdo z obou spoluautorů vlastně co v tomto díle napsal, neboť *Přeloučský román* se nám jeví jako dílo stylisticky i ideově do vysoké míry homogenní, jednotné.

Autentičnost

Tedy jedna zvláštnost, jedna kuriozita onoho střídavého autorství, cosi ojedinělého nejen v moderní české próze, ale v dějinách české literatury vůbec. Hned se k nám však příkrádá pochybnost jiná: není příčinou této homogenosti textu právě spíše to, že autoři, potlačující ať již vědomě, ať podvědomě své tvůrčí individuality, upínali se při svém „korespondenčním psaní“ oba jedním směrem, k jednomu vzoru, k jednomu literárnímu příkladu? Není zde vlastně ona druhdy tolik opěvovaná „autentičnost“ jen výsledkem jakési exercicie na a priori dané téma? Pokud ano, jak tomu pak je s onou autentičností? Ale je vlastně i onen Pelcův možný předobraz tak výrazně „autentický“? Sporů o tom se vedlo mnoho, a jak známo, žádným z nich se nedospělo k uspokojivé odpovědi. A jestliže tomu tak není? Co když se oba autoři k Pelcovým *Dětem ráje* nikterak zvláště neupínali, co když je nechápali jako hozenou rukavici a jen si vlastně tak „hráli“? A na druhé straně — je vůbec ona autentičnost nějakou specifickou hodnotou, něčím opravdu tak cenným? Nemůžeme k *Přeloučskému románu* přistupovat úplně jinak, tedy třeba tak jako k jedné z nespočetných barokních bachovských hudebních variací, jako k jedné z mnohých žánrových maleb holandského sedmnáctého století, které, byť v mezích stanoveného estetického kánonu, přece jen „toliko“ variiují téměř totožné téma — a nejsou proto jedna druhé méně cenné. Jestliže takzvaná postmoderní estetika přinesla vůbec co zajímavého, pak právě snad to, že nás od břemene originality, tedy i autentičnosti, osvobodila. Dvě zde nastíněná interpretační východiska jsou, jak vidno, vlastně téměř protichůdná a my se v tuto chvíli neodvažujeme říci, které z nich by mohlo nabídnout cestu schůdnější, a hlavně diskutovanému dílu adekvátnější.

Výsledky některých našich pozorování je ovšem nejen možno, ale asi i nutno konstatovat již zde. Literární historie nám potvrzuje, že ona umělecká autentičnost, ať již s uvozovkami či bez nich, se zejména v undergroundovém okruhu sedmdesátých a osmdesátých let postupně stala dokonce svého druhu módou, ba snad i jakousi tvorbou počítající — dosti paradoxně — s jistou „společenskou objednávkou“. Řečeno slovy básníka Ludka Markse, citujícího možná opravdu *autentický* výrok jednoho undergroundového severočeského čtenáře ještě samizdatového vydání *Děti ráje*: „Honza Plec [sic!] to řekl za nás.“ Dílo autorské dvojice Vadný-Spruzená nás tudíž takto staví před dilema téměř neřešitelné, neboť jeho podobnost s „autentickou výpovědí“ Pelcovou je místy dosti frapantní: Setkáváme se jak u Pelce, tak

u Vadného-Spruzené jen s rafinovanou stylizací, tedy s jakousi pseudoautentičností? Anebo je dílo naší autorské dvojice více či méně bezděčným potvrzením toho, že ony Pelcovy reflexe totálně vykořeněného života mladých lidí nebyly jen jakousi anomálií, ale že v sedmdesátých a osmdesátých letech byly vskutku sdíleny poměrně velmi početnou vrstvou tzv. socialistické dělnické mládeže — a tedy si občas našly i poměrně obdobný umělecký — či chceme-li kvaziumělecký, případně anti-umělecký — výraz? Skutečnost, že na tyto otázky zřejmě nikdy nenajdeme definitivní odpověď, dle mého názoru hodnotu nejen *Přeloučského románu*, ale i díla Pelcova, případně dalších obdobně strukturovaných a obdobně ideově koncipovaných děl z oné doby, jedine zvyšuje.

K tomuto přistupuje ještě otázka, jak je možno vnímat toto dílo dnes, s odstupem oněch zhruba patnácti let, a to především čtenáři, kteří vzhledem ke svému věku či z jiných příčin neměli možnost onu tehdejší autentickou mánií sdílet. A takto dospíváme k dalšímu dilematu, které je součástí odvěkého problému časem se měnící recepce uměleckého díla: Je *Přeloučský román* dnes již vnímatelný spíše jen jako jakési „veselé příběhy“ o radostech i trampotách „našich“ neohippiesáckých tatínků a maminek, kteří také kdysi byli mladí? Anebo snad jako jen lehce stylizovaný sociologický dokument perzekucí za husákovské totality? Možná obojí, možná ještě něco dalšího, o čem v tuto chvíli my nemáme tušení. A též v tom vidíme cenu tohoto díla.

Závěrem pár poznámek kritických. Toto druhé, souborné vydání je sice vázanou knihou, ovšem její vzhled silně zaostává za paperbackovými vydáními jednotlivých děl z let 1990 a 1992. Ta obálka je prostě hnusná! Do rámečku barvy hovna zasazená nevýrazná fotografie tří anonymních mániček sedících na nějakých

K rozhovoru Jiřího Trávnicka s Alešem Hamanem (Host 9/2005)

Přestože rozsáhlý výbor Hamanových studií, který v roce 2002 vydalo nakladatelství Torst, dostal vcelku přílehlavý název *Východiska a výhledy*, mohl se také — po pešatovsku — jmenovat *Tři podoby literární vědy*. Aleš Haman totiž, jak v inkriminovaném rozhovoru připomíná Jiří Trávnick, patří k těm nemnoha českým literárním vědcům, kteří se prakticky stejnou měrou věnují jak teorii, tak historii a v neposlední řadě též kritické reflexi literárních novinek, hlavně prozaických. Smím-li si na tomto místě dovolit osobnější tón, potom bych řekl, že pro mne je Aleš Haman, vedle Felixe Vodičky a Vladimíra Macury, především zasvěcený průvodce světem dnes spíše opomíjené literatury devatenáctého století. Mám na mysli zvláště jeho monografii *Neruda prozaik*, ovlivněnou mimo jiné úvahami teoretičky Käte Hamburgerové. Na stránkách této knihy autor přesvědčivě ukázal, že i téma zdánlivě notoricky známé a faktograficky uspokojivě zpracované lze uchopit novým, neotřelým způsobem; že téma svou povahou *historické* nevylučuje pevné *teoretické* zakotvení; že zkrátka řečeno teorie nestojí nutně proti historii.

Sympatický je Hamanův nadhled, s jakým ve vzpomínaném rozhovoru hodnotí písemnictví a literární vědu posledních let. Je

schodech opravdu těžko může vzbudit pozornost nezasevěného čtenáře. Ono vlastně ani s tím názvem celého díla to není žádná sláva: původní samostatné svazky nesly tituly *Totální brainwash* a *Jáma*, kdežto *Přeloučský román*? A je to vůbec román? A kdo co ví o Přelouči? To jste se, páni autoři, moc nevycajchnovali! Dále je sice nutno kvitovat, že text je pečlivě edičně připraven, ale co ten plurál „Ediční poznámky“? Není slyšáno, že by nějaká kniha kdy měla rovnou dvě! Mazalův text zde je přece spíše doslovem či předmluvou k celému dílu a editor Petr Kilian se snad až do nepřehledných podrobností rozepisuje o své práci nad textem, který je vlastně stále ještě velice mladý... Nepřipravil přece k vydání nově objevené neznámé arcidílo K. H. Máchy či Boženy Němcové! Rovněž sporné je zařazení fotografické přílohy, neboť její přítomnost, jakkoli je tato příloha sama o sobě zřejmě cenná a zajímavá, nutně zužuje pole interpretačních možností textu na onu blahou či neblahou „autentičnost“. A to je snad trochu škoda. Úhrnem vzato jsem však byl s tímto vydáním poměrně spokojen.

P. S. A propos autorství: proč vlastně nebyl za spoluautora přibrán rovněž Egon Bondy? Alespoň ve druhém dílu má na to přece legitimní nárok jakožto pisatel „Závěru“, který je však koncipován jako *poslední kapitola celého díla*! Autorská dvojice Vadný-Spruzená by si rozšířením na autorskou trojici „Vadný-Spruzená-Bondy“ rozhodně přilepšila. Dílo by tak mělo nárok na to být zařazeno do bondyovské bibliografie a ocitalo by se tak často v dosti jiných kontextech, než v jakých se může pohybovat nyní.

MARTIN MACHOVEC

Josef Vadný, Zdenička Spruzená: *Přeloučský román*, Matě, Praha 2003

pravda, že se česká literární věda (nebo její část) otevřela novým přístupům, sofistikovaným metodám výzkumu, že vstoupila do rozlehlého pole složitých metodologických diskusí a interdisciplinárního dialogu. Tuto skutečnost nelze než kvitovat s povděkem. Dnes už nám pravděpodobně nehrozí vulgární sociologismus pseudomarxistů, kteří na literaturu nahlíželi jednostranně jako na pasivní odraz sociální reality, závislý na dějinné dynamice mimoliterárních jevů. Hrozí nám však, že v bouřlivé záplavě nových literárněteoretických koncepcí — mnohdy velmi náročných myšlenkových experimentů — se nám téměř vytratí to podstatné: úběžník, k němuž vztahujeme všechna ta splašená hejna označujících, seřazené šiky aktantů a implikovaných subjektů, důmyslná naratologická schémata či stopy dekonstruovaných struktur. Totiž dílo samo. Dílo jako příležitost k otevřenému dialogu, jako virtuální prostor našeho „jinobytí“. Dílo jako samostatná, nezaměnitelná (a doufejme i nenahraditelná) hodnota.

Nejde o to celou literární vědu demagogicky zavrhnout, protože právě ona vypracovala řadu citlivých prostředků, s jejichž pomocí můžeme do díla vstupovat. Jde jen o to pokorně si uvědomit její sekundární pozici vůči slovesnému dílu samému.

ROMAN KANDA

Hostinec

EDGAR ENGELSCHLAEGER

Přerov

ŘEKL BYCH NĚKDY v zoufalství těch let
zmarněných pátráním po dávné fémě,
vyřknuvších čas a jako střep ho ve mně
zanechavších a zmizevších jak svět,

že z čekání a bídy, všech těch banalit
platby vším za vše v rovnováze
jak hloubkou přítomnosti na provaze
vzejde tak strašný, ochromivý klid?

Už nechci do zahrady domu tvého,
přítele ve mně nemáš, nepřítelé,
nebe, jímž vaneš, je jím prosklené.

Tak jako smrt, když vejde do mrtvého,
je náhle všude, nejen v jeho těle,
se nad vším mezi námi rozklene.

POUHOSTI SNĚNÍ, pohosti náš stín,
pohni ho k spálení a pohasni.
Člověka bůh a člověk boha sní,
než na stínadle touhy stínáš stín,

jímž jeden druhého si vysnívá.
K stínu na stěně síně ruce lnou
a stínění v ní komíhají lucernou,
jako by stínohorou byla míň tísnivá.

DANIEL HANŠPACH

Praha

autonomie

řekli mi abych šel
šel jsem

řekli mi abych letěl
to jsem neuměl

řekli mi abych miloval
to jsem nemohl

ty

jsi krásná
a krásně se o tom mluví
a vůbec nevadí že je zima
a že k tobě přimrznu
nebo se o tebe rozbiju
(jako muflon v termosce)
několika netělesnými dotyky
pod třešni

elegie

píšu
píšu z popelnice
tisknu rty na její víko
nořím do ní ruce
objímám její boky

zítra

ach už zítra mi ji přijedou vysypat

PETR HÁČEK

Ostrava-Hrabůvka

RUTINA

Zas je tu další šichta — k d'asu!
To vleklé odčítání času.
Zas další měsíc, který nutí k vytí.
Mám zkrátka dobré — jisté mrtvobyti.

JEDNOTA

Dodnes z toho trochu zebe:
Co mne pojí s kluzkým červem?
Jednou zjevilo mi Nebe,
že až oba šaty servem,
poznáme na konci cest,
že JEN JEDNO JÁ TU JEST.

MARTA VESELÁ JIROUSOVÁ

Stará říše

■
Nad modrou horu
slétli se andělé
oranžoví
Za zvuku Lemon tree
o ráji
rozprávějí

■
Pinie volá
ještěrka nepatrná
hlavu otáčí

■
Na oleandr
zapíšu tajné psaní
křivky tvých dlaní

FRANTIŠEK JIROVÝ
Hrádek nad Nisou

OBSAHA

Osedlat si koně obsahu
a vyklsat na něm
až k tobě.

ECKHART

Mít srdce tak prázdné a vymetené
jak pustá byla náves světa
v onu bezejmennou neděli večer
před stvořením

vešel bys do mě
uprostranil se
zavinul
a svět nechal světem
kompasům napospas

okamžitě bych zívnuł tak rázně
až bych si obličej zvrhl dovnitř
a očima obrácenýma do hlavy
promnul žilky tajemství

LEOPOLD F. NĚMEC
Boskovice

ŘÍMSKÉ NÁMĚSTÍ

pro lásku
pro obchod
možná i pro štěstí
u stánku vprostřed Brna
stává na Římském náměstí

přes oblé boky mívá
obepnutý světřík
na nohou
obtažené džíny
vlasy jí cloumá větřík

hluboké oči
v barvě indočiny
těžko je hádat
kolik má asi let
místo růžence prsty žmoulá
ze slonoviny amulet

tak co? bral bys?
to víš že bral! prokrista
jenže si nejsem vůbec jist
kdy jsem
a kdy nejsem rasista

JULIE PETROFOVÁ
Kuřim

■
Inkoustová stopa se třese
Skřípavý zvuk pera mě doprovází
Možná je noc nebo den
Čas se však zúžil v arch papíru
Bílého jak sníh jak hedvábí
Tenká černá linka se snaží
Zachytit můj dech můj tep
Možná je tma nebo stále světlo

Inkoustová stopa skřípe o papír
Vytváří můj svět
Určuje rytmus celého těla
Možná se třesu zimou
Možná strachem

BARBORA LÍPOVÁ
Mikulov

MÁM SLABÉ SRDCE

Mám slabé srdce
a ono jednou řekne: „Dost!“
A já řeknu: „Ano.“
Protože rozhádat se na konci života
se svým srdcem,
to opravdu nechci.

■
Mírně otočen, sebou povalen.
Neběžím!
Chvátám — chyt' mě, když to dokážeš.

ANTONÍN MRÁZ
Žaluzí

VÁNOCE 2005

Půlka listopadu
inverze
dopoledne
v ulici
na předměstí
ticho
smrad
z uhlí
síra...
paní
nese nákup
z tašky čouhá
kolekce
Merry Christmas

RADEK LEHKOŽIV
Praha

VY(PŘI)ZNÁNÍ

Snad se, moje milá
Neotřeseš hnusem
Až dostaneš do rukou
Můj milostný list
Známku totiž musel jsem
Přilepit svým flusem
Jinak nikdy vyznání mé
Nemohla bys číst!

POZNÁNÍ MLADÉHO PŘÍRODOVĚDCE

Jak ti je
Spermie
Bez pyje?

Nežije
Bestie!

AMEN

Dokonáno jest.
A v tvé provlhlé díře
v záškubech posledních zmítá se
vlastně už mrtvé zvíře...

HOSPODA U DRÁHY

Dostal jsem kilo
Od přítele
No to je dílo...
Díky vřelé!

Múza už čeká
V hospodě u dráhy
Na básníky a
Na sebevrahy...

EPITAF

Staneš-li nad hrobem básníka
Sluší se uctít památku
Pár jeho veršů odříkat
Neb proplít hrobní zahrádku...

Chceš-li však uctít Lehkoživa
Zalej mu kytky půllitrem piva!



Čas se zúžil v arch papíru

V lednovém Hostinci deset hostů, pět zůstalo přede dveřmi...

Do čela stolu usazují pana Edgara Engelschlaegra: jeho inspirace je s dovolením rilkovská, imaginativnost a mélika veršů výrazné. Autor si osvojil leccos z básnického řemesla, a tak si může dovolit formu sonetu, může invenčně rýmovat („ruce Inou“ — „lucernou“, „fémě“ — „ve mně“) a „složit“ tak eufonickou, „hudební“ báseň, jako je POUHOSTI SNĚNÍ. :: Na panu Danielu Hanšpachovi se mi líbí schopnost málem slov vytvářet vysoké emoční napětí, a ovšem takové podivnůstky jako „muflon v termosce“ nebo líbání popelnice... :: Pan Petr Háček píše lapidárně a zná řemeslo; řadí se k básníkům jako Gellner nebo Krchovský. Vážený pane Petře, o žádnou „drzost“ či „blbost“ u Vás nejde. U mě pak jde o nostalgii, když napíšu, že jako dítě jsem byl v Hrabůvce na Leteckém dnu a na — pohřbu svého dědečka... :: Vážená slečno (paní) Marto Veselá Jirousová! Na razítku Vaší zásilky čtu „STARÁ ŘÍŠE“... A tu si dovolím druhou nostalgickou vsuvku: Jednoho listopadového podvečera roku 1993 jsem se studenty královopolského gymnázia došel pěšky z Telče do Staré Říše, dal se s nimi provést vilou Josefa Floriana a v místní hospůdce si koupil pivo za neuvěřitelných (i na tu dobu) tři třicet!... Vaše střídme italské impresy se mi líbí. :: Poezie pana Františka Jirového usiluje o duchovní prohloubení a duchovně prohloubená je: oči obrácené do hlavy, které promnou žilky tajemství (b. Eckhart) jsou mi pokusem o nalezení prostoru „meta-“: až metafyzického? :: Pane Němec, v říjnovém Hostinci jsem Vás oslovil „Pane Němče“ nikoli „na just“, ale protože jsem se na Vás nechtěl obrátit tak nějak „po sousedsku“ jako na jediného z přispěvatelů. O tom, že v tomto čísle Hosta bude na téma vokativu některých českých příjmení, i toho Vašeho, psát Dušan Šlosar (další úsměvnou shodou okolností můj vysokoškolský učitel), jsem pochopitelně předem nevěděl. Co je však hlavní: Vaše „Římské náměstí“ stojí za otištění. :: V básních slečny (paní) Julie Petrofové je jakoby všudypřítomný nerv bolesti: *Ta bolavá / vnitřní strana / mých stehén. / To má být inspirace?* Ano, je to inspirace, a přináší plody, trpké, zvolna však sládnoucí. :: Svěho druhu nejpřekvapivější pro mě v tomto měsíci byla obálka s verši opatřenými připiskem „Bára Lípová, Mikulov“: tedy Barbora Lípová, studentka z mé třídy 2.A na Biskupském gymnáziu v Brně. Ukázalo se pak, že básničky do Hosta poslal autorčin otec, bez jejího vědomí, a potěšitelné bylo, že se z nich dá něco zveřejnit, bez protekce. :: Ze tří textů pana Antonína Mráze tisknu jeden, „Vánoce 2005“, i s ohledem na to, že snad bude čten ještě ve vánočním období... :: Nakonec pan Radek Lehkoživ. Zde platí anglické „last, not least“: básně, které pan Radek poslal, považuji za jedny z nejosobitějších, jaké jsem v poslední době četl, byť i ony patří do posloupnosti gellnerovské, a přiznám se, že jsem se u nich chvílemi chtěl a že mě z nich chvílemi takzvané mrazilo.

Jde jenom o to, zvládnout city / Nehledej v ničem smysl skrytý / Neb žádný skrytý smysl není / Smrt následuje narození // A mezi nimi krátkou dobu / Chceš užívat si všechny slasti? / Vesele tanči nad propastí! Nikoli novátorské, avšak solidní jsou tyto dvě závěrečné sloky z jediné básně, kterou nám poslal pan Petr Kotyza z Trutnova. :: V kontrastu k němu trpí pánové Martin Kubeček a Bořek Mezník jakousi nezřízeností; první z nich dodal zhruba 1600 a druhý zhruba 1500 veršů... Ten první nadto o své tvorbě píše: „Jsem si jist, že Vás svou zuřivostí oslovit zaujme a Vy se rozhodnete výše zmiňovanou kompilaci přivést k životu v publikované podobě.“ Rozhodl jsem se potlačit znechucení a otisknout zde v komentáři pro představu malé ukázky. M. Kubeček: *Šestý obraz /// London Express „Deflorace“, / pojem, / doména. / Slintající předpůlno / a anakreónský žvást / na konci deníku. / I tak jsou nejlepší / ta otupující rána.* B. Mezník: *Nesentiment /// Už rok / jsem nehladil drn / ale ani mi to nevádí / pod matrací / je pět ztvrdlých kapesníků.* :: Také pan Petr Woff zaslal pěkný štůsek básní; nechápu však, zda je k otištění nabízí, nebo pouze podmíněně poskytuje. V doušce totiž tučně připsal: „Bez mého souhlasu, prosím, nepublikovat!“ Tady zůstává rozum stát. A tak nepublikuji, pane, bez Vašeho souhlasu. :: Vážený pane Milane Adámku: didaxe, obecné teze, třebaže zrymované... Nezlobte se prosím. VÍT SLÍVA



kresba David David