



IVAN BLATNÝ
V Ů L E K M O C I

Je nesnesitelné zůstat malým básníkem
ale Orten se nedostal úplně do Hlavovy vily

Pohlaví bude jenom zapřaženo
všecko pro stříbrné postroje

Když kočár ujíždí, zní všemi rolničkami
na tuto zemi, v níž jsme, Bože, sami

02 2006

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

strana 1 Blatný a Machat

Úvodní kresba Michala Machata tentokrát reaguje na báseň Ivana Blatného z exilové pozůstalosti z přelomu 70. a 80. let, kterou zpracovávají Vratislav Färber a Antonín Petrželka. (Převzato z vánočního čísla kulturního týdeníku A2.) Dále si v tomto čísle můžete přečíst novou básnickou tvorbu J. H. Krchovského a Víta Slívy.

strana 15 Nová rubrika

K hlavním překvapením právě uplynulého roku patří, že jsem dostala zvláštní povolení pro hloubkově prověřené osoby k návštěvě ruského Ocelového města (vyrábí se tam cosi ještě nedávno děsně utajovaného), a dále — že mne šéfredaktor Hosta vyzval, abych pro tento měsíčník připravovala výběr tipů z Knihovničky Radiožurnálu — píše Jana Klusáková v úvodu rozšířené časopisecké podoby svého rozhlasového pořadu.

strana 34 Vzkaz básníkům

Kdy je slovo ještě naživu? Kdy je ještě slyšet? Kdy ještě zní? Jsou slova jako peřej, úkor, účastenství, napajedlo, neblahost už napůl či navždycky na pravdě boží? — odpovídá na dotaz Jana Štolby „Co byste vzkázal dnešním českým básníkům?“ Karel Šiktanc.

strana 38 Trávníček versus Kratochvíl

Románe, vrať se k příběhu! končí Jiří Trávníček svou polemiku s textem prozaika Jiřího Kratochvíla „Zahubí svoboda literaturu?“, který 14. ledna otiskly Lidové noviny. Shodou okolností si v tomto čísle Hosta můžete přečíst ukázkou z Kratochvílova připravovaného románu.

strana 62 Cesty do Itálie

Itálie se svými památkami, kulturními tradicemi a krásnou krajinou byla vždy cílem cest umělců a spisovatelů ze západní Evropy. O tomto odvěkém putování, splněných i nesplněných očekáváních, jež s ním byla spojena, a proměnách, kterými prochází v moderní době, pojednávají články v příloze Světová literatura. Do tematického bloku přispěl Josef Kroutvor studií o fenoménu Grand Tour a Miloš Doležal rozhovorem s italským historikem Attiliem Brillim a zápisky ze svého „italského deníku“.



UVÍZLÉ VĚTY MARTINA ŠKABRAHY

Moudrost v latexu

Nedávno mi v reakci na jeden můj esej kterýsi čtenář napsal, že je to sice text pěkný, ale chybí v něm návod na konkrétní jednání. To je kritika, kterou filozofové slychávají poměrně často. A mívá i daleko tvrdší podoby. Při listování jedním internetovým magazínem jsem třeba narazil na článek s vyčítavým názvem-otázkou: *Kde byli filozofové, když se rozhodovalo o útoku na Irák?*

Jistě by bylo možné se z toho vykrotit tvrzením, že zaspali politikové, nikoli filozofové — ti mají zkrátka v popisu práce jiné věci než návody na konkrétní jednání. Jenže ono na těch otázkách doopravdy něco je.

Doby, kdy se společenský pořádek neobešel bez popravdy nebo alespoň veřejného spálení spisů nějakého příliš obscurního „milovníka moudrosti“, jsou, zdá se, v našich geopolitických šířkách pryč (zatím?) a bylo by opravdu kacířské volat po jejich návratu. Cena za nabytou svobodu slova je ovšem vysoká a nazývá se inflace.

Inflace jako taková — tedy znehodnocování všeho, co má hodnotu, tím, že je to právě pro tuto svou hodnotu číneho více a více dostupné — je základní ekonomický princip stávajícího režimu. Je dobré si pak v této souvislosti připomenout psychoanalýzou formulovaný zákon ekonomie slasti: skutečná rozkoš je vpsledku neoddelitelná od jistého omezení, ba zákazu této rozkoše a v pozadí stojí možnosti represe, trestu. Nezakázané ovoce je prostě bez chuti.

Představte si třeba dokonalou antikoncepci. Bavilo by nás to ještě? Ačkoliv se při sexu toužíme vyhnout nechtěným následkům, je to ve skutečnosti právě ono „nebezpečí“ a nutnost je vynalézavě obcházet a riskovat, co dává sexu jeho nenahraditelnou magii, jeho opravdovost; nikdy to není jenom hra — a pokud ano, tak hra s ohněm. A nevzniká nakonec ta největší rozkoš tam, kde se nehoda sama stane záměrem a počítím nového života se překračuje to nejposvátnější tabu?

Vtipně naši situaci vystihuje slovinský filozof Slavoj Žižek, když se vysmívá dnešní „permissivní“ společnosti, která sice povoluje slasti všeho druhu, ale jen za tu cenu, že žádná z těch slastí není opravdová: pijeme kávu bez kofeinu, jíme čokoládu bez cukru, máme levičáky bez revolucionářství a souložíme jedine s kondomy...

Není na tom podobně naše svoboda? A není na tom úplně stejně ona rozkoš, která si vysloužila podivný název „láska k moudrosti“? Jako by údy dnešních filozofů byly zabaleny v latexu lhotejnosti, všeobecné inflace slova; mudrcové mohou milovat, jak chtějí, nic kloudného nepočnou. A možná se jim ani nechce na tom něco měnit. Chtějí moudrost bez alimentů... Potíž je ale i v tom, že rozpoznat, kdy má moudrost prezervativ, jenž zaobaluje její potenci do profesorské rutiny, a kdy se naopak myslí „naostro“, je podstatně složitější než určit analogický jev v případě pohlavního styku. Jistě vodítko však existuje. Tam, kde jsou slova filozofů přijímána až s nápadným klidem a benevolencí, tedy tam, kde realizace slasti vcelku nemá překážek, můžeme si být téměř jisti, že jsme někde v gumě. Tam, kde slovo narazí a vzbudí pobouření, existuje naděje, že udělalo díрку a že něco doopravdy říká, počíná a otevírá ke zrodu cosi nového.

Zákazy nejsou v tomto režimu na první pohled znát, latex je pružný a kluzký, matoucí. Politik říká, že žijeme ve svobodné společnosti. Filozof tomu nevěří už proto, že by přišel o všechnu rozkoš z té svobody. Politik říká, že máme svobodu, ale abychom ji uchránili, musíme přijmout ta či ona „bezpečnostní opatření“ a o různých věcech máme korektně mlčet. Pro naše dobro nám rozdá prezervativy. A my si je poslušně nasadíme.

Jenže filozof musí riskovat. Nevěří na kávu bez kofeinu, protože má podezření, že to, co do ní dali jako náhražku za ten kofein, bude nakonec ještě horší. Takže až se například bude rozhodovat o další „humanitární válce“, měl by stát na agoře a kacířsky mluvit o tom, že neexistuje válka bez obětí.

Autor (nar. 1979) je esejista a prozaik.

9 KRITIKA

Jiří Trávniček: Marxistický výtržník?
Vtipný komentátor? Provokatér?
Pankriticista?
Terry Eagleton: Úvod do literární teorie

11 Lukáš Foldyna: Chladnokrevně intimní román?

Tobiáš Jirous: Než vodopády spadnou

12 Jan Staněk: Třetí román

Thomas Bernhard: Vápenka

44 RECENZE

Kryštof Špidla: Otázky
Jan Kameníček: Vacant

45 Igor Kedziarski: Porno noir
Svatava Antošová

Svatava Antošová: Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala

45 Jana Soukupová: Bojovník Ivan Jergl
Ivan Jergl: Naděje chodí po špičkách

46 David Kroča: Dopisy o přátelství, tvorbě i samotě

František Hrubín — Václav Černý: Vzájemná korespondence z let 1945–1953

48 Zbyněk Fišer: Poezie není foglarovka
Ivo Odehnal: Babylon lásky

49 Květoslava Horáčková: Hořký tanec Libuše Moníkové

Libuše Moníková: Pavana za mrtvou infantku

50 Veronika Košnarová: Děsivá vize o Ničem

Antoine Volodine: Menší andělé

52 Jan Heller: Poselství z mizejícího světa

Sándor Márai: Judita

53 Petr Štědroň: Naléhavost moderny

Hermann Ungar: Hry, dopisy, publicistika

54 Karolína Stehlíková: Norské povídkové krajiny

Ondřej Vimr (ed.): Krajina s pobřežím aneb Sto let norské povídky

56 Věra Suková: Já se nebojím — Itálie v osmasedmdesátém

Niccolò Ammaniti: Já se nebojím

56 Marek Nekula: Mýty kolem Franze Kafky

Josef Čermák: Franz Kafka. Výmysly a mystifikace; H.-G. Koch (ed.): „Als Kafka mir entgegenkam...“ Erinnerungen an Franz Kafka

57 Milena M. Marešová: Média bavící a přemýšlející

Karel Hvižďala: Jak myslet média

58 Aleš Urválek: Po stopách rané romantiky

Břetislav Horyna: Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis

47 PERISKOP

Pavel Ondračka: Oddat se obrazu
Výstava Imprese, Rudolfinum, Praha

51 ČERVOTOČ

Petr Štědroň: Krutí bohové nad námi!
Eurípidés: Bakchantky, režie Jossi Wieler, Münchner Kammerspiele, Mnichov

55 ZOOM

Dora Viceníková: Dveře v podlaze aneb Reakce na citlivý film
Dveře v podlaze, scénář a režie Tod Williams, USA 2004

60 TELEGRAFICKÉ RECENZE

Stanislav Komárek: Poněkud odrostlejší nezbeda...

62 TÉMA: CESTY DO ITÁLIE

Josef Kroutvor: Fenomén Itálie

65 Čist krajínu...

Rozhovor s profesorem Attiliem Brillim

68 Marek Sečkař: Krása, která ubíjí a oživuje

Itálie v očích ruského filmaře Andreje Tarkovského

71 Miloš Doležal: Na jihu nechat oční bulvy

Výběr z italských cestovních deníků

75 ZASLÁNO

Luboš Kotek: 7apůl — divadlo na cestě
(možná už jen pár příležitostí)

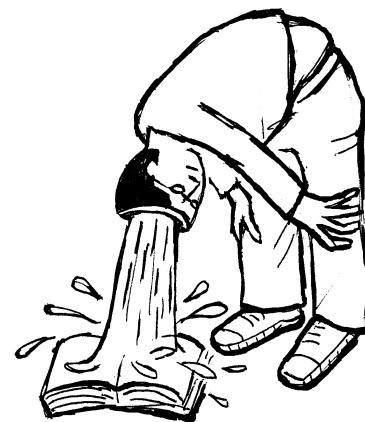
76 Jiří Staněk: K Hostu 10/2005

76 Jaromír F. Typlt: Srovnání, které za to nestálo

K textu M. Jareše v Hostu 9/2005

77 HOSTINEC

kresba David David





ROZHOVOR
S PROZAIČKOU
PETROU HŮLOVOU

foto: Karel Cudlín

Je pro mě těžký napsat knihu o současnejch Čechách...

Jinými slovy to už napsala Eliška F. Juříková v posledním loňském Hostu: Existují dva druhy autorů. Jedni (typ demiurg) mají knihu promyšlenou do posledního písmenka, a to často ještě dříve, než ji napíší. Ti druzí (typ médium) sedají před bílou stránku s neurčitým pocitem a příběh se jim rodí pod rukama, aniž by dost dobře věděli, co bude v další větě nebo příští kapitole. Ti první zpravidla předem vědí, proč píšou a co tím chtějí říct, ti druzí to často nevědí, ani když knihu dokončí. Jestliže čtenářům je víceméně jedno, zda je jejich autor demiurg nebo médium, redaktorům časopisů, kteří s dotyčným pořizují rozhovor, to zpravidla jedno nebývá. Zatímco u prvních stačí položit na začátek jakoukoliv banální otázku a pak už jen měnit kazety v diktafonu (neboť dostáváte sofistikované odpovědi na vše, co jste kdy chtěli vědět a báli jste se zeptat), s těmi druhými je potíž. Musíte mít připraven rozsáhlý seznam otázek, na něž „médiá“ odpovídají povytažením obočí, neznatelným pohybem malíčku, v nejlepším případě jednoslabičnými výdechy. Pokud vám na pásce zůstane kromě vašich otázek alespoň několikrát zřetelně vyslovené „nevím“, můžete si gratulovat. Petra Hůlová, která už ve čtyřicetiletých letech dokázala uhranout tisíce čtenářů svou románovou prvotinou *Paměť mojí babičce*, patří spíše k tomuto druhému typu. Proto jsem si také v baru Krásný ztráty před naší schůzkou raději sumíroval odpovědi, které jí následně budu vkládat do úst. Rozhovor s Petrou Hůlovou ale nakonec proběhl přece jen jinak. I když jsem se zase nedozvěděl, co je smyslem umění a lidské existence, bylo příjemné si povídat s někým, kdo si na nic moc nehraje a „jen“ rád píše. -mb-

Je to trochu otázka do lifestyleho časopisu, ale přesto: jak vypadá běžný den mladé české spisovatelky?

Studuju jako doktorandka na kulturologii na filozofické fakultě a píšou disertaci, takže ve všední den se snažím přes den nedělat nic jiného než se věnovat psaní. Do zaměstnání nechodím, jestli se ptáte na tohle...

Jaké máte téma práce?

Téma je něco jako Evropská unie a imigrace ze třetího světa.

To je hodně široké téma...

To je. Já teď spíš prozkoumávám terén; vždycky začnu hodně zešíroka.

Co se vlastně na kulturologii učí?

Pro mě je to volný pole. Můžu se zabývat tím, co mě baví, protože to je širokej obor a člověk si tam vždycky něco najde. Jinak má dvě části — v první se učí úvod do společenských věd, sociologie, psychologie, antropologie, a pak je část aplikovaná — management kultury atd. Takže použití těch lidí je pak poměrně široký, můžou pracovat v kulturních institucích, neziskovkách, médiích nebo reklamkách.

Vaše disertační práce ale souvisí i s kulturami ve smyslu etnickém a multikulturalismus je také jedno z témat vaší poslední prozaické knihy *Cirkus Les Mémoires*...

To nevím. Moje studium a moje knížky jsou dvě úplně jiné věci.

Ale děj knihy je rámován přece právě osudy imigrantů v New Yorku...

To je pravda, to mě ani nenapadlo, že je to stejný téma. Já tyhle věci odděluju, protože o každý přemýšlím jinak.

A jak jinak o tom přemýšlíte?

Když píšou knížku, tak vymýšlím příběh a vžívám se do lidí, a když je to nějaký psaní akademický, tak jsou to různé teoretický a abstraktní koncepty, a je to prostě jiný. Nejde to dávat dohromady. Já nemám ráda knížky, který nějakým způsobem spojujou akademický teoretizování s literaturou tak, že je to fikcí obalenej filozofický koncept.

To myslíte třeba Michala Ajvaze, kterému to občas recenzenti předhazují?

Je to ostuda, ale od Ajvaze jsem nic nečetla.

Tak co jste tím konkrétně měla na mysli?

Třeba Umberta Eca. Je to vynikající akademik s neuvěřitelným rozhledem, ale jeho knihy jsou studený a suchý, jakkoli brilantní. V české literatuře mě napadá třeba Libuše Moníková. Taky nesmírně vzdělaná. I taková je ale prostě literatura.

To téma je ale přece jen společné, takže je to asi něco, co se vás hodně dotýká...

To asi jo, to máte pravdu.

A čím se vás tedy dotýká problém multikulturalismu nebo imigrace či třetího světa?

Já myslím, že je jednodušší vymejšlet příběh, který se odehrává někde jinde, než vymejšlet příběh, který se odehrává v Čechách. Já ty příběhy tady moc necejtím, jsou pro mě hrozně těžko objektivní. Špatně se tady orientuju, nedokážu vyhmátnout podstatný věci, chybí mi odstup, ztrácí se mi tady věci, který mě zajímají. Proto je taky podle mě těžký napsat nějakou knihu o současnejch Čechách. Ale platí to o blahobytným světě vůbec.

Takže třetí svět vám naopak přijde oproti našemu autentický?

To je hloupost. Nechtěla jsem říct, že tady je to povrchní a tam je ta pravda — to je klišé. Je to asi v určitý obnaženosti. Tady je život zakuklenej, převrstvenej spěchem, honbou za něčím. Zas by se dalo říct, že je výzva pod tohle se pokusit dostat. Co tam bude? Nic? Myslím si, že vystižení současnosti nespočívá v popisu hektickýho chodu nějakýho kanclu a umornýho splácení hypotéky na dům. Tyhle knihy jakoby ze současnosti mě moc nebavěj.

Máte tedy pocit, že vám ten náš západní svět nějak zcizila média?

To je taky trapný, taky klišé. Média mně navíc nepříjdou zajímavý. Až na internet...

Ve své druhé knize — *Přes matný sklo* — jste se ale přece jen pokusila nějak uchopit tu naši západní současnost...

Jo i ne. Protože je to jakože ze současnosti, snažila jsem se vyhnout výrazně dobovým kulisám a soustředila jsem se hlavně na intimitu postav. Ačkoli ta doba tam myslím taky je. Já si dokážu těžko představit nějaký příběh, kde se napřed jede tramvají, jde se do kina, pak do samošky a mezitím se lidi o něčem bavěj. Příjde mi to řídký, ačkoli takhle nějak to v životě je, že jo. Taky spoustu věcí prostě neumím. Cejtím svý omezení, snažím se s níma něco dělat.

Takže příběhy jsou pro vás tam, kde se nechodí do samošky a na úřad, ale kde není co jíst a spí se ve stanech z jačí kůže...

Nevím, to je strašně trapný to takhle říkat. Možná je to taky proto, že nedokážu psát o sobě. A tak abych mohla psát, musím být ve světě, který se mě osobně spíš netýká. Sama o sobě nedokážu zajímavě vyprávět. Bráním se a stydím. Ten svět tady je především můj a mýho prožívání věci, a proto mi nejde o něm psát. Psaní je něco, co jsem úplně já, a přitom je to stav, kdy konečně mám od sebe samý pokoj.

Něčím vás ale ten třetí svět musí přitahovat, musí nějak rezonovat s něčím, co je ve vás, když se k němu vracíte...

To jo. Asi proto, že tam je to všechno nějak víc natvrdo, ale to je taky hloupý, protože já nechci z třetího světa dělat nějakou romantiku.

Myslím, že i vaše knížky jsou v romantice třetího světa usazeny...

Já myslím, že nejsou romantický. Nebo možná si jen nerozumíme v tom pojmu, protože mně slovo romantický v souvislosti s literaturou vždycky evokuje něco trochu hloupýho, nějakou falešnost, předstírání něčeho.

Myslel jsem tím třeba vypjatě vášně a city, milostná vzplanutí v konfliktu s tradicí, rodinou, náboženstvím. To, co už v našem západním světě v tak ryzí podobě nenajdeme.

Co je to ta ryzí podoba? Nemiluju tu snad lidi stejně vášnivě?

Jenže si to esemeskujou, chatujou, majlujou. Asi jsou ty hranice rozostřenější, všechno je možný. Ale nadávat na to nechci. Tak to je.

Myslíte, že i vaši čtenáři poznali, že s tou naší současností máte trochu problém, protože ohlas na vaši knihu *Přes matný sklo* byl trochu rozpačitý...

Ale ten ohlas asi není nejdůležitější. Často přežijou knížky, který mají nejmenší ohlas, když vyjdou. A taky myslím, že to, že víc lidí — máte pravdu — má raději *Paměť moji babičce*, souvisí s tím, že v *Přes matný sklo* není zřetelný nějaký příběh odněkud někam, že to je spíš takový přemítání, než že by čtenáře švalo, jak je tam podaná současnost. Nevím. Ty starší knížky jsou pryč. Pokud se nějakou zabývám, tak tou poslední.

Dobře. Vaše poslední kniha *Cirkus Les Mémoires* se odehrává v současném New Yorku, kde se střetávají osudy několika imigrantů. Vy jste žila v New Yorku rok. Čím na vás to město zapůsobilo nejvíc?

Já už jsem o tom tolikrát mluvila, že už ani sama nevím, co si o tom městě myslím. New York, New York... co o tom říct, co už všichni neví?

Nemusíte vymýšlet něco, co ještě nikdo nikdy neřekl. Co vás prostě napadá...

Myslím, že tam je kombinace hroznýho odcizení, který je současně i docela příjemný. Já jsem si nejdřív myslela, že to město je takový skleněný, studený, samý mrakodrapy. Což není. Je naopak milý a intimní, je tam plno krásných zákoutí. Tohle mě asi nejvíc překvapilo. Ale potíž je s lidma. Každý je milej, jenže je těžký rozšířovat, jestli je milej proto, že se chce kamarádit, nebo jenom formálně milej. New York mě překvapil tím, jak rychle se dá zabydlet, že to není žádný kosmodrom, ale na druhé straně si tam připadáte hodně sám.

Takže tato atmosféra vás inspirovala k tomu, abyste si New York zabydlela nejruznějšími románovými postavami...

Trochu možná jo. Udělala jsem podobnou zkušenost už se svou první knížkou *Paměť moji babičce*. To jsem zase byla v Mongolsku a tam jsem začala něco psát, co se ale odehrávalo v Praze. A pak když jsem se vrátila a chtěla to přepsat do počítače, došlo mi, že to je blbý, a začala jsem psát něco úplně jinýho o Mongolsku. A v New Yorku jsem napsala taky nejdřív takovou věc, která se odehrává v Praze, jenomže to zase bylo blbý, tak jsem začala psát něco z New Yorku. Já se vždycky nějak podvědomě nejdřív bráním psát o tom, kde jsem byla, protože mi to přijde jakože lacině cestopisný, tak to zkouším s Prahou, ale nakonec mě to cizí prostředí stejně převálcuje.

Není to tedy tak, že když se ocitnete v nějakém cizím prostředí, tak si je prostě potřebujete nějak zlidštit a začnete si k němu vymýšlet příběhy?

To myslím, že ne. Já nepotřebuju skrz psaní něco řešit s prostředím. Mě baví vymejšlet příběhy, a přirozeně čerpám z těch věcí kolem.

Existuje tedy nějaký vnější impuls, který vás přivede k psaní?

Nebyvá to nějaký konkrétní impuls. Mně to psaní prostě dává smysl. Zdá se mi, že nic moc jiného nemá cenu, máloco jiného mi přináší uspokojení. Když něco píšu a jde mi to a cejtím, že to je nějak zajímavý a dobrý, to znamená, že jsem se tam dotkla něčeho, co stojí za to, cejtím se pak dobře, a to je pro mě hrozně výjimečný a cenný. Být v tom světě, který si vytvořím, a teď tam kutat a hledat ty příběhy, vrtat ty tunely. A pak když zavřu počítač

a lehnu si nebo jdu ven, tak ten pocit je taky super. Jen tak si poletuju a skoro všechno je mi ukradený. Mám svůj jinej svět.

Ted' mi přijde, jako bych se ptal narkomana, proč si dal první dávku, ale: jak vás vůbec poprvé napadlo otevřít počítač nebo vzít tužku a začít psát?

Já jsem si vymejšlela různý pohádky pro rodiče k Vánocům, už když jsem byla dítě. A pak asi od čtrnácti let si píšu deník. V devatenácti letech jsem napsala několik básniček a pak jsem začala psát na stáži v Mongolsku, protože jsem se potřebovala něčím zabavit.

Vy jste se tam nudila?

No spíš jsem měla hodně volnýho času a potřebovala jsem těm zimmím večerům dát nějaký obsah, zahrnat chmury.

Vraťme se ještě k vaší poslední knížce. Když píšete o nějaké islámské zemi, kde je město Tábul, evokuje to Afghánistán. Tam jste ale na rozdíl od Mongolska nebyla. Studovala jste nějak místní zvyky a reálie?

V knize *Cirkus Les Mémoires* není přesně specifikovaný, kde se to odehrává, tedy kromě té newyorské a pražské části. To je moje představování si nějakýho místa. Ty názvy pokrmů nebo místní názvy, tak to je všechno vymyšlenej jazyk, to ve skutečnosti nic neznamena. V Afghánistánu jsem nebyla ani jsem to speciálně nestudovala.

Existuje tedy něco, co do vašeho psaní vstupuje nějak zvenčí? Co vás třeba omezuje, nutí vás k nějaké kázni ve vyprávění, ukazuje vám, že psaní jde odněkud někam?

Přečtu si to po sobě a vidím. Možná bych se ale měla naučit nějaký větší systematicke nebo kázni. Mám třeba kázeň v tom, že když si řeknu, tak si opravdu každěj den k tomu psaní sednu, dokopu se k tomu, přestože se mi strašně nechce. Vůli mám. Ale co se týče struktury příběhu, kterou bych si předem udělala a po ní pak šla, tak to ne. Takovej způsob práce mě nebaví. Já nikdy moc nevím, kam ten příběh dál půjde, ale vždycky mě to nějak vede, a to je právě to dobrodružství, to opojení. Anebo se to nepovede, zamotám se, příběh vyschne a rozpadne se. I to se stává. To je riziko, bez něj to nejde. Když vím dopředu, kam příběh půjde, tak mám pocit, že jen vyplňuju nějaký formulář, produkuju slovní vatu, zhmotňuju něco, co už vlastně je, a mě nejvíc baví to vznikání, to znamená nebýt před textem napřed. Stav, když si navzájem dejcháme na záda. Ale třeba to někdy může být jinak. Psát se dá různě.

Takže když píšete knihu a pak vás to jednoho dne prostě přestane bavit, zkrátka skončíte a román je hotový...

To já cejtím, že je to vypovězený. Jako když vyteče voda z flašky. Mám vždycky na začátku pocit, takovej zvláštní stav, že ve mně něco je. Je to jakýsi naladění. Cítím náladu, ve který se příběh ponese. Třeba že tam bude hodně proláclin, že to bude rychlý a přerývaný nebo pomalý a jemný a tak. Před tou poslední knížkou jsem cítila, že tam bude hodně lidí a hodně míst.

Když si pak knížku po sobě přečtete, dokážete říct, o čem je? Konkretizuje se nějak ten váš pocit?

To je dost těžký. Někde psali, že moje poslední knížka nemá nějaký silný téma, což si pochopitelně nemyslím. Ale není to typ knížky, který by obaloval nějakou tezi, šel sumarizovat do nějakýho hesla, dal se lehce shrnout. Je těžký nějak stručně říct, o čem to je, ale nemyslím si, že by to vadilo. Pro mě je to život. Je o tom,



DAGMAR HOCHOVÁ Řím 1968

jak já, ve chvíli, když píšu knížku, ten život prožívám, co pro mě znamená, co v tu chvíli vím o sobě a o světě.

Dozvídáte se pak třeba zpětně něco sama o sobě?

Moc ne.

Tak ještě jinak. Když tu knihu dostane do ruky redaktor a řekne vám třeba, že chce tuhle pasáž vyhodit a tuhle postavu změnit, jak s ním o tom komunikujete? Dokážete nějak racionálně obhájit, proč by tam měla právě tato pasáž zůstat, nebo prostě řeknete, že to tak cítíte?

To je něco jinýho. Já jsem vlastně poměrně racionální člověk a po dopsání knížky se prostě pokouším dívat se jako čtenář a sama si říkám: aha, tak tohle je nuda, to je moc dlouhá věta nebo tomuhle bych nerozuměla nebo tohle je klišé. S tím nemám problém. V *Cirkusu* jsme s paní redaktorkou Lorencovou něco vyhodili, něco jsem trochu předělávala — tak jak to obvykle chodí. Tahle práce po dopsání knihy mě spíš unavuje a nejradši bych už na nic nesahala. Víím, to je chyba.

Cítíte se jako spisovatelka?

Já jsem dlouho říkala, že ne, ale když už mám ty tři knížky, tak už je to takový divný, takže asi jsem spisovatelka. Ale zase nevím, jestli jsem spisovatelka, když teď nic nepíšu. Nebo jestli je to už napořád, že jsem spisovatelka?

Myslel jsem to i tak, jestli se cítíte být součástí nějaké tradice. Jestli se hlásíte k některým autorům a podobně.

Pro mě byl svět literatury vždycky hrozně zajímavý, zahrnoval lidi, který jsem obdivovala, jako třeba I. B. Singer nebo F. Kafka nebo Toni Morrisonová a Virginie Woolfová. Ale já to neberu, jako že jsem „spisovatel“ jako oni, protože to jsou chytrý lidi, kteří něco ví o životě. Já si vůbec nepripadám, že něco vím. Ale na druhou stranu, proč by měl zase spisovatel vědět něco víc o životě, to je taky pěkná blbost. Já nevím — někdy mám pocit, že to je celý takový zvláštní nedorozumění...

Čtete hodně? Orientujete se třeba v tom, co píší vaši kolegové?

Já nečtu, když píšu, takže čím víc píšu, tím méně čtu. Ale současná literatura mě zajímá. Mám ráda Jana Balabána, Jáchyma Topola. Teď čtu *Selský baroko* od Jiřího Hájíčka. Snažím se číst všechno dobré v současné české próze.

GLOSA DUŠANA ŠLOSARA

Descartese?



Takový tvar druhého a čtvrtého pádu jistě nikomu, kdo trochu zavadil o vzdělání, ani nepřijde na mysl, každý bez váhání napíše *Descarta*. Ale kodifikátoři spisovné normy z Ústavu pro jazyk český nás přesto neúnavně nutí k schizofrennímu skloňování ostatních francouzských jmen na -es: prý piš (*Rolanda*) *Barthese*, ale čti to *Barta*, piš *Jacquese Rupnika*, čti *Žaka R.*, piš *Ingrese*, čti *Engra* atd. Jak krásně by podle jejich doporučení vypadalo psaní *Jeana Jacquese Rousseaua*! Psát *Bartha* ani *Barthesa*, *Jacqua* nebo *Jacquesa*, *Ingra* atd. prý nesmíme! (Odvážili se toho zatím jen nemnozí.) Měli by se frankofonní Češi vzepřít a s tím zdeřněným nesmyslem skoncovat! Bylo by to ke cti nejen jim. Řešení, které by nezasahovalo do grafické podoby nominativů a přitom respektovalo skutečně vyslovovanou koncovku, je: *Barthesa*, *Charlesa*, *Julesa*, *Jacquesa*, *Yvesa* (a také, třebaže dosud nezvykle, *Ingrisa* a *Delibesa*) atd. (Čtení samozřejmě *Barta*, *Šarla*...)

Máte nějaký cíl, něco, čeho byste chtěla v literatuře dosáhnout?

Já mám spoustu různých cílů, ale asi bych se to bála vyslovit. To aby mně někdo nepřipomínal, že jsem něco řekla a neudělala. Ale bylo by super, kdyby nějaká moje knížka byla přeložená do angličtiny. Protože když je to v angličtině, tak je to pro všechny — v mezinárodním jazyku.

Myslíte tedy třeba už při psaní na nějaké mezinárodní publikum?

To nemyslím, ani na to český. To až nakonec, když se dělá redakce. Ale je samozřejmě výborný, když knížka vyjde někde v zahraničí, z toho mám radost. Třeba mi říkala kamarádka, že jela vlakem po transsibiřské magistrále a naproti ní v kupé seděl nějaký Francouz a četl si *Paměť mojí babičce* ve francouzštině. Tak to je nádherný pocit. Ale jinak na čtenáře nemyslím. Teda myslím na ně tak, že když jeden den něco napíšu a druhý den chci pokračovat, tak to, co jsem předtím napsala, se snažím číst jakoby nezaujatě z pohledu čtenáře. Zajímá mě, jestli je tam to, co jsem cítila já, když jsem to psala. Protože často má člověk všelijaký superzajímavý pocit a myšlenky — teda alespoň pocit, že je má — jenomže když si to po sobě přečte, tak to v tom textu prostě není. Tak v tomhle ohledu na čtenáře myslím. Hlavně hlídám, aby tam nebyly klišé a nebylo to trapný nebo banální.

Co myslíte tím „trapný“?

Trapný to je, když vidím, že takhle lidi nemluvej nebo nepřemejšlej nebo že už to bylo tolikrát napsané nebo řečené, že už to vlastně nic nevyvolává, anebo si to hraje na nějakou zajímavost, která tam není.

A o čem bude vaše další knížka?

To nevím. Já bych teď chtěla hlavně dodělat tu svoji disertaci...

Ptal se Miroslav Balaščík

Petr Hůlová (nar. 1979) vystudovala mongolistiku a kulturologii na Filozofické fakultě UK. V současné době je doktorandkou na Katedře kulturologie. V roce 2002 vydala v nakladatelství Torst svůj první román *Paměť mojí babičce*, který se stal v anketě *Lidových novin* knihou roku a získal také cenu Magnesia Litera za objev roku. Byl přeložen do francouzštiny, maďarštiny, holandštiny a letos má vyjít v Německu a v Polsku. V roce 2004 vyšla její novela *Přes matny sklo* a v loňském roce pak román *Cirkus Les Mémoires*.

Marxistický výtržník? Vtipný komentátor? Provokatér? Pankriticista?

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

Eagletonův Úvod do literární teorie vyšel poprvé v roce 1983 a od té doby se ho prodalo (v mnoha dalších vydáních) přes milion výtisků. To je úspěch na odbornou publikaci přímo ohromující. Těžko bychom hledali, které jiné knížky z dané oblasti dosáhly srovnatelného prodeje. Snad jen *Teorie literatury* (1949) od R. Welleka a A. Warrena či *Friedrichova Struktura moderní lyriky* (1956). Svědčí to především o tom, že Eagletonova publikace dokázala překročit rámec literární teorie a přitáhnout pozornost širšího čtenářstva.

Čím se tak stalo? Navíc v době, kdy literární teorie měla mít své zlaté (strukturalistické) časy z šedesátých a přelomu šedesátých a sedmdesátých let za sebou? Jedním z důvodů je, že čtenář zde nalezne přehled všech důležitých směrů a osobností od ruského formalismu až po dekonstrukci. Ano, žánr přehledových příruček se těší čtenářské přízni už ze samé povahy své přehledovosti a příručkovitosti. Rychle a uceleně se tu lze totiž dozvědět to, co bychom si jinak museli obstarávat četbou hromad odborných knih. Jenomže příruček z oboru jsou desítky. Eagletonovo kouzlo bude tedy zřejmě ještě v něčem jiném.

Kterej marxismus, paní Müllerová?

Jsou to podle všeho některé další věci, jež tuto publikaci katapultovaly kamsi výš, mimo dosah jiných srovnatelných příruček. Jde *za prvé* o autorův styl. Eagleton podává přehled zaujatý; v každém okamžiku jeho psaní je vidět, že probírané autory a směry netoliko uspořádává, ale hodnotí, neustále poměřuje. Tento hodnotící přístup, namnoze blízký spíše literární kritice (tj. ne-vědě), je svěží sám o sobě a nadto i čtenářsky přitažlivý. Čtenář, i sebevětší oborový profesionál, má rád, když se něco osobitého děje, když to zkrátka jiskří. Je přitahován k přístupům, jejichž autoři umějí jít do rizika, tedy k takovým, v nichž se věci vyhrocují, stavějí do ostrého světla či proti sobě. Řečeno jinak: marná věc, i zde jsou nám bližší klauni než suší patroni či strážci solidnosti. Nebo ještě z jiné strany: Terry Eagleton rozhodně nevsadil na odbornické opatrnictví, kterého jsou čtenáři estetiky, literární teorie a věd přílehlých přesyceni.

Jiným rysem autorovy podmanivosti, tj. *za druhé*, je autorův svobodný až radostný eklekticismus. Jeho jazyk prozrazuje čas od času marxismus, někdy až běda tuhý, ale sám autor si z toho moc nedělá. Ve chvíli, kdy se čeká, že zformuluje vlastní pozici, míněno marxistickou, od tohoto očekávání uhne, aniž si s tím dělá těžkou hlavu. Marxistická alternativa? Ne, nic takového nemám a ani nemám potřebu se o něco takového starat. Je to pozoruhodné, neboť k podobnému závěru došel ve stejné době jako Eagleton

i čelný polský literární teoretik Henryk Markiewicz (autor dost jiného temperamentu než Eagleton), který ve své studii „Otázky pro sémiotiku“ (1986) sám sebe představuje jako eklektika a zároveň marxistu. Dodává, že „marxisté mohou, a dokonce musí využívat nejen jednotlivá pozorování, ale také některá obecná tvrzení a vědecké procedury, které z marxismu nepocházejí a které jsou vypracovány různými literárněvědnými směry“. Terry Eagleton a Henryk Markiewicz aneb Nesnesitelná lehkost postmoderního marxismu osmdesátých let dvacátého století? Možná. Spíše však tyto autoři, oba enormně sečtělí, podle všeho vycítili, že šíře jejich rozhledu už jaksí nesnese, aby byla vpravována do pouček o základně a nadstavbě, třídním boji, umění jako odrazu atd. Asketickému marxismu této ražby bylo zkrátka potřeba najít atraktivnější podobu, a to i za cenu, že sám marxismus bude obětován vzdělanecky hýřivému eklekticismu. Ve třicátých až šedesátých letech, v čase Frankfurtské školy, se marxismus vrátil k ranému Marxovi jako filozofu svobody (a nikoli ekonomického determinismu) a jeho tenorem se stala kritičnost. Jevové bylo shledáváno „falešným“ či „zastřeným“ vědomím, přičemž cesta ke skutečným procesům musela vést odmítnutím tohoto jevení. Otázka je: co tedy vůbec z marxismu zůstalo? Snad jen společenská funkce literatury, její *social mission*. Ale ani na tu už v osmdesátých letech nebylo potřeba marxismu. Že umění je společenský fakt, to plyne ze samé teorie komunikace, sémiotiky i recepční estetiky. To už se v té době ví v Lotmanově Tartu stejně jako v Jaussově Kostnici.

Třetím rysem atraktivity Eagletonova spisu je, že jeho autor nehlasá žádnou „esenciální“ podobu teorie literatury, opřenou například o poetiku. Podstatou teorie literatury je mu „disciplinární neurčitost“. Mimo jiné též proto, že stejně fluidní a neurčitá je i sama podstata literatury: „Některé texty se coby literární narodí, některé literárnost získají a na některé je literárnost naroubována.“ Literatura, item její teorie, jsou tedy termíny funkční, nikoli ontologické:

Poukazují na to, co děláme my, ne na fixní bytí věci. Poukazují na úlohu textu či bodláku v společenském kontextu, na jejich vztahy

k okolí a odlišnosti od něj, na jejich modely chování, na účely, jimž mohou sloužit, a na přijetí, kterého se jim od lidí dostává.

Dílo je tedy vždy nově přepisováno společností, která je čte. Petr Onufer v doslovu (výtečném!) upozorňuje *ještě na jeden* rys Eagletonova přístupu, a tím je anglosaský *common sense*, zdravý rozum, jakkoli sám autor proti němu jakožto jisté anglosaské mentální omezenosti brojí. Autor *Úvodu* se různými teoretickými koncepty a jejich často sofistikovaným žargonem nenechává zahánět do úzkých. Zdravý rozum se tak stává jen jinou podobou autorovy kritičnosti, tj. schopnosti číst texty zaujatě a vždy s vědomím, že v nich jde vposledku o hodnoty, nikoli o teze, typologie a systémy.

Že by přece jen esencialista?

Nic naplat, i ta nejméně esencialistická teorie je nucena někde se uřeknout a kradí zašilhat po vlastní podstatě. I ten sebevíce kritičtější komentátor podlehe občas transcendentalistickému pokušení a chce se postavit nikoli pouze „proti“ jednotlivým konceptům, ale „nad“ ně. Tak i Terry Eagleton. Klíčem k jeho pojetí literatury je pojem ideologie. Autor jí míní „onen povětšinou utajený soubor hodnot, který stojí v pozadí našich faktických tvrzení a který je formuje“, přičemž literatura se stává součástí tohoto souboru. Je otázkou, zda by takovému pojmu více neslušel název kultura, ale budiž. V této chvíli lze pochopit, proč tak velké sympatie autor chová k Sigmundu Freudovi. Ideologie (včetně literatury) jsou zhruba tímž co Freudovo podvědomí. Pouze Freudův biologismus (podvědomí jako sféra *id*, libida) si Eagleton překlápí do souřadnic společenských, ba mocenských (třídních). Za jednotlivými texty nestojí jen rozhodnutí autora, ale vždy přes ně promlouvá nějaký politický *discourse*. Je až podivné, proč autor nezmiňuje C. G. Junga, který má ve svém systému nevědomí jak individuální, tak kolektivní (sféru archetypů). K této koncepci by byla ta Eagletonova přece jen přílnavější než k Freudově.

Ostře protiromantický zdvih (proti pojetí literatury jako výrazu jedinečné osobitosti) ostatně prochází celou knihou. Literatura — to nejsou primárně obrazy či příběhy, ale mocenský boj; to skutečně „reálné“ se odehrává až mimo dosah autorovy intence. Že by přece jenom závan starého determinismu z časů dřevního marxismu? Ne tak docela, neboť mocenský zájem není u Eagletona zájmem ekonomickým, a pak — po vzoru svého učitele Raymonda Williamse — autor *Úvodu* nehlasá podmíněnost (společenské) nadstavby (ekonomickou) základnou, nýbrž jejich podmíněnost vzájemnou a často i nezávislost jedné na

druhé. Zde se Eagleton již ukazuje jako pozorný čtenář Michela Foucaulta.

Eagletonův *Úvod* v sobě obsahuje mnoho trefných dílčích postřehů; velmi vnímavě je přečtena dekonstrukce a feminismus; doporučit lze i autorův výklad fenomenologie: autor přesvědčivě ukazuje její jistou zdrženlivost až bázlivost před jazykem jakož i společenskými jevy. Je znát, že velkou niternou při autor vede s angloamerickou „novou kritikou“ a šíře s konceptem liberálního humanismu. Jako nejsoudržnější se mi jeví úvodní kapitola, v níž Eagleton historicko-sociologickým způsobem postihuje to, kde a kdy se zrodil náš dnešní koncept literatury, že nahradil upadající náboženství a že na něm vyrostlo — už ve dvacátém století — i studium literatury, ergo literární teorie. Za zlom ve studiu literatury Eagleton považuje období po první světové válce, kdy „studium anglické literatury [...] měli pozdvihnout nikoli diletanty z vyšší třídy, kteří původně katedry anglistiky na tradičních univerzitách vedli, nýbrž ratolesti provinční maloburžoazie“.

Občas se nelze zbavit dojmu, že tuto knihu snad ani nepsal jeden člověk. Možná je Eagletonova osobnost příliš košatá na to, aby se dala vměstnat do jedné stylizace. Z podob své osobnosti, jež autor nabídl, se zdá být nejvíce podmanivá ta, v níž se proměnil v historizujícího sociologa, stejně jako podoba jiskřivého a zaujatého čtenáře různých teoretických koncepcí. Občas autor potřebuje rychle polemicky formulovat nějaký politický postoj proti vládnoucímu establishmentu, západnímu kapitalismu atd. Možná si tím vyřizuje nějaké konkrétní spory; možná jde jen o figury k pobavení publika, zejména levicového či levicoidního. Těžko říct. *Úvod* však na nich nestojí; místy je vůbec nepotřebuje. Autorův postoj je dostatečně zřetelný implicitně. Přitom tato implicitnost je o mnoho pater inteligentnější než různé rychlopalné „frky“ o socialistické transformaci a novém člověku.

Eagletonovo uvažování patří do křídla, které Paul Ricoeur nazval „hermeneutikou podezření“: literaturu je potřeba demaskovat, neboť to, jak se nám v kráse svých obrazů a naléhavosti příběhů jeví, je vždy zastírání její skutečné podstaty. Nejedná se než o novodobý výhonek gnose: to podstatné se děje pod povrchem a vždy je to něco nekalého. Literatura nás zkrátka uspává, manipuluje námi, ale my, kluci a holky kritičtí, se jí jen tak nedáme. My víme, jak na ni. Ach, jak my to víme. Odmítat, odhalit, prskat, kousat, trhat...

Ale jo, Terry, dobrý.

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

Terry Eagleton: **Úvod do literární teorie**, přeložil Petr Onufer, Triáda, Praha 2005

Chladnokrevně intimní román?

LUKÁŠ FOLDYNA

Svou prozaickou prvotinou Počkej na mě, Valentýne (2003) vzbudil Tobiáš Jirous před časem zájem médií. Spíše než literární kvality textu se o něj ale zasloužilo autorovo příjmení a jeho hudební a herecké aktivity. Nad novou prózou tak visel o to větší otazník, zda překoná tradiční prokletí druhé knihy.

Jirousova druhá prozaická kniha *Než vodopády spadnou* je deník vedený v období od autorova rozchodu s partnerkou do (zřejmě) začátku jiného vztahu. Záznamy nejsou klasicky datovány a patrně je někdy dělí i delší časové období. Týkají se většinou vypravěčových problémů se sháněním souložnice, případně stesků na nedostatek práce a reflexí společenského dění.

Takovej Českej snář...

Od tematicky i jazykově dost podobných povídek souboru *Počkej na mě, Valentýne* se text údajně liší „pravdivostí“ — „tehdy jsem ještě v psaní podváděl,“ říká vypravěč o své dosavadní tvorbě (s. 30). To, že nepodvádí, se má zřejmě v textu projevit tím, že na sebe řekne takzvaně všechno — zejména intimní detaily svého sexuálního života a záležitosti spojené s konzumací drog. Podle obálky knihy tak údajně vznikl „chladnokrevně intimní román“, „ničím necenzurovaný deník“, ve kterém máme najít „provokace“. Tyto skutečnosti dává reklamní strategie nakladatele do souvislosti s autorovou ambicí napsat „takovej Českej snář po pětadvaceti letech“ (s. 62) (pro úplnost ještě dodejme, že dalším Jirousovým inspiračním zdrojem se stal deník Stendhalův).

S Vaculíkovým románem spojuje Jirouse také skutečnost, že se jako malý chlapec mihnul v jednom ze záznamů v *Českém snáři*. V textu *Než vodopády spadnou* se zase postava Vaculíka stává jakýmsi leitmotivem — Jirous jej opakovaně potkává v ulicích Prahy. Potud „faktické“ souvislosti obou textů.

...rychlejš...

Je ale otázka, do jaké míry má vůbec smysl srovnávat Jirousův román s Vaculíkovým. Kniha *Než vodopády spadnou* se pohybuje na úplně jiné myšlenkové i jazykové úrovni než *Český snář*. Jde především o prózu „rychlejší“ — tam, kde Vaculík rozvádí myšlenku na několika odstavcích a zakládá si na přesnosti formulace, tam si Jirous vystačí s bonmotem, chandlerovským *wisecrackem* či nejčastěji s frázevitým konstatováním nějakého negativního společenského jevu („Tady stál barokní dům. Teď tu parkují úředníci, co ho

nechali zbourat. Obcházím jejich naleštěné káry. Kurvy, kurvy, kurvy“; s. 41). V tomto ohledu tedy není srovnání spravedlivé — každá z próz reprezentuje navzdory formální inspiraci úplně odlišný typ textu. Je tomu tak i na úrovni vyprávěcí metody obou děl (na úrovni jejich, dejme tomu, „románovosti“), tady ale přesto vidím možnost chápat některé vlastnosti Vaculíkova románu jako kritérium, jehož aplikace má důsledky pro mé hodnocení Jirousovy knihy.

Český snář je (podobně jako třeba *Jak se dělá chlapec*) román v takřka tradičním slova smyslu. A to navzdory deníkové, „autentické“ stylizaci. Vypráví jakýsi příběh, jeho postavy — včetně protagonisty a vypravěče v jedné osobě — procházejí určitým vývojem a lze k nim získat sympatie, mít je nebo nemít rád, bát se o jejich osud. Příběh má přitom své konstanty, opěrné body, které usnadňují orientaci a vytvářejí základní skelet fabule — především je to koloběh ročních období a s ním spojených přírodních úkazů a prací. Oproti tomuto Vaculíkovu „realismu“ je Jirousův text torzovitě „romantický“, a to jak formálně, tak i co se týče osobnostní charakteristiky protagonisty. Mozek tady ustupuje jiným orgánům, pečlivá výstavba syžetu je nahrazena kusými náčrty situací, dialogů a reflexí.

Události v Jirousově próze mají v zásadě nonkauzální charakter — jejich řazení by mohlo být do jisté míry libovolné. Vyprávějí pak ale nějaký příběh? Nebo jde o nesourodou hrst epizod? Drží něco knížku pohromadě? Jazyk? Styl?

...a vopravdovej!

Spíše než o stylizaci jde v tomto případě o pózu. Na té je založeno Jirousovo autorské gesto a ono pozérství je stavěno do popředí ve jménu již zmiňované provokace.

Jenže co z toho, o čem píše Jirous, je vlastně ještě dnes v pravém smyslu provokace? Pomlouvání kolegů spisovatelů? Líčení erotických zážitků? V žádné z těchto disciplín Jirous nijak zvlášť nepřekračuje průměr toho, nač je zvyklý průměrný konzument novin a televizí. Vlastně by se tímto textem měl zabývat spíše sociolog nebo psychoanalytik než literární kritik. Oba mají v tomto případě daleko užitečnější nástroje k jeho analýze. A Jirousova kniha není zajímavá jako literatura, nýbrž spíše jako dokument o původci a době svého vzniku — v tomto kontextu má, i ve srovnání s *Českým snářem*, svou nepopíratelnou výpovědní hodnotu.

Autor (nar. 1977) působí na Katedře bohemistiky FF UP v Olomouci.

Tobiáš Jirous: *Než vodopády spadnou*, Labyrint, Praha 2005

Třetí román

J A N S T A N Ě K

Knihy Thomase Bernharda přitahují jako seriál: i k seriálu usedáme s příjemným pocitem jistoty návratu k témuž. Za Bernhardem se chodí pro stejné a moment splněného očekávání, když stejné také dostaneme, může být nikoli nepodstatným důvodem k četbě. Taková pohnutka nebude zklamána, Vápenka je řádnou porcí očekávatelného.

Vápenka (1970) je prvním Bernhardovým románem, který zcela nese znaky jeho zralého stylu. Zatímco totiž jak *Mráz* (1963), tak *Rozrušení* (1967) už obsahují téměř všechny zásadní autorovy motivy, způsob jejich podání — zvláště v případě nejprve zmíněné knihy — se tomu, co známe z Bernharda let sedmdesátých a osmdesátých, blíží jen málo, tam, kde plynutí textu podléhá monologu, například v některých promluvách malíře Straucha (*Mráz*) nebo úplněji v řeči knížete Sauraua (*Rozrušení*). Handke ve své evokaci *Když jsem četl Rozrušení Thomase Bernharda* zcela případně píše, že kníže „o sobě samém stále mluvil jako o celém světě a o celém světě jako o sobě samém“. Typický zahlcující a pohlcující dojem ze čtení vzniká nejspíše tím, že jsme vtahováni do všehomíra *jedné* mysli, která stísnujícím způsobem ovládá prostor celého textu (světa) — není kde se nadechnout, není kde vydechnout. Nemožnost nádechu ostatně pocítují i jeho postavy, příznačné jsou pocity neustálé hrozby zalknutí, přičemž řeč (monolog) je prostředkem boje proti němu. Monolog vytváří dusivý celek a zároveň zadušení odhání... (Chtělo by se mluvit o biografickém pozadí představ spojených s *dechem*, zrovna ve *Vápence* však Bernhard ústy Konradovými všechny podobné výklady zapovídá: směřováním textů a osoby pisatele „pokaždé vznikne příšerné zkomolení pisatelovy práce...“) Jakkoliv je svět ranějších próz (*Mráz*, *Amras*...) také nemocný a trýznivý, umožňuje čtenáři pohyb mezi postavami a výhledy do prostoty a jasů: není to svět, který by utlačovala jediná (chorá, příliš komplikovaná apod.) hlava. Obraz předznamenávající fungování hlavního subjektu pozdějších Bernhardových textů obsahuje jeden sen malíře Straucha. Malíř sní, že jeho hlava se v okamžiku stane větší než hostinská místnost, kde se spolu s ostatními nachází, a všechny a všechno rozmačká na kaši, hlava, která strašlivě tísní i jeho ubohé, v rohu nacpané tělo. Malířova tragédie, stejně jako tragédie mnoha jiných Bernhardových postav, přitom tkví mimo jiné v neschopnosti jeho hlavy rozmačkat cokoli kromě svého nositele. Vnitřní rozpad hlavy vrcholí v rozpadu vnějším — tak otec knížete Sauraua končí s lebkou roztráštěnou sebevraždným

výstřelem, *Moušlování* se uzavírá představou rozbité hlavy, ani Konradovi nemožno vlastní ženu zavraždit jinak než ranami do týla (do spánku). Skutečně rozpadlá hlava je nejdůslednějším obrazem, k němuž může Bernhard dospět.

Jeden střed textu nejlépe dovoluje uplatnit onen krouživý styl vyprávění, který snad Bernhard vynášel a pro nějž si jej bude nejspíš pamatovat budoucnost: kroužení kolem jednoho středu vytváří nejúčinnější vír... Pohyb v kruhu zde (podobně jako u Nietzscheho) ukazuje na svět bez vyššího smyslu, k němuž bychom se mohli ve vši duchovní poctivosti upnout. K sebestřednosti náleží též nemožnost soužití: ten druhý (manželka) vždycky jen zdůrazňuje samotu prvního. Úplnost rozchodu vyjadřuje Bernhard i místně: každý z manželů chce bydlet jinde, to, že žijí na témž místě, vždy jednoho z nich spolehlivě ničí; jedná se rovněž o opakovaný motiv, najdeme jej například v pozdní hře *Náměstí Hrdinů* (ostatně i profesor Schuster měl po svém skoku z okna „hlavu úplně rozmačkanou“). Dotažením vzájemného odcizení do duchovní roviny je nemožnost setkat se v četbě, ve *Vápence* vyjadřovaná bojem Novalise (*jejího* autora) s Kropotkinem (*jeho* autorem). V mezích možností nejšťastnější Bernhardův pár představují patrně Reger a jeho žena ze *Starých mistrů*; v tomto ohledu se jedná o text téměř smířlivý. Jejich soužití se ovšem zakládá na manželčině schopnosti nechat se Regerem utvářet — tuto schopnost (nemluvě o ochotě) Konradova žena nemá. Odloučenost dvojice je sugerována i prostřednictvím pohybu. Ji znehybňuje nemoc, on stále chodí domem, po pokojích. Obraz zamýšleného přecházení po pracovně je montaignevský — s tím rozdílem, že zatímco u Montaignea sloužily nohy pohybu ducha, u Konrada drží v chodu mechanismus sebezničení.

Přecitlivělost, složitost, nemoc

Určujícím smyslem *Vápenky* je sluch, nejen proto, že Konradovo selhání se soustřeďuje v nenapsané studii „O sluchu“. Konrad je „pronikavě slyšící“ (*hellhörig*) — pronikavost sluchu naznačuje, že tomuto světu už náleží jen zčásti, *Hellhörigkeit* je vlastností bláznů a umírajících. (Ostatně se zdá, že sluch je vůbec u Bernharda silnější zraku. Jeho próza je proudem znějících slov spíše než proudem obrazů, též litanická povaha dlouhých jevištních monologů odporuje divadlu jako *podívané*...) Přecitlivělost smyslu je výrazem přílišné složitosti nitra, která zase způsobuje neschopnost rozhodování a činu — tento dekadentní topos nacházíme u Bernharda pravidelně, stejně jako jeho další



DAGMAR HOCHOVÁ Řím 1987

fasetu, totiž neblahou převahu analytických schopností nad syntetickými, ústící v tvůrčí ochromení. Pokud jsou Bernhardovi ztroskotanci v něčem skutečně tvůrčí, pak jedině ve schopnosti učinit život svůj a život svých blízkých něčím k nesnesení. Romanticko-dekadentního původu je rovněž časté směšování jemnosti a chorobnosti: původem choroby bývá nezvládnutá citlivost (komplikovanost), k níž se posléze přidruží množství posedlosti a tělesných neduhů. (Všechny choroby jsou „především takzvané duševní choroby“, říká Konrad.) U Bernharda najdeme i náznaky romantického pojetí nemoci jako daru výlučnosti, ale posílen je moment ničivosti takového daru, nemoc v žádném případě není prostředkem transcendence. Související spojení brutality (tuposti, ne-jemnosti) a překypujícího zdraví vyskytující se například v „novalisovském“ *Amrasu* se jinde ruší — konec přichází z nitra robustnosti, z tělesnosti, která je samozřejmá a sebejistá. Ve *Vápence* leze „dvačtyřicetiletý majitel pily“ na traktor, aby v lese stahoval klády, a srazí jej mrtvice, zatímco ti, kdo stále existují ve stínu smrti, žijí dál. Podobně Konrad, v dětství a mládí neustále nemocný, je teď tělesně v pořádku, zatímco jeho žena, do „onoho neštěstí“ nikdy nemocná, se mu nyní téměř rozkládá před očima. Je to výraz prolínání protikladného, jež určuje Bernhardovo uvažování (zdraví může být ve skutečnosti nemoc, nemoc může být ve skutečnosti zdraví) a také vyjadřování jeho postav (Konrad: opravdu skutečné je opak skutečného; všechno je na jedné straně pozoruhodné, ale na druhé straně to pozoruhodné vůbec není; všechno je mnohem komplikovanější, neboť v podstatě mnohem

jednodušší...). Nemoc je samozřejmě Bernhardovým tématem *par excellence*, prochází i románem *Vápenka* a jeho pojednávání je téměř nevyhnutelně spojeno s invektivami proti medicíně obecně a lékařům zvláště. Na samém začátku se dozvídáme, že stav Konradovy ženy je způsoben „léta trvajícím nesprávnou léčbou“, ani Konradovi lékaři nikdy nedokázali pomoci, i když ho našťástí nezmrazčili ani nezabili.

S přílišnou složitostí souvisí také další motiv vinoucí se celým Bernhardovým dílem, a sice střídavá odpudivost a přitažlivost tzv. jednoduchých lidí a jejich typického prostředí, venkova. Jeho postoj k (rakouskému) venkovu byl dvojznačný: v souvislosti s jeho prvními romány se psalo o tzv. *Antiheimatliteratur* a útoky na představu venkovské idylly — tedy útoky na jádro *národního* — se později stále vracejí; přesto se vrací i představa venkova jako jediného *možného* místa (Bernhard koneckonců neskupoval domy ve městech). Stejně tak by souhlasil s výrokem, že přitažlivost jednoduchých lidí je pouze výmyslem lidí příliš složitých, nicméně najdeme u něj veskrze sympatické *prosté* postavy... Nejsilnějším vztahem „raných“ románů v tomto ohledu je ovšem dvojpólovost zvrhlé složitosti (Strauch, Saurau) a zvrhlé jednoduchosti (většina vesničanů) — tyto dva principy se v *Rozrušení* ještě vyrovnávají, ve *Vápence* už osobou Konrada dominuje první z nich. Konrad je ovšem vrah nebo ten, kdo se dopustil zabití, a to jej vyjímá z řady: postavy jeho ražení u Bernharda vesměs končí jako sebevrazi.

Bernhard ruší tradiční spojení venkov (příroda) — zdraví. U něj se na venkov nejezdí za zdravím, na venkov se jezdí zemřít

a příroda zabíjí. Novalisův *Heinrich von Ofterdingen* těžko může být Konradovou knihou, neboť příroda se hrdinovi tohoto románového torza jeví jako nádherně složený celek soupodstatný s nitrem člověka. Mezi vnější a vnitřní přírodou (přirozeností) zde není bytostného rozdílu, není zásadní nepřátelství mezi přírodou a duchem, zatímco u Bernharda jsou to dva potírající se světy. Protiklad vnějšího a vnitřního určuje i Konrada: vnější (příroda) jej děsí, vnější je nakonec vždy nepřátelské duchovní práci. Na naší přirozenosti (*Natur*) je hrozné rovněž to, že jsme v ní vydáni přírodě (*Natur*), totéž platí o tělesnosti, jejíž určující vlastností je cizost duchu. V této souvislosti je příznačné, že jsou to právě jednoduší, tedy ne-duchovní lidé, které to táhne do přírody. (Reger: „Die einfachen Leute haben den Drang in die Natur...“) Stále důslednější vylučování vnějšího světa, stále důslednější popisování vnitřního světa postav se projevuje ve větší a větší abstraktnosti Bernhardovy prózy (neuvažujeme-li její autobiografickou linii) — dobrým dokladem je srovnání *Vápenky* s následujícím velkým románem, *Korekturou* (1975).

Úplnost, absolutno, krajnost

Carl Zuckmayer v pověstné recenzi *Mrazu* říká, že Weng (dějiště románu) je předpeklem: ano, protože peklem je teprve mysl malíře Straucha; také krutá stavba vápenky je předpeklem a peklem je teprve hlava Konradova. V logice jednání jeho postav platí, že člověk, který se neustále bojí chladu, už od dětství má pocit, že sebemenší prochladnutí může být osudné, usiluje léta o to, aby se mohl nastěhovat do chladné vápenky; že člověk, který se bojí nemocí, žije v domě, jehož okolí „je nevyčerpatelným a mimořádně nakažlivým zdrojem všemožných chorob“. (Ale jak už jsem naznačil, strach, s nímž žijeme u Bernharda, nezabíjí: Konrad po vraždě stráví dva prosincové dny v prázdné žumpě bez větší újmy.) Obsedantní představa chladu, prochladnutí je také spojena s chladem světa, v němž se dá jen přežívat... Interiéry vápenky působí asi tak neútně jako muzeální interiéry na vlastních stanicích, v nichž se nechával fotografovat Thomas Bernhard — muž, který nikde *nebydlel*.

Ve světě Konradovy studie není místo, kde by nemohl být vyrušen, skoro se chce říci, že neustálá připravenost být vyrušen ur-

čuje celé úsilí o studii, totiž poznamenává jej předem prohraností a činí z něj vybraný druh sebetřýzně. Na ztroskotání je nejbolestnější jeho malichernost — nesmírnost boje zůstává pouze Konradovou hýčkanou představou. Konrad je pokračováním nebo rozepsáním postavy průmyslníka z *Rozrušení*: také on se uchýlil do vysněné samoty, aby se věnoval duchovní práci, která „potrvá ještě roky a možná ho zničí“, také on žije v prázdných místnostech (*ideální* prázdnota) a vyčerpává se strachem z vyrušení („Pochopte, nová tvář zničí všechno“). Své myšlenky sice na rozdíl od Konrada dokáže zapsat, ale jen díky tomu, že formulace nepovažuje za definitivní, pouze za přípravné, a všeho, co napíše, se zase zbaví. Viditelný pokrok tentýž: žádný. Z životního díla nakonec zbude jen hromada poznámek, které je třeba sebrat („pořádání pozůstalosti“ ukazuje od *Vápenky* ke *Korektuře*), ovšem spíš jako klinický dokument. Touha po úplnosti za sebou nechává jen fragmenty — také zde by se dalo hledat spojení s romantismem... Absolutní nároky, ať už vědecké (*Vápenka*) nebo umělecké (např. *Ztroskotanec*), jsou ničivé, bez absolutních nároků ale upadáme v průměrnost. Absolutním nárokům snad dostojí génius, vědomí průměrnosti zabíjí toho, kdo má z génia pouze hypertrofovanou jasnozřivost.

Mluví se o Bernhardově extrémnosti: extrémní povahy, extrémní činy, extrémní myšlenky, extrémní výrazové prostředky. Pro estetiku krajnosti je příznačné splývání kategorií, u Bernharda třeba příšerné často přechází ve směšné a naopak. (Ne náhodou někdy připomíná Célinea — *Smrt na úvěr* je plná *příšerně* směšných scén...) Takové přechody jsou dalším výrazem již zmíněného prolínání protikladů. Bernhardův radikalismus by nebyl tak přítažlivý, pokud by se zároveň nepojil s druhem perspektivismu, v němž malicherný detail může hrozným způsobem zakrýt celý obzor myslí a který dokáže pohlcující učinit malicherným. Bezvýhodnost viděná pohledem, jemuž se táž věc stává nepodstatnou i nanejvýš podstatnou, není nikdy úplná, svazující, cítíme tu, přesto přese všechno, nekonečné zmitání naděje.

Autor (nar. 1976) působí na Katedře společenských věd PF JU.

Thomas Bernhard: *Vápenka*, přeložil Tomáš Dimter, Prostor, Praha 2005

VÍT SLÍVA V SNĚŽNÉM KRAJI

***Duch tmou sílí, v sněžném kraji
duny dnů že rozvane...
Oblaka se sesouvají
na pouště, už seslané.***

***Těžkým krokem osud kráčí,
jako buben duní zem:
krok je stále tvrdší, kratší,
hranu zvoni řetězem.***

***Zima svléká podzim z kůže,
v kostech praští holomráz.
Život byl jen letní úžeh.
Smrti! Živě dřímalas!***

Knihovnička Jany Klusákové

K hlavním překvapením právě uplynulého roku patří, že jsem dostala zvláštní povolení pro hloubkově prověřené osoby k návštěvě ruského Ocelového města (vyrábí se tam cosi ještě nedávno děsně utajovaného), a dále — že mne šéfredaktor Hosta Miroslav Balaščík vyzval, abych pro tento měsíčník připravovala výběr tipů z Knihovničky Radiožurnálu; Český rozhlas 1 ji vysílá každou neděli v 11.35. Knihovnička je informativní pořad a vedení naší zpravodajsko-publicistické stanice ji ve snaze ne-unavovat posluchače „mluveným slovem“ postupně zkrátilo z dvaceti na pět minut. Četná česká, moravská a slezská nakladatelství chrlí týden co týden stovky novinek a bezplatná služba veřejnoprávního rozhlasu je láká. Knih je mnoho, času málo, a také: nemá prý být slyšet, co si myslím. Za pochopení proto děkuje a shovívavě čtenáře Hosta zdraví

Jana Klusáková!



foto: Vít Klusák

— Knihu *Soumrak otců* — *Archetyp otce a dějiny otcovství* si z mého redakčního stolu vypůjčila kolegyně, mladá svobodná matka. Druhý den ji vracela se slovy, že ji napjatě četla celou noc. Měla záložku na straně 246, ze které citovala: „Jeden u nejhornějších zločinů naší doby páchá muž, který se nestane otcem dítěte, jež zplodil. Tato nespravedlnost je mnohem závažnější než například krádež. Krádež je zrušena ve chvíli, kdy máme uloupený předmět, nebo odpovídající nový, opět v rukou. Ztráta otce má ale celoživotní následky pro dítě a ovlivní i následující generaci. A přece otcové v civilizovaných západních zemích opouštějí miliony dětí...“

Soumrak otců napsal významný italský psychoanalytik Luigi Zoja; ten jednak vede vlastní praxi v Miláně, jednak působí v Jungově institutu v Curychu. Autor nejprve zavádí čtenáře do živočišné říše, kde samci soupeří o samice, aby ten nejsilnější mohl rozsévat své geny — ostatní mu slouží jen jako stupně evolučního žebříku. Samci z živočišné říše bývají vůči potomkům lhostejní. Přejdeme k lidem. Zatímco základ mateřství je instinktivní, otcovství je, nebo by spíše mělo být, projevem záměru a vůle. Se vznikem otcovství, které znamená zodpovědnost a službu, souvisí i vznik rodiny a civilizace. Až sem teorie. V knize *Soumrak otců* pak čteme autorův rozbor neradostného současného stavu otcovství a všeho, co s ním souvisí: otec se vytrácí z rodiny i ze společnosti, dochází ke zmatení hodnot: hlavou neúplné rodiny se stává zmužilá žena, kdežto zženštilý muž, často otec několika dětí, se bez ohledu na šíři vzdělání a výši IQ v pětáctičetí rozhodne, že opustí stísnující klec rodiny, a začne se realizovat jinde a jinak. A učiní tak bez ohledu na následky. Luigi Zoja byl za *Soumrak*

otců oceněn dvěma literárními cenami: v Itálii a ve Spojených státech.

Vydal Prostor v překladu Petra Patočky.

— Známe lidi, kteří v zájmu svého duševního zdraví nechtou noviny a televizor zamkli do kumbálu. Těm ostatním, stresovaným nekončícími katastrofickými zprávami z domova i ze zahraničí, doporučuji coby očištnou kúru četbu knihy, kterou Marie Svatošová nazvala *Až k prolití krve aneb Radostné poselství faráře a lékaře Ladislava Kubička*. — Také Marie Svatošová je lékařka; to díky jejímu úsilí byl v roce 1995 v České republice otevřen první hospic — od té doby už tu máme deset těchto nezbytných zařízení. Je autorkou několika knih; kromě té, o které právě informujeme a která se drží už několik týdnů na předním místě čtenářských žebříčků, největší pozornost vyvolala publikace *Hospic a umění doprovázet*.

I jméno faráře Ladislava Kubička, protagonisty knihy *Až k prolití krve*, vám může znít povědomě. Kniha je poskládána ze vzpomínek lidí, kterým pomáhal a které ovlivnil; text doplňují fotografie, úryvky korespondence a zápisky těch, kteří se chodili k třebenickému faráři zpovídat a radit. Nejvíce se o něm — bohužel — psalo a mluvilo na začátku podzimu 2004. Tento v pravém slova smyslu ctihodný muž strávil pátek desátého září jako obvykle s několika suchými rohlíky mezi vězni litoměřické vazební věznice. Večer sloužil v kapli na třebenické faře svou poslední mši svatou. V noci z pátku na sobotu byl v místnosti nad kaplí dvěma lupiči (26 a 15 let) ukopán, utlučen pěstmi a monstrancí, proboden nožem, polit hořlavinou a zaživa zapálen.

Vydalo Karmelitánské nakladatelství v Kostelním Vydří v edici Osudy.

— „Večer jsem obvykle krmil psy smečkou. Nasypal jsem žrádlo před boudu a zmizel do domu odpočívat. Rád odpočívám. Zvláště během dne, jak jsem se to naučil od zvířat. Třeba pes dovede prospat klidně i dvacet hodin za den a pak je čtyři hodiny veselý jak blázen! Je to určitě lepší než čtyři hodiny spát a dvacet hodin škodit světu podivnou činností, které se říká práce.“ — Potěšte se knížkou **Všude je střed světa**; vypráví Vratislav Brabenec (muzikant, zahradník, drvoštěp, farmář a básník), omaloval Matěj Forman (malíř, filmový herec, ilustrátor a potulný komediant).

Vydal Meander.

— V předmluvě k reprezentativní publikaci, která má na titulu velkým písmem jméno KAREL CUDLÍN a mnohem menším **Národní divadlo — sezóna 2004 až 2005**, ředitel Daniel Dvořák napsal: „Mimořádně citlivý fotograf Karel Cudlín, nenápadně procházející po celou sto dvacátou druhou sezónu Národního divadla jeho útroby, předkládá fascinující výběr obrazů na rozhraní volného umění a dokumentu.“

Cudlínovo *Národní divadlo* není kniha pro jedno zběžné prolistování. K příběhům, zaznamenaným v hloubi černobílých fotografií, se budete vracet, budete je domýšlet, budete se jimi těšit.

Vydalo nakladatelství Gallery.

— Jako pětiletý hrál fotbal za žáky, ve dvanácti (v roce 1993) poprvé oblékl dres Blániku Ostrava. Sedm let nato už ho chtěl Liverpool. Dnes patří k nejžádanějším evropským útočníkům. Je mu čtyřicet a nakladatelství XYZ o něm vydává knihu. Autor Petr Svěcený ji nazval **Milan Baroš**.

— **Pavana za mrtvou infantku** vyšla v roce 1983, tehdy bylo autorce Libuši Moníkové třicet osm let, žila už dvanáct let v západním Německu, živila se jako vysokoškolská učitelka a svůj román napsala německy. O čem? Zhruba řečeno

o ženě, která po roce 1968 odešla z Prahy do západního Německa, kde učí na univerzitě a nepřestává jí šířat smutek po původní vlasti.

Skvělou knihu Libuše Moníkové (zemřela v Berlíně před sedmi lety) vydalo Argo v edici Současná světová próza v překladu Radovana Charváta.

— Moje nejmilejší fotografie z těch mnoha, které doplňují knihu Pavly Jazairové **Cestou hvězdy**, je na straně 198 — a je jediná, na které můžete vidět autorku — tentokrát jako poutnici. Vlastně ne *jako*: Pavla Jazairová se stala z vlastní vůle letos v létě poutnicí a na zmíněném snímku dokonale splývá s krajinou kdesi v hloubi Španělska. Odkud a kam šla? Pavla absolvovala (samozřejmě pěšky) francouzskou verzi „svatojakubské pouti“, dlouhou osm set kilometrů — a putovala necelý měsíc. (Vlak tuto vzdálenost zdolá během dne.) Vyrázila z francouzského městečka St. Jean na úpatí Pyrenejí, šla přes hory a doly, cestou-necestou, ale i přes města a vesnice; občas doháněla a pak zase předháněla skupinky ostatních poutníků (jen loni takto putovalo dvacet dva tisíc lidí z padesáti zemí, včetně padesáti šesti Čechů). Cíl cesty: svatojakubská bazilika ve městě Santiago de Compostela, místo posledního odpočinku svatého Jakuba. *Cestou hvězdy* není cestopis ani reportáž, ale ani sociologická studie dočasného a náhodného společenství skupiny poutníků z mnoha zemí světa — snad od každého trochu. Pavla Jazairová je jako autorka mimořádně upřímná, sama k sobě až nemilosrdná: „Vzpomínám, jak mě bolely paty a puchýře. Brečela jsem, stýskalo se mi po domově, po mé zahradě a samotě. Jak hrozné by bylo nemít se kam vrátit, zůstat na cestách — napospas v cizí zemi!“ přiznává tahle zkušená cestovatelka, která dokázala projít Indií křížem krážem. Čtu si její živé vyprávění — jako bych slyšela její charakteristický hlas.

Vydal Radioservis s fotografiemi Jiřího Hůly.

— V roce 1952, čtyři roky po takzvaném vítězném únoru, u nás bylo za velezradu odsouzeno tisíc pět set čtyřicet sedm lidí. Byla mezi nimi i tehdy slavná česká herečka Jiřina Štěpničková. Co provedla? Už tady nechtěla žít. Odcestovat do zahraničí legálně nešlo, šla tedy i s malým synem tajně. Byl u toho provokatér, na hranicích se střílelo. V následném procesu byla čtyřicetiletá herečka odsouzena k patnácti letům odnětí svobody. Kde je chlapec, dlouho nevěděla. V době procesu byla Jiřina Štěpničková členkou Divadla Československé armády. Nevíte, které to je? Od roku 1907 stojí v Praze na náměstí Míru a jmenuje se už zase Divadlo na Vinohradech. V nesnadné době padesátých let podepsali vinohradští kolegové zatčené herečky žádost o co nejtvrdší trest. Odmítnout dokázali jen čtyři stateční herci: Josef Chvalina, Lída Vostřilová, Rudolf Deyl mladší a Gustav Nezval.

Celý tento úděsný příběh literárně zpracovala Šárka Horáková v knize **Jiřina Štěpničková — herečka v pasti aneb Kdo z hereckých kolegů pro ni žádal trest smrti?** Autorka vyhledala mnoho svědků těch půl století starých událostí, podařilo se jí najít dosud nezveřejněné dokumenty, jako například posudek náčelníka pardubické věznice z února 1957: „Odsouzená je v práci snaživá, i když nemá potřebnou odbornost. Po politické stránce se neprojevuje a svoje myšlení nedává najevo jak před příslušníky, tak před odsouzenými. V kolektivu je oblíbena. Trpí chronickým zánětem žaludku a žlučníku, ekzémem na noze a kloubovým revmatismem...“ (Mimořádně — odsouzení tehdy nedostávali žádné léky.)

Šárka Horáková na konci knihy píše: „Co se stane člověku, kterému ukradnou jeho sen? Zatrpkne? Znejistí? Zahořkne?

Všechno se mu stane!“

Vydal SinCon.

Autorka je překladatelka, tlumočnice a redaktorka ČR 1 Radiožurnálu. Publikovala několik knižních rozhovorů s herci, politiky a výtvarníky.

Václav Bělohradský a jeho nepřátelé

MARTIN ŠKABRAHA

Když jsem byl požádán, abych se zamyslel nad texty a (nutně i) osobností filozofa Václava Bělohradského, nejdřív jsem to bez váhání a radostně přijal jako poctu. Vzápětí jsem však svého rozhodnutí litoval. Jak má žák psát o svém učiteli? Může to skončit jinak než pochvalnou ódou, anebo nudným školským pojednáním, psaným ve snaze neurazit a nerozzlobit? Abych sám sebe uklidnil, namluvil jsem si, že ve filozofii žádné takové vztahy neexistují, neboť učitelé i žáci jsme všichni, vzájemně a bez ohledu na věk. Ve filozofii existuje pouze přátelství.

V nádherném, literárně snad svém nejzdařilejším dialogu *Symposium* vypráví řecký filozof Platón pozoruhodný mýtus. Je to příběh o tom, jak byly původně lidské bytosti oboupohlavní stvoření, jež byla až později „rozseknuta“ na dva různé „gendry“. Hlavním tématem přitom není rozdílnost pohlaví, ale skutečnost, že v samém jádru lidství přetrvává od mytického okamžiku prvotního oddělení zvláštní napětí. Sókratés, jehož ústy se Platón nejčastěji vyjadřuje, popisuje toto napětí slovem ERÓS, aniž by měl na mysli výslovně sexuální kontext. Jedná se o touhu v nejobecnějším a zároveň nejhlubším slova smyslu — o touhu po splnutí s původním celkem, touhu, jež vede filozofa k překročení jevů tohoto světa a k nahlédnutí Ideje. Zde je klíč k tvrzení, že filozofie je svou podstatou láska či přátelství.

Myslím si však, že nejadekvátnějším ztělesněním tohoto našeho scházení, této naší opuštěnosti, této prázdny ve vlastním nitru je paradoxně postava nepřítele — postava toho, kdo je nám nejvíce vzdálen a nejvíce cizí, aby se nám takto, ve zvláštním dialektickém gestu, nejvíce přibližoval. Spojující tradici sókratovskou a ježišovskou, můžeme pak o filozofii mluvit jako o výsostném typu přátelství, jehož podstatou je láska k nepřítelům.

Nepřítel první: svatý Václav

Jméno. Máme tendenci vidět v něm pouhé civilní označení, iden-

Z konce Španělské ulice, kudy jsem chodil na Václavák, bylo vidět přes klubko kolejí vinohradského tunelu slepou fasádu jakéhosi činžáku, na níž byla namalována velká reklama — bota s nápisem Svit Gottwaldov. Jenže nápis postupně odprýskával a pod ním prosvítal jiný nápis — Baťa. Tak nějak bych charakterizoval šedesátá léta.

(„O dětství, emigraci a moři“, rozhovor s Barbarou Osvaldovou, *Xantypa*, leden 1999)

Mám rád tento verš italského básníka, nositele Nobelovy ceny Eugenia Montaleho: „Dějiny nejsou ten všeničící buldozer jak se říká. / Necháávají za sebou podchody, krypty, mezery / a skrýše. Někdo vždy přežije.“ Komunistus byl takový buldozer, který za



PRAVDA NEVÍTEŽÍ, ALE PŘEŽÍVÁ V SKRÝŠÍCH

střípky z Václava
Bělohradského

sebou nechal mezery, podchody a skrýše. V nich se odehrávalo to podstatné pro naši existenci, tam přežilo vědomí kulturní kontinuity a elementární lidské důstojnosti. Ostatně, tak je to vždy. Pravda nevíteží, ale přežívá v skrýších pod valíci se dějinami. (tamtéž)

Vzpomínám si přesně na jeden den roku 1973. Podíval jsem se na sebe a zjistil, že už na sobě nemám nic z toho, s čím jsem do Itálie přijel. Ferdinand Peroutka má ve svém nádherném románu *Oblak a valčík* tuto pasáž: „Chceme, aby lidé o nás věřili, že jsme originální, že všechno máme ze sebe. Ale kdysi, v mládí, jsme něco četli a nezapomeneme na to. Vede nás to tichounce. Vysvětlilo nám to svět.“ Pocítil jsem ten den, že má československá identita

vyjadřuje typickou touhu západní moderny kráčet ruku v ruce, v jednom celku, pod imperativem optimismu a očekávaného happy endu. Kráčet totalitárně a terorizovat ty, kdo nekráčejí s námi, nebo kráčejí jinak, ve svém vlastním rytmu, jurodivě...

Není ničivější lidské touhy než znovu nastolit původní jednotu, jejímž roztržením jsme přišli na svět. Tuto neskonale a infantilní neřest popisuje Milan Kundera, když její lyrickou, kýčovitou tvář spojuje s nejhorší a nejdopornější brutalitou. Jedním z vrcholných postřehů slavného spisovatele je pasáž v předmluvě k *Jakubu a jeho pánu*. Kundera zde líčí sovětského důstojníka, který se mu vyznává z lásky k Čechům, pro kterou — a pro nic jiného — musí vpadnout do naší země a okupovat ji.

Nejhorší brutalita není ta nepřátelská, ale ta lyrická, brutalita z lásky, z nedohledné hloubky vlastního citu, jenž odhazuje i svou čest. Nepřítel naproti tomu čest zachovává a zaslouží si respekt. Je symbolem a uznáním toho, že původní jednotu je navždy ztracena a zbyla po ní jen touha. Nemožnost návratu, která je krutá, ale bez jejíhož vědomí nelze opravdu vyžít a dospět, líčí opět Milan Kundera, když v románu *Nevědomost* popisuje pocity emigranta marně usilujícího o návrat zpět. Jen opatrně, zřídkka vyslovované, ale podstatné téma i pro našeho filozofa.

Podle Jana Patočky, Bělohorského učitele, bylo dvacáté století stoletím válek. V našich úvahách je můžeme popsat jako století usilující o svět bez nepřátel, o svět jako „tábor míru“. Smyslem filozofie je pak právě nepřátelství.

Nepřítel druhý: ekonom na trůně

V dějinách filozofie existuje cosi, co bychom mohli nazvat *sy-rakuský syndrom*. Jeho původ musíme hledat opět u Platóna. Ten proslul mimo jiné úvahami o ideální obci, takové, v níž by moudré lidi — jako byl jeho učitel Sókratés — neposílali na smrt; takové, v níž by moudří lidé vládli. A nemělo zůstat jen u představy. Na důkaz toho, že ani geniální myslitel neunikne genu lidské blbosti, hledal porozumění u jistého tyranu vládnoucího v italské kolonii Syrakusy. Tyran měl ovšem své vlastní zájmy a záměry, a tak se zrodil archetypální filozofický trapas.

Od té doby některý filozof čas od času podlehne pokušení zasáhnout do politiky, aby pomohl spasit svět. Ani Václav Bělohorský neodolal. Z Itálie, odkud Platón poněkud operetně prchal, přišel dobrovolně, ba s pocitem jisté mise. Ve stínu vítězné jezdecké sochy, jež nedlouho předtím trůnila nad pádem komunismu, pomáhal pak do sedla malému českému tyranovi, který nabízenou šanci chytil a dodnes nepustil. Hloupý, kdo dává, hloupější, kdo nebere, tak zní první a základní pravidlo volnotržní ekonomiky.

„Po roce 1989 jsme my, evropští liberální intelektuálové, svěřili lehkomyšlně (nostra maxima culpa) úkol položit na náš stůl

předměty k popisu nejnebezpečnějším idiotům minulého století — ekonomům; zahlení v umělé mlze své pseudomatematicky nepopisují svět, ale arogantně přikazují, co má pro nás světem být.“ [„Každý může být stou opicí: co je ‚objektivita‘ a co objektivita“] K tomu je třeba dodat, že slovo „idiot“ má ve filozofické tradici velmi specifický význam: vztahuje se na člověka, který neumí rozlišovat mezi světem a svou verzí tohoto světa. Není zlý, jenom si neumí představit jiný úhel pohledu a na základě znalosti svého oboru si myslí, že rozumí všemu.

Bělohorského omyl, tak jako všechny velké omyly, vycházel samozřejmě z dobrých úmyslů. Ze snahy otrást pomocí pragmatického myšlení, jež je ekonomům vlastní, tradičním českým lyrismem, představou, že pravda a láska prostě musí vyhrát nad lži a nenávistí. Připravil Čechy na to, že lež a nenávist si umějí nakoupit make-up, kterým se v pravdu a lásku snadno promění — až nakonec samy uvěří, že se jimi staly...

Liberální relativismus, který je eticky založený a je maximální realizací, nikoli zlehčováním zodpovědnosti, se ale během devadesátých let proměnil před očima filozofa v bezuzdný relativismus trhovců, kteří podle toho, jak se jim to hodí, relativizují dopad vskutku relativizujících, naše imperativy zpochybňujících zkušeností, jako je ekologická krize.

O Václavu Klausovi nicméně v předvečer prezidentské volby náš filozof napíše, že přese všechno vnesl do českého veřejného prostoru užitečná semínka — stručně řečeno: učil Čechy oceňovat institucionální rozměr společenské transformace, učil je smyslu pro relativitu každého postoje a také kladl odpor morální, zejména křesťanské pravici, jakou dnes představuje Bushova Amerika se svou doktrínou humanitární a spravedlivé války.

Na druhou stranu Bělohorský zdůrazňuje toto: „Myšlenkový odkaz se musí svěřit následovníkům, aby se mohl stát pevnou tradicí. Václav Klaus se na prezidenta nehodí, je příliš konfliktní, a další desetiletí nevyhnutelných mediálních a jiných pútek by Klausova semínka zcela jistě zadusilo v málo úrodné půdě, v níž jsou zasetá. Byla by to škoda.“ [„Klausovská tradice: tři semínka“] Hlas bezmála prorocký.

A moudrý až šalamounsky. Varování před nepřítelem, jímž se Klaus-prezident nutně musí stát, je ve stejném okamžiku snahou zachránit to, co je na něm Bělohorskému drahé a blízké. Touha zachránit nepřítele před tím, aby beze zbytku ztratil tvář přítele.

Nepřítel třetí: filozof na trůně

Tady je tomu jinak, i když příběh se odvíjí odlišně. V Bělohorského textech z posledních let, tedy v těch, za které si od části čtenářů vysloužil označení „levičák“, je Václav Havel přítomen

už je jen v těch knihách, které jsem četl v mládí za železnou oponou a které mne „tichounce vedou“ životem a „vysvětlují mi svět“. V tom, co mne „tichounce vede“, se budu pořád lišit od svých nových spoluobčanů. (tamtéž)

Myslím, že do vůně zeli ze střední Evropy se má pořád mísit vůně moře, jinak ta vůně zeli příliš zahoustne a stane se zápachem. Italský a jihoevropský vliv vůbec je ve střední Evropě velmi důležitý, vyznačuje německý nevkus, který se tu tak roztahuje. (tamtéž)

Nevidíš za slovem „pravda“ ty mučírny, prudké světlo v očích, vý-

slechy, důkazy a svědky, naléhání, zpověď, skalpely, vivisekci, úzkost a strach, celou tu strašnou technologii, která pravdu produkuje? Každá vědecká pravda o živé přírodě například — to jsou hřbitovy umučených opic a pokusných zvířat. („Podvracet objektivní verze světa“, rozhovor s Bohumilem Pečinkou, v knize *Mezi světy a mezisvěty*, Votobia 1997)

Smysl pro „živé slovo“, pro konkurenci mezi různými jazyky a slovníky, mezi různými verzemi světa, pro pozitivitu napětí, které to s sebou nese, to je dědictví křesťanství. Jak jsem už mnohokrát připomenul, Auerbach ve své *Mimesis* to analyzoval epochálně: jazyk evangelia je vzpourou proti klasicismu, proti předem definovaným žánrům, proti jazyku jako instituci; vše se tu míchá se

vším, fraška je tragická, hrdinové jsou směšní a ubožák je vznešený. Svobodný veřejný prostor, který je jádrem každé liberální společnosti, je jen rozvinutím nepotlačitelné energie „živého slova“, tohoto velkého křesťanského motivu. Jiná věc je, že církev větší část svých dějin bojovala proti nevyčerpatelné energii svobodné řeči; vyplývá to z toho, že církev je především instituce, organizace. Dějiny církve jsou neustálým bojem kněží-úředníků proti kněžím-prorokům, v nichž nezkroutilně rezonuje „živé slovo“ evangelia. (tamtéž)

Po roce 1989 občané Západu přidělovali otázky k mnoha nabubřelým slovům: ekonomický růst, věda, lidská práva, pokrok; zdálo



DAGMAR HOCHOVÁ Řím 1968

poměrně často. A to ve dvoji podobě. Nejdřív explicitně — Bělohradský s oblibou cituje Havla-disidenta. Mezi řádky je tu však jako cíl nesmlouvavé polemiky přítomen Havel-prezident, český symbol morální pravice, nepřítel z největších. Ale stejně jako v případě Václava Klause je cílem nepřátelství stvrdit původnější vrstvu přátelskou, která v paměti Havla samého jako by zanikla v důsledku poplácávání po ramenou amerických prezidentů a duchovních superstars z Fóra 2000.

Proč je ale Bělohradského polemika s Havlem, na úrovni idejí tak zjevná, zároveň tak nepřímá, jaksi tajná? Je to z úcty k symbolu předlistopadového disentu a listopadového převratu? Posvátné chvění, stín jezdecké sochy? Nebo naopak taktní mlčení nad tím, že autor *Zahradní slavnosti* docela obyčejně, lidsky

zblblnul a dnes pořádá své vlastní slavnosti, kde obhajuje ptydepe „evropské ústavy“ a „nového amerického století“?

Nevím. Jasně je, že Havel se po roce 1989 stal především kazatelem kýčovitě humanistické morálky. Na rozdíl od Klause, který je prostě nepřipouští a fundamentalisticky trvá na hayekovském kánonu, Havel uznává a demonstrativně se snaží řešit alarmující rozpory současné civilizace. Jeho odpověď na ně však k jejich neřešení přispívá snad ještě silněji než ta Klausova. Příčinou rozporů je prý „duchovní krize lidstva“. Jinak řečeno: pokud budeme slušní, soucitní, zodpovědní atd. atd. atd., řešení se najde... Takto nejenže se nic neřeší, protože nabízené „řešení“ je politicky impotentní, ale kazatelským *zdáním* nějakého řešení se jeho možnost ještě oddaluje, neboť povaha situace je zfalšována zhruba

se, že doba výmluv na mezinárodní napětí pominula a že konečně přišel čas „prohloubit demokracii“ („socialistickou zákonost“ — říkalo se v podobném smyslu v šedesátých letech na druhé straně železné opony). Tu dobu otazníků jsme označovali různě — třeba jako postmoderní, multikulturní, komplexní, globální či postmaterialistickou. Bushisté rázně umazali otazníky u všech klíčových slov Západu a přikázali těm slovům znamenat jen to, co oni jimi míní.

(„Éra zbožnění vlastního hlasu“, 2003)

Unilateralismus, New American Century, americká světová hegemonie, preventivní válka jsou vítězné teorie. „Dokud se naše zkušenost pohybuje v oblasti teorie, chováme se, paradoxně, jako

zvířata. Teprve když si čichneme ke krvi, udělá se nám špatně jako lidem,“ napsal Josef Škvorecký. V abstraktní, odtělesněné, deterritorializované, virtuální, komplexní, technologické, elektronické, postideologické a postpolitické civilizaci Západu už není kde si čichnout ke krvi a zastydět se jako lidi za naše teorie. Znak a obrazy se tu přemnožily a jako hejno žravých kobylek táhnoucích polem vyhubily zkušenosti a prožitky, které ty znaky a obrazy chtěly znamenat.

Jsme odsouzeni žít jen v teoriích. Naše zkušenost je v této pozdní době tak znevážena a rozptýlena, že už nemá sílu naše teorie vyvracet, a ty se zrůdně rozrostly. Čas, kdy je naše zkušenosti jako „neviditelní strážci“ držely na uzdě, nenávratně pominul.

(tamtéž)

Navrhují hájit v době postdemokratické jako nejvlastnější dědictví evropské demokracie vztah mezi tím, „co má svoji výši“, a politickým rozhodováním. Smyslem pro význam vyšší kultury se naše demokracie liší od americké, která je založena naopak na bezvýhradném příklonu k masové kultuře. Je to dvojnásobné dědictví, souvisí totiž s nerovností, feudalismem a rolí šlechty v evropské společnosti. V každém případě ale „vyšší kulturu v Evropě“ vyznačuje kritický odstup od samozřejmosti každodenního boje o pokračování všedního dne výroby a konzumu. Bez takového odstupu bychom byli fanatiky, které skutečnost nemůže korigovat.

(„Epocha samovzněcování“, 2005)



Nejenom českým literárním internetem v posledních týdnech zahýbala zpráva o tom, že provozovatel fanouškovských stránek <http://www.potterharry.net>, na kterých byl zveřejněn odkaz na neoficiální překlad šestého dílu *Harry Pottera*, je vyšetřován policií. Na vyšetřování nic nezměnilo ani oficiální prohlášení nakladatelství Albatros (<http://www.albatros.cz/phprs/view.php?cislocdanku=2005120601>). Podrobněji se této kauze věnovaly také *Britské listy* (<http://blisty.cz/list.rb?id=206>). Provozovatel byl však vyšetřován ne za samo zveřejnění textu překladu, ale pouze za hypertextový odkaz, který je základním stavebním kamenem internetu. Bohužel se nejednalo jenom o vtip, ale smutnou realitu a také ignoranci zákona č. 480/2004 Sb. Ponechme stranou samotného *Harry Pottera* J. K. Rowlingové (<http://www.jkrowling.com>), díky němuž se však po delším čase literatura na televizních obrazovkách objevila přímo ve večerním prime time, a odpustíme mu i ty vycpávkové stránky v nových dílech. Podívejme se raději na budoucnost a minulost českého internetu z trochu odlišného úhlu.

S literaturou, přinejmenším tou částí, která existuje na internetu, a s autorskými právy souvisí totiž i nedávné spuštění stránek WebArchivu (<http://www.webarchiv.cz>), jinak též archivu českého internetu. Na jeho vzniku se podílela Národní knihovna v Praze, Moravská zemská knihovna v Brně a Ústav výpočetní techniky Masarykovy univerzity v Brně, a to pod záštitou Ministerstva kultury ČR. Český internet tak dostal svou vlastní obdobu dobře známé WayBackMachine (<http://www.archive.org>), díky které lze zobrazovat stránky v minulosti existující či jejich historický obsah. Výhody a nevýhody, ale i samotnou práci s archivem najdete podrobněji popsány v článku na Lupě (<http://www.lupa.cz/clanky/narodni-knihovna-zpristupnila-cast-archivu-ceskeho-internetu>). Řadu dalších doplňujících informací pak v elektronickém časopisu Ikaros (<http://www.ikaros.cz>), který právě zahájil desátý ročník své existence. Avšak návody, jak se dostat k textům, které se na internetu vyskytovaly a které autoři odstranili, nemusí přinášet jen užitek. To, že je text smazán z konkrétní stránky, neznamená, že je odstraněn z elektronického labyrintu. Svě by mohl vyprávět jeden z příspěvů mnou provozované elektronické knihovničky, který se ze studenta stal učitelem a byl dětmi a jejich rodiči až příliš často dotazován na své výtvořky z mládí. :) Na tuto vlastnost internetu, která je jeho výhodou i nevýhodou, by autoři neměli zapomínat.

Výhody podobných projektů však zcela jistě převažují, a díky za ně. Na stránkách WebArchivu pak najdete pomůcky, které vám ulehčí práci s přípravou metadat pro vaše projekty. Díky přibližně dvaceti řádkům přidávaného zdrojového kódu, který napomáhá správné kategorizaci, pak budou vaše stránky archivovány zdarma a přístupné zájemcům i za dlouhý čas, kdy už třeba ani nebudou existovat. U řady děl, která vycházejí jen on-line, se tak může jednat o jednu z mála možností, jak je uchovat pro budoucí čtenáře.

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

tak, jako to v marxistické teorii dělá falešné vědomí — „kritika“ není kritikou, ale produktem systému, dokonce jeho pozlátkem. Havel předem delegitímuje každou opravdovou revoltu, dává svým pozváním revoltujících antiglobalistů k hradnímu pohovoru najevo, že kritiku bere jedině v konstruktivní podobě...

Ale možná je jádro kauzy ještě někde jinde. Neznamenají opakované Bělohorského citace Havla-disidenta, používané téměř proti všemu, co hájí Havel-prezident, neznamenají tyto citace ironickou, ba sarkastickou výtku, že i ty disidentské texty nakonec nebyly nic jiného než dramaticky dobře zvládnuté, ve skutečnosti ale neškodné plky? Pokud ano, tak je ten sarkasmus hluboce a zrádně dvojznačný: není Bělohorského poloviční mlčení v kauze Havel projevem obavy, že *jakákoliv* filozofie, nejen ta Havlova, je na tom v našem světě úplně, ale úplně stejně? Nemlčí Bělohorský tým, že nehovoří o Havlu-prezidentovi, nutně i sám o sobě?

Přítel disident jako obrana proti nepříteli hradnímu pánovi...

(Ne)přítel čtvrtý a největší: Václav Bělohorský

„Nesnáším vítězný ideje,“ prohlásil Václav Bělohorský v rozhovoru pro *Krásný ztráty*. A je třeba dodat: „I když jsou mé vlastní.“ To by mohla být odpověď na naznačené otázky.

Do třetice Platón: myšlení je rozhovor duše se sebou samou. Filozofie je tedy současně monologem i dialogem. Monologem proto, že se odehrává v nitru, v ústupu ze světa a v reflexi nad ním. Dialogem proto, že filozof ve svém nitru nachází právě ten svět, ze kterého utekl, a nachází jej tam dokonce v koncentrovanější podobě, kdy není jeho divákem, ale aktérem, ba množstvím aktérů — a těmi aktéry nejsou než rozličná jeho alter ega, s nimiž bojuje. Jeho nepřátelé.

Nemá ale monolog převahu? Platónovy dialogy jsou například velmi zmanipulované, úloha partnera v rozhovoru se zde často redukuje na pouhé přitakání filozofovým vývodům a na konci nebýváme svědky prolnutí dvou svébytných stanovisek, ale pohlčení soupeřova diskursu diskursem Sókratovým, respektive Platónovým. Dialog je cestou k porážce nepřítel, oklikou k monologu.

Nelze tak nakonec pochopit i Sókratovu smrt? Není jeho odmítnutí útěku z cely smrti a odhodlané vypití číše bolehlavu podřízeno právě této logice pohlčení protivníka vlastním „já“? Soupeř sice právně zvítězil, morálně však prohrál a odsouzením Sókrata k smrti se sám odsoudil... V pozdějším zpracování vkládá dokonce Platón na tomto místě Sókratovi do úst výklad o posmrtném životě jako obcování s vytouženou Ideou. Číše bolehlavu stává se tak z nástroje kata nástrojem hodovným, v podivné paralele k dialogu *Symposion*, citovaném v úvodu.

Jako by mezi touto vizí návratu do jednoty bytí a vztahem nepřátelství, jež mu předchází, existovalo intimní spojení. Čím prudší je protiklad mezi námi a našimi protivníky, třeba mezi Sókratem jako hledačem pravdy a sofistami jako jejími falšovatelii, tím silnější je potřeba protiklady sjednotit. Může to mít jinou podobu než pohlčení jednoho druhým? Těžko, je-li nepřítel jen projekcí, jejímž rituálním zničením potvrzujeme sami sebe, své jméno, své autorství.

Je však i jiná cesta. Do třetice a naposledy Milan Kundera, autor-přepisovač: „Můj maličký pane, naše příběhy se jaksi směšně podobají...“

Autor (nar. 1979) vystudoval filozofii a historii na FF UP v Olomouci, kde nyní působí jako interní doktorand Katedry filozofie. Kromě esejistiky se věnuje i povídkové tvorbě.

Román

NESOUSTAVNÉ
POZNÁMKY 2

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

— K románu Leo Urise *Exodus* (anglicky 1960). Svého času best-seller, jinak sága, která v širokém epickém proudu líčí založení Státu Izrael v roce 1948. Autor se od hlavní linie odpoutává k několika liniím vedlejším, v nichž líčí Osvětím, Rusko osmdesátých let devatenáctého století, Židy v Jemenu, vlny přistěhovalectví do Palestiny atd. Celý román je pak budován jako souhra „velkých“ a „malých“ dějin, přičemž osu těch druhých vyplňují osudy dvou mileneckých párů. Nějak se však nelze zbavit dojmu, že tato souhra Urisovi příliš nefunguje. V líčení „velkých“ dějin upadá do historizujících výkladů, v líčení těch „malých“ zase do schematických sladkobolností. Navíc: Uris je zaujatý, tendenční, nezakrytě proizraelský. Lze pochopit, že tato kniha měla být především populárně a epicky napsanou osvětou o Židech, sionismu, vzniku Izraele atd., ale nic naplat: jako román dohromady drží jen vnějškově. Ukazuje se stará pravda, a sice že autor musí mít rád své miláčky i padouchy a že se musí nechat vést svým psaním, ba dokonce se jim nechávat překvapovat. Ze záporných postav se u Urise stávají schematické kreatury, z kladných zase často pouhé věšáky na ideje. Poměr vypravěče k oběma je vnějškový, příliš rychlý (s potřebou okamžitého efektu). Živel „malých“ a „velkých“ dějin se tu nepropojil — jako například v Lenzově *Hodině němčiny*, Škvoreckého *Zbaběcích* či Rothově *Pochodu Radeckého*.

— Musí mít autor románu své postavy opravdu rád? A všechny? Ne snad rád, ale měl by s nimi mít soucit. Něco jako *kontrolovaný soucit*, tedy přesně takový, který mu ještě umožňuje vidět své postavy jako součást vyššího celku: příběhu. To proto, že romanopisec je současně *slitovník* i příběhotvorný *architekt*. „„Ale neodsuzujte, neodsuzujte, velevážený pane, neodsuzujte!““ — říká podroušený a zbědovaný Marmeladov, když Raskolnikovovi vypráví, jak jeho druhá žena přinutila Soňu, dceru z prvního manželství, k prostituci (*Zločin a trest*). Ano, když už to nevydá na soucit, tak by romanopisec aspoň neměl odsuzovat.

— V esejích Roberta Musila se nachází jedno obsedantní téma: až štítivý odpor k příběhu. Příběh je autorovi příliš spojen s *dětstvím* — a z něho přece vyrůstáme. Váže se na „to, co rádi slyšíme“, tj. na pokleslou časopiseckou produkci — je tedy příliš namočen v *banalitě*. Milují ho *ideologie*; umožňuje jim totiž působivě rozvinout jejich dogmata — a my, lidé s kritickým rozumem, přece dogmatům umíme vzdorovat. — Summa summarum: příběh je

podle Musila pokušitel, který se nás — ó běda — snaží získat pro kýč, a tím nás dostává mimo kontrolu naší reflexe. Získáváme tak výborný klíč k autorovu *Muži bez vlastností*. To, co je tradičně považováno za jeden z velkých experimentálních románů dvacátého století, se tak ve světle Musilových esejistických názorů jeví spíše jako opatrnická partie rozumu: jen si nezadat, jen se nenechat nychytat spádovou epikou, jen proboha nebýt banální.

— Musil aneb Dobrovolný mnich příběhoborné askeze z časů literárního modernismu.

— Nad Dostojevského *Zločinem a trestem* (1866) — druhé čtení (po pětadvaceti letech). Překvapivé, jak tento román — tradičně považovaný za psychologický a protoexistencialistický — má v sobě tolik sociálna, zejména v první části. Jednotliví hrdinové si stále vůči sobě potřebují dokazovat, kým jsou, a pokud tím už nejsou, tak aspoň kým kdysi byli, kdo je víc a kdo kým kvůli tomu může pohrdat. Kdyby se tento román otesal na sám ideový či existenciální konflikt (Má člověk právo zabít? Existují lidé, kteří ve jménu velké myšlenky mohou rozhodovat o životech jiných?), asi by tím o hodně přišel. Zcela jistě to nebyla jenom bída, jež Raskolnikova dohnala k tomu, aby vykonal dvojnásobnou vraždu. Jenže Raskolnikov, kromě toho, že je těžkomyslným blouznivcem, je skutečně chudý: musel kvůli nedostatku peněz přerušit studia, dluží bytné. — Schopnost velké sociální empatie projevuje Dostojevskij i v popisech: nejenže dokáže plasticky vylíčit jevovou podobu domů, bytů a oblečení, ale v jeho vnímání je vždy už přítomna i perspektiva toho, kdo má pro tyto věci cit, tedy instinkt člověka středních vrstev. Toho, kdo ví, co je víceméně běžný standard, co je bída, co je velká bída, co je bída, z níž už nelze vybřednout, co je přepych, co je přepych, který se snaží zakrýt bídu... Jsou chvíle, kdy tato perspektiva ustupuje úplně do pozadí, například v dlouhých rozhovorech (Marmeladov-Raskolnikov, Soňa-Raskolnikov, Lužin-Raskolnikov, Porfirij Petrovič-Raskolnikov...), ale jsou chvíle, kdy se *ze Zločinu a trestu* stává čistý sociální román: román těch, kdo žijí v zanedbaných činžovních domech Petrohradu... a věří, že to tak nezůstane.

— Nad románem *Panství* Isaaca Bashevise Singera (anglicky 1967). Kalman Jakobi je typickým singerovským hrdinou: člově-



DAGMAR HOCHOVÁ Řím 1967

kem zmítaným mezi tradiční vírou a moderním světem; je židem, který chce zůstat věrný tradici, ale zjišťuje, jak je to těžké, místy skoro nemožné. Jsou chvíle, kdy se to Kalmanovi daří, většinou mu však toto dilema přináší velká trápení... Román je — opět pro Singera typicky — zabudován do historicky určité situace, konkrétně do Polska pod ruskou správou po neúspěšném povstání v roce 1863. — Singer je výborný povídkář — tohle se už má za prokázané. Naproti tomu v jeho románech jako by bylo cosi váhavého, nejistého; jako by si autor v tomto žánru příliš nevěřil, a pokud se k němu přece jen odhodlá, pak se spoléhá na jistění povídkou, její přizemnější optikou i omezenějším rozmachem. Jinak řečeno: ve velké epice jako by se Singer cítil doma až tehdy, když získá jistotu, že ji může zdolat stejnou technikou jako epiku malou: sledem scén a sítí drobných příběhů. Přesto však Singer už dokázal napsat pár úchvatných románů silného epického dechu: *Šoša*, *Otrok*, *Kejklíř z Lublinu*. *Panství* k nim asi patřit nebude, ale rozhodně jde o román zdařilý, takový, jenž má velké téma, nosné konflikty, přesvědčivé postavy... a za nímž stojí někdo, kdo má co říct.

— Červen–září 2004: potýkání se s Josefem Škvoreckým. Kým se mi za tu dobu stal? Autorem stejně skvělým jako poněkud

marnotratným, tedy: tím, kdo současně psát umí a u kterého je zároveň vidět, že je mu v jeho psaní dobře. I ve svých ironických polohách má Škvorecký stále něco, co se v nás dovolává, abychom ho přijali za svého. Je to však dovolávání nenaléhavé a veskrze příjemné. Misha Glenny tvrdí, že Škvorecký je „Milan Kundera s lidskou tváří“. A něco na tom bude. Pro český román po druhé světové válce (a nejen pro něj) je dichotomie Škvorecký — Kundera asi hodně důležitá. Ani ne tak z hlediska autorského typu, ani ne z pohledu samotného vyprávění, ale především tím, jak si každý z nich vytváří jinou představu čtenáře. U Kundery chodíme jako do divadla, zasedneme do sedadla a na jevišti sledujeme bravurní představení Velkého Mistra. U Škvoreckého je to, jako bychom přišli na návštěvu ke svému kamarádovi, kterému se zachtělo povídat, ukazovat nám staré časopisy, zažloutlé fotky... a také se trochu pocamrat, jaký byl kdysi kanón přes holky i jinak. Ano, oba to jsou literární Narcisové. A oba se z tohoto svého narcisovství umějí vypravěčsky vykoupit. Každý však úplně jinak.

A co já? Jsem škvoreckovec, nebo kunderovec? Jedno i druhé. Škvoreckého mám rád a Kunderovi se obdivuji.

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

Kontráš

JIŘÍ KRATOCHVIL

Trapné! Teď se totiž dojatě dívám, co jsem to zas vylovil z jedné z těch vašich krabic. Hrst pomačkaných papírků s neumělými kresbami a ještě víc neumělým písmem. Jsou to moje dětské kresbičky a je to moje dětské písmo a vy jste si to schovával celá ta léta od mého dětství. A já se tím teď trapně dojímám!

Je to tak z mých pěti roků, kdy jsem uměl sotva psát a stálo mě jistě obrovskou námahu opisovat písmenko za písmenkem. Však taky některá písmenka jsou jak opilá, opírají se navzájem a vypadá to, že stačí uvolnit nožičku jediného z nich a celé se to sesype na hromádku, jiná písmenka jsou zas jak rozzuřená, jen se na sebe vrhnou, a další jsou evidentně nemocná a zkušený grafológ by jim, jednomu po druhém, určil diagnózu

A v tomhle stadiu, kdy psaní bylo pro mě ještě dost mučivou záležitostí, jsem se pokusil nakreslit a taky přesně popsat schémátka různých krokových ústrojí mechanických hodin a hodinek:

A tak zde například vidím dětskou kresbičkou vyvedený základní hodinový krok vřetenový, kde jsem si dal fakt záležet na krokovém kole podobném nádherné královské koruně. A tady je zas celá přehlídka vratných kotvových kroků a neopomněl jsem ani kolíčkové a válečkové a duplexní kroky a nechybí tam ani kroky s konstantní popudnou silou. A dovedu si představit, že napsat pod schémátka tím svým roztřeseným prvňáckým písmem „*dvoupákový rohatkový krok Chevaliera de Béthune*“ mě muselo stát málem ukousnutou špičku vystrčeného jazýčku. A tak je na těch papírcích vidět, jakou úpornost jsem vkládal do své snahy stát se hodinářem. Anebo jak tomu rozumím dnes: do studia role hodináře. A to všechno z úcty, obdivu a lásky k vám. Což je jen zdánlivě v rozporu s tím, že jsem pak jednoho dne trochu směšně pochodoval před vaší ženou přes kuchyňku s hodinářskou lupou v oku: měl jsem vás už tak láskyplně zažitého, tak vrostlého do sebe, že to holt chtělo ven. Anebo jak to vidím dnes: nastudovaná role si už hledala své publikum.

A tak sedím na kuchyňském štokrdlátku mezi černými plastovými pytlí, držím v ruce tu hrst pomačkaných papírků s mými dětskými kresbičkami krokových ústrojí mechanických hodinek a vybavuju si nad tím dávnou příhodu z vojny. A taky hned uvidíte proč. Ale napřed, co tomu předcházelo.

Byla už polovina šedesátých let a něco podstatného se změnilo. Sice stále ještě stačilo říct v hospodě politickej vtíp a člověk skončil, když měl smůlu, za katrem a ještě občas pohraničníci někoho zastřelili při pokusu o útěk do Rakouska nebo Německa, ale strach už z lidí pomalu opadával a utahovat šrouby se už moc ne-

dařilo. Zlá atmosféra padesátých let se už změnila v jakousi svou vlastní parodii a právě v tomhle čase se přihodilo to, co bych dnes nazval krvavou fraškou.

Začalo to tím, že vás navštívil původně brněnský a teď už vídeňský hodinář Jiří Winkler, který míval před komunistickým pučem svůj hodinářský kvelb v Brně na Mášově ulici. Přivezl vám vzácný dárek: švýcarský kapesní chronograf s duplexním krokem upraveným v *seconde morte* čili, jak jste mě učil, hodinky s krokem s „mrtvými sekundami“, kde centrální vteřinová ručička nešla plynule, ale každou vteřinu poskočila. Vzpomínám si: nádherný artefakt v tříplášťovém zlatém pouzdře. Kde je nu dnes konec?

Winkler bydlel v hotelu U Jakuba, ale jednou u nás taky přespál, protože jste si povídali dlouho do noci. Příští den odjel do Prahy. Ale nedojel. Cestou ho někde zadrželi a byl nakonec vyhoštěn pro podezření z hospodářské špionáže. V padesátých letech by dopadl mnohem hůře, ale o co korektněji teď jednali s rakouským občanem Winklerem, o to víc se pak vyskákali na vás, podezřelém z účasti na té domnělé špionáži.

Udělalí u nás zase domovní prohlídku a vás odtáhli na výslech. Když jste se z něho až příští den vrátil, byl jste spíš pobaven než vyděšen (prohlásil jste, že jsou to nedozírní volové) a vypadalo to, že tím to taky zhaslo. Ale bohužel ne. Následek to mělo ten, že se vaše jméno a s ním samozřejmě celá rodina octly zase na čas pod reflektorem ostražitě bdělosti, což se pak projevilo i tím, že jsem se nedostal na herecká studia na Janáčkově akademii.

A protože jsem se nedostal na školu, okamžitě jsem přišel o vojenský odklad a odvedli mě do „čtvercáků“, což byla kasárna ve staré vojenské pevnosti Josefově. V městečku, jež je nepochybně nehynoucím zážitkem pro vojenské historiky, protože je celé vystavěno jako barokní městská pevnost s několikanásobným obranným systémem, s bludišti podzemních chodeb napojených na výbušné komory pro případ, že by nepřítel překročil první pásmo obrany. A kdysi to celé bylo vojenskou chloubou císaře Josefa II., pro něhož ten rafinovaný opevňovací systém vyšpekuloval a s pány inženýry do všech detailů prokomponovati ráčil generál Ludvík Querlondu Hamel jako obranný val při invazi pruských vojsk na severu Čech. Později se ovšem prokázalo, že celá ta pevnost je na prd a na konci devatenáctého století byla zas zrušena. Ale už jednou vyslovené nebylo možné vzít zpět: vojenská minulost zaklela městečko do mrtvé nehybnosti.

Na to všechno jsem se předem informoval s takovou důkladností, jako bych chtěl přijmout roli toho městečka: zahrát si ho

s kyrysnickou helmou na hlavě. Ale takováhle důkladnost je mi, jak víte, vlastní: odedávna vše kolem sebe pečlivě studuju, jako kdybych chtěl být připraven na všechny role, co jich svět nosí.

Odmítl jsem jet vlakem branců a do severovýchodních Čech jsem vyrazil o den dříve, abych využil příležitosti a podíval se do Nového Města nad Metují, na závod Chronotechny, kde se tenkrát (však vaší zásluhou) vyráběly denně tisíce náramkových hodinek. No dovnitř mě nepustili, a tak jsem jen obešel obrovskou tovární budovu, na potvoru taky podobnou kasárnám, a přespal v obskurním hotýlku a ráno ještě obskurnějším autobusem zamířil do neďalekého Josefova.

I spatřil jsem Josefov to zářijové dopoledne v celé jeho chmurné ošklivosti (zbytky vysokých pevnostních šancí zarostlé rozbujelou vegetací, klasicistní kostel uprostřed městečka vyhlížející jak obrovská márnice). Okamžitě mě napadlo, že městečko je obýváno jen oficíry, feldkuráty a jejich pucfleky, vojenským plukem a vojenskými zaměstnanci, a že se každé jitro shromáždí celičké na náměstí před klasicistním kostelem k rannímu nástupu a k rozdělení služeb. Ve skutečnosti to bylo ještě horší: nebylo zde sice feldkurátů (místo mše nám tady sloužili péčešem, politické školení mužstva, v tlustostěnné kasárenské klubovně podobné hrobce) a po ulicích sice pobíhali civilní dědci a babky (kromě vojclů vůbec žádní mladí lidi, zřejmě to všechno byli jen samí zestárlí levobočci někdejších císařských oficírů), ale zato zde stále ještě žil duch padesátých let a během mého josefského pobytu tam několikrát stačil vystrčit svůj neuvěřitelný, ohybný rypák.

Hned na počátku byla ta fantastická dezerce motospojky, vojáka původem z Košic, který utekl za svou holkou někam na Slovensko a několik dní tam spolu jezdili na vojenské motorce křížem krázem mezi Popradem, Lučencem a Michalovcami (což se pak dodatečně zjistilo na základě všelijakých pochybných svědectví, znova se prokázalo, že policejnímu a vojenskému státu ve skutečnosti vládne neskutečný binec) na jakési své svatební, anebo, jak Slováci říkají, medové cestě, aby si ji nakonec protáhli až do

Rakous, když se jim podařilo — sice už bez motorky — kdovíjak frknout přes zadržované hranice, což byl v té době bravurní kousek, který měl všechny naše sympatie, jak pro tu šilenou odvalu, tak pro zbojnickou nepolapitelnost. Vojenskou motorku pak našli v nějaké cikánské osadě při Michalovcích. Stará cikánka, navlečená do rozpárané uniformy, jezdila na té motorce nakupovat do samoobsluhy.

Z toho všeho musel být tenkrát obrovský kravál až na samém ministerstvu obrany, takže do čtvercáků naklusali kontráši zodpovědní za 254. protiletadlový dělostřelecký pluk, dislokovaný v Jaroměři a Josefově.

Po kasárnách pobíhali k smrti vyděšení staršínové a dýzláci a proslýchalo se, že sám pomocník náčelníka štábu pro mobilizaci se vyslovil, že josefské čtvercáky jsou už dávno jen vředem na těle Československé lidové armády. A zatímco jeden z kontrášů prováděl důkladnou rekognoskaci terénu (co když někde zůstaly nějaké stopy, které by napověděly, že útek motospojky byl dlouho připravovanou diverzní akcí řízenou centrály Severoatlantického paktu), druhý kontráš si vzal do práce jednoho z vojáků, o němž se vědělo, že se kamarádil s dezertovanou motospojku. A když se dotyčný vrátil z dlouhého, celonočního výslechu, nebyla s ním řeč, mlčel jak zařezaný a večer pak nastoupil do strážní služby v muničáku u Nového Plesa a tam využil první příležitosti, kdy byl sám na strážnici, a nakrmil se dávkou ze samopalů.

Krátce po téhle další mimořádné události jsem byl jako náhradník zařazen do strážní roty a octl se tak na té strážnici.

S hrůzou jsem hleděl na stěnu, kde (přestože se to mezitím pokusili zalíčit) stále vystupovaly krvavé skvrny.

Bylo nás šest: velitel stráže, závodčí a čtyři strážní. K rozsáhlému muničnickému objektu, který měl dva velké, dvě stě metrů od sebe vzdálené sklady, jsme byli vyváděni po dvou a dva zatím mohli spát.

Muničák byl uprostřed lesa. Melancholické dny na konci podzimu. Brodili jsme se mokrým, spadáným listím, odněkud pořád krápal, den rychle přešel do večera, večer do noci. Vrátil jsem



kresba David David

se z noční stojky, vytáhl zásobník a ukázal závodčímu srovnané „včelíčky“ (měli teď příkaz pořád kontrolovat náboje) a uložil jsem se na palandu, ale hned jsem zjistil, že ležím tak nešťastně, že vidím na ty skvrny na zdi. (Na strážnici se samozřejmě celou noc svítilo.) Zavřel jsem oči, ale skvrny vystupovaly na pozadí víček ještě zřetelněji než na zdi. Ale to nebylo to nejhorší. Najednou jsem si totiž uvědomil, že jsem v pokušení přesmyknout se do toho sebevraha, vyzkoušet si tu nebezpečnou roli. Znával jsem toho vojáka tak dobře, že stačilo jen maličko a už bych byl v jeho kůži a velice blízko sebevraždy.

I vzepřel jsem se tomu nakonec tím, že jsem se zvedl z palandy a posadil se na lavici ke stolu a zády k sebevrahově zdi a z brašny s plynovou maskou jsem vytáhl nějaké papíry a tužku a pokusil se utéct do jiného, bezpečnějšího světa: snažil jsem se vybavovat si schémata krokových mechanismů hodin, tak jak mě, rošťáčky, provázely celým mým dětstvím.

Jistě vás nepřekvapí, že jsem si bez námahy vzpomněl na ten univerzální vřetenový krok a pečlivě jsem si tam nakreslil krokové kolečko se zoubky, do nichž nastřídačku zapadají dvě palety upevněné na kotvě. Ale musím se vám taky hned přiznat, že jistý jsem si už nebyl u Mudgeova anglického volného kotvového kroku a pletl se mi, moc se za to stydím, s krokem Grahamovým. I když jsem si samozřejmě ještě pamatoval, že Thomas Mudge byl Grahamovým učedníkem a jeho hodinový krok značně vylepšil. Moc jsem se s tím natrápil a pokoušel jsem se ten rozdíl taky zakreslit. Těžko říct, nakolik se mi to podařilo, ale rozhodně jsem měl aspoň snahu a počmáral jsem hodinářskými schémátky několik papírů.

Potom jsem strávil nějaký čas pokusem rozpomenout se na francouzské názvy hodinových součástek. Vždycky jste mi vštěpoval, že bez francouzského hodinářství nebylo by švýcarského a že nejvýznamnějším hodinářem všech dob byl švýcarský Pařížan Abraham Louis Breguet, takže znát francouzskou terminologii je ctí každého pořádného hodináře. Ale vzpomněl jsem si asi jen na tři francouzské odborné termíny.

A pak už jsem šel znova na stojku, kterou jsem ve stoje i v chůzi proklímal, neobtěžován už neodbytným nutkáním, že bych měl přijmout roli toho zasebevražděného vojáka. Tak mi pomohla ta hodinářská kontemplace. A když jsem se zas vrátil na strážnici, viděl jsem, že ty skvrny na zdi mezitím vybledly, tedy aspoň jsem měl pocit, že vybledly. A vůbec jsem si nevzpomněl na ty svoje papíry, co jsem je tam nechal na stole (někdo je za mě nepřítomnosti někde uklidil).

Odpoledne si mě nechal zavolat ten kontráš, co měl na svědomí sebevraha, a na stole v místnosti, kterou si k výsledkům pronajal od velitele baterie, ležely ty mé papíry. Kontrášovy oči svítily jak okýnka perníkové chaloupky a hned mi došlo, že je zle. Byl si samozřejmě jistý tím, že na mých papírcích jsou jakési špionážní plánky, možná plánek podzemních chodeb pod josefskou pevností, snad schéma nového protiletadlového kanónu anebo radiolokátoru, prostě zpráva pro americkou CIA, jíž jsme tady nejspíš všichni placenými agenty.

Chápal jsem, že celá ta kauza s motospojkou, která mu už stačila namočit ruce do krve, ho nepochybně taky ještě trochu víc vyšinula, a že tedy mám co dělat se šilencem, jemuž by člověk neměl odporovat, však přesto jsem se mu pokoušel vysvětlit, že ty kresbičky jsou schémátka krokových mechanismů hodin. A jat v těch chvílích jakousi až školometskou houževnatostí, nevzdal jsem to a ukazoval mu na jednotlivé části kreseb a rozhodl se ho

zasvětit do samotného principu mechanických hodin. Protože co taky s ním? S tvrdolínem.

Mnohem později jsem pak četl kdesi cosi o psychoanalýze a dozvěděl se, že psychoanalytik nechává vždycky napřed pacienta vymluvit, nechá ho vyblábolit a nepřerušuje ho, dokud mu nedojde dech. A nemohl jsem kontrášovi upřít, že i v něm je kupodivu něco ze židovské vychytralosti všech těch Freudových a Jungových učedníků, kteří pronikali do lidských duší jak medojedky do včelích úlů. Nechal mě napřed mluvit čekaje, až se sám do něčeho zapletu.

Tak znova, pravil jsem, tohle je krokové kolo a tvoří společně s oscilátorem celek regulující chod hodin.

A pak jsem položil prst na jinou část téže kresby: tady je oscilátor čili setrvačka tvořená setrvačnickem a spirálovou pružinkou řečenou vlásek. Staří hodináři říkali setrvačce nepokoj a je to v kapesních a náramkových hodinkách vlastně totéž jako kyvadlo v nástěnných či sloupkových hodinách. Je — podtrhuju — duší celého hodinového strojku. A obkroužil jsem nakreslenou setrvačku prstem. A teď — pokračoval jsem — věnujte pozornost tomu, jak energie z hnacího mechanismu hodin, tedy u kapesních a náramkových hodinek z pérovníku, přechází na oscilátor v podobě krátkých skoků krokového kola, které my slyšíme jako tikot hodin. Té energii se říká popudná síla.

Nezoufejte prosím — řekl jsem pak tomu kontrášovi — vždyť zkusíme to ještě jinak. Vysvětlím vám princip mechanických hodin na takovém klasickém, přímo čítankovém přirovnání. Představte si tedy, že hodinky jsou katolická církev, Bůh je pak hnací síla čili pérovník, ale oscilátor, tedy setrvačka, regulující chod hodinek, je, rozumí se, Vatikán. A krokové kolo, to je pak milost boží. Ať už jste učinil cokoli, ať vaše duše tápe v jakýchkoli temnotách, v těch nejhorších chvílích vašeho života, když se jen trochu zaposloucháte, uslyšíte tady někde poblíž tikat milost boží.

A tak jsem se snažil kontrášovi vyložit to, co nepochybně potřebuje obsáhlejší přednášku, ale na ni jaksi nebyl čas. Totiž čas by byl, však nebyla kontráši trpělivost. Ale vy byste měl, aspoň doufám, z mého výkladu radost, protože byste se znova přesvědčil, že — řečeno obrazně i doslovně — srdce ve mně stále tluče v rytmu hodinového stroje. Ale z kontráše pořád sálala nedůvěra jak vedro ze stáložárných kamen. Furt považoval ty kresby za špionážní náčrty. A podepřel své přesvědčení francouzským textem na dalším z mých papírků. I pokoušel jsem se mu vysvětlit, že to nejsou žádné špionážní instrukce, ale francouzské názvy hodinových součástek:

Balancier complet avec spiral plat je prosím úplná setrvačka s plochým vláskem, setrvačka, o níž jsme teď, vzpomeňte si — požádal jsem toho lampasáka —, o níž jsme teď právě mluvili. *A Vis de ressort friction* je zas šroubek brzdícího pérka, o němž jsme zatím nemluvili, ale stačí říct a podám vám k němu výklad. *A Glace de montre* je docela obyčejnské hodinové sklíčko.

A pak ve snaze zlomit tu jeho zavlou nedůvěru odepnul jsem si náramkové hodinky (ty staré válečné hamiltonky, co jste mi kdysi dávno daroval), že je otevřu a předvedu mu, že tam vevnitř je totéž co na mých kresbách. Ale kontráš teď udělal něco překvapivého: prudkým pohybem odstrčil ty moje a sundal si svoje vlastní, abych mu to teda ukázal na nich, protože na těch svých bych mohl fixlovat. Ty jeho byly drahé švýcarské omegy, a když jsem je otvíral, přečetl jsem si na plášti věnování: *Soudruhu nadporučíkovi za oddanost věci komunismu*. Nebylo tam uvedeno žádné jméno a mně v té chvíli blesklo hlavou, že u kontrášů stejně jako

u estébáků není pak asi to jméno ani na jejich náhrobcích: bude tam jen datum narození a úmrtí a taky ta hodnota, které se kontráš až do hodinky smrti dobral...

Otevřel jsem tudíž kontrášovy hodinky, ale zavrtěl jsem hned hlavou, protože byly zdobného, můstkového typu, a jestli jsem chtěl kontrášovi ukázat krokové kolo a setrvačnický, musel jsem napřed odšroubovat můstky, ale na to bych potřeboval nástroje, ty velice jemné šroubováčky. Ale kontráš to okamžitě pochopil jako moji výmluvu, jako způsob, jak mu teď chci vyklouznout. A tak zvedl telefon a spojil se s dílnou mechanika radiolokátoru a ten mu donesl ty nejjemnější šroubováčky na stříbrném podnose.

Však víte, jak nešikovně já s těmi nástroji zacházím. Pořád znova to říkám: hereckým uměním lze přesně „vyfotit duši“, představit kohokoliv i s jeho charakteristickými vlastnostmi, ale nikoli zvládnout jeho řemeslné dovednosti. A tady to samozřejmě nedopadlo líp. A navíc mi teď ještě stínila kontrášova všudypřítomná hlava a nemohl jsem mu bohužel říct, máš tlustý sklo, šéfe. Nakonec jsem po vleklém zápase se svou nešikovností a kontrášovým usmoleným nosem sundal dva můstky. Ale protože kontráš byl stále ještě neukojen tím, co tam uviděl (kdokoliiv jednou nahlédne do vnitřku hodin, nedokáže se odtrhnout, to platí, učil jste mě, jak pro univerzitní profesory, tak pro popeláře, a já to teď mohl směle rozšířit i na kontráše), pustil jsem se do nebezpečné operace a začal kontrášovi na dlaň sázet krokové kolo, hřídel oscilátoru, kotvičku, minutové kolo, mezilehlý pastorek, sekundové kolo, krokový pastorek, hnací kolo, pérovník, západku a setrvačku, z které však ouha vyskočila se zasyčením pružinka a už jsem věděl, že toho hádka nikdy nenasadím.

Nevím, nakolik jsem ho přesvědčil, že to, co teď vidí vysázené na své dlani, je totéž, s čím se už setkal na mých kresbách. Možná že by si i dal říct a rozešli bychom se v míru a pokoji, ale já už bohužel v téhle chvíli bezpečně věděl, že vyvrhnuté vnitřnosti nedokážu vrátit zpátky a že už ty hodinky nedám nikdy dohromady.

Napřed tomu nechtěl věřit, ale když čas plynul a jeho parádní a památeční časoměr s vyrytým věnováním měl pořád, abych tak

řekl, charakter liliputí makety husity rozmetaného Zikmundova vojska, tu se už začal vztekat, ale nebylo mu to nic platné.

A tak si znova zavolal mechanika radaru, jistý si tím, že ten si samozřejmě bude s hodinkami vědět rady. Ale mylil se: neboť naprosto všechny složité stroje jsou sice vposledku odvozeny z hodinového mechanismu, ale je to s tím jako se všemi základními principy: když totiž například víme i ledasco o Marxových názorech na funkci hodnoty a nadhodnoty, neznamená to ještě, že porozumíme Aristotelově Metafysice, jakkoliv se Marx Aristotela dovolává. Takže to skončilo nakonec tím, že kontráš vyrazil se mnou i s mechanikem lokátoru dveře a pochopil, že bude muset rozebrané hodinky svázat do uzlíčku a odnést k hodináři.

Ale ještě dřív, než se tak stalo, šel provést zápis do mých lejster. A jak jsem se o něm dozvěděl později, býval vždycky hrdý na svůj kontrášský nos, na svou intuici a instinkt, a proto se na počátku žádného svého případu nedíval do lejster, aby si tak nezakreslil svůj jasný úsudek názory, soudy a představami jiných. Vycházel vždy jen z té nejzákladnější informace (v mém případě tedy z faktu, že u mne byly nalezeny jakési papírky s dost podivnými kresbami) a teprve na závěr se podíval do lejster.

A tak teprve dodatečně zjistil, co jsem zač: syn kapitalistického živnostníka, který byl docela nedávno v kontaktu s vídeňským špiónem. A tak jeho podezření nanovo propuklo. Násobené teď i tím vztekem, že jsem mu rozdrolil švýcarské hodinky, které mu kdysi za zásluhy daroval sám armádní generál Alexej Čepička. Ale taky nejspíš i vztekem z vlastního selhání: že jeho kontrášský nos tentokrát nepřišel hned na to, z jaké jsem pochybné famílie.

Když si mě kontráš znova zavolal do vyšetřovny, do místnosti, již mu pronajali po čas jeho pobytu u 254. protiletadlového dělostřeleckého pluku, byl pozdní večer pozdního podzimu a cínové těžítka, malý protiletadlový kanón stojící na stole, mi teď od samého počátku mířilo přímo mezi oči. A vedle kanónu ležely zase ty mé kresby krokových mechanismů. A uviděl jsem taky, jak kontrášovi oči znova zase plály, konkurující tentokrát západu slunka za oknem. I došlo mi, že mě tady čeká celá noc a že ta noc nebude krátká.



A jak jsem se taky dozvěděl až později, kontráš nechal teď v místnosti vypnout telefon a dal jednoznačný příkaz, aby ho nikdo a za žádných okolností během toho večera a během té noci nerušil.

A pak mě podrobil předlouhému výslechu, který si svým způsobem nikterak nezadal s outrpným právem. Už mi nedopřál ani slovíčko o hodinách a hodinkách, obul se do mě, a nakolik byl třeba úplně natvrdelej na porozumění principu mechanických hodin, v tomhle byl teda borec. A teprve teď se naplno rozvinul jeho talent a musel jsem uznat, že to opravdu umí: plál v něm jasný inkvizitorský plamen, až jsem měl pocit, že tu vyšlehává jedním a pak zas nastřídačku jeho druhým okem: ano, musel jsem uznat, že je legitimním potomkem a pravoplatným dědicem všech těch, kdož v minulosti vyryli hlubokou brázdou na tomto poli dědičném. Ale protože už neměl k dispozici mučidla a v tom čase už ani povoleno vrazit mi sirky pod nehty a pouštět elektrický proud do šourku (byla už přece jen druhá polovina šedesátých let a něco už holt nešlo ani ve vojenské pevnosti Josefov), nahrazoval to hlubokým psychologickým ponorem, v němž bylo ledasco z rané i pozdní psychoanalýzy (šel až do mého dětství, až do mého pastorectví!), což bych do ksindla neřekl, a tak jsem k němu musel nakonec zahořet obdivem.

A tu se mi přihodilo cosi, co se mi přihází vždy (nebo skoro vždy), když propadnu obdivu. A stalo se to ve dvě hodiny v noci, po dlouhé tortuře výslechu, kdy už málem ze mě vymáčkli přiznání, a to naprosto k čemukoliv. Ale v té chvíli došlo ke zlomu: obdivně a závistivě jsem se ho pokusil napodobit:

Tedy napřed jsem se stal jeho věrným zrcadlem. Najednou jsem začal zrcadlit jeho mimiku, pohyby, všechno. Okamžitě poznal, že ho zrcadlím, ale vůbec se tomu nebránil, naopak, díval se na to okouzleně, protože všichni narcisové milují zrcadla. Ale to už jsem využil jeho okouzlení, toho sebezálbného tranzu, a přesmykl se do něho, prohodil jsem si s ním roli.

Samozřejmě věděl, že ho hraju, ale to už jsem ho hrál tak přesvědčivě, že sám cítil, že jsem jím teď víc a líp, než kdy dokázal být sám sebou. Tohle já totiž umím. A tak mi sám ochotně předal roli vyslyšajícího.

Nevím, nakolik jsem mu teď byl podobný, myslím fyziologicky, nakolik jsem zdárně imitoval například i ten jeho šakalí ksicht. Leč myslím, že jsem bez obtíží přejal a převzal jeho vyslyšací metodu a postup. A teprve teď jsem naplno okusil jeho nesporný talent a nakvartýroval se do něho a stal se ajn evaj znamenitým vyšetřovatelem, a troufnu si tvrdit, že jsem přímo mistrovsky sehrál jeho inkviziční manýry a tiskl jsem milého kontráše znamenitě ke zdi, jak on ještě před chvíličkou mě, a útočil jsem na něho všemi jeho osvědčenými způsoby, až jsem nasadil taky hlubinnou psychologii a zabrousil do jeho dětství a začal z něho tahat celý dlouhý řetěz, celá zauzlená střeva dávných, nestoudných vzpomínek, jež v něm dokonce vyvolaly lehký třas, hluboký pocit viny, a pak i táhlé prasečí zakvičení.

A něco vám teď prozradím: ani jsem netušil, jak rychle utíká čas, když někoho parádně vyslyšíte. A jak jsem občas zvedl hlavu od těch špinavostí, jež jsem z něho soukal, uviděl jsem za okny noc už pracující k jitru: oblohu pozvolna si svlékající tmavé punčochy a probleskující už nahými, modrými stehny.

Pak velké kukačkové hodiny — o nichž jsem se dosud nezminil, ale o nichž určitě rád uslyšíte, neboť to byly samozřej-

mě modifikované dřevěné švarcvaldky a představuji si pro vaše potěšení, že měly taky to jednoduché krokové kolo: dřevěný kotouček s bočně vsazovanými drátěnými kolíčky místo zubů, leč něčím podstatným se přece jen lišily: z budky totiž místo kukačky vyskakoval vojáček s maličkým samopalem a nezakukal, nýbrž odštěkal příslušnou dávku tím samopalčikem — takže ty kukačkové hodiny ohlásily, odštěkaly sedm. A já se zvedl a opustil kontráše.

Vrátil jsem se ke své rotě a na svou ubikaci. Všichni se právě po rozdělení připravovali do služeb a byli zvědaví, jak jsem dopadl. Abych nemusel nic dlouze vysvětlovat, zakouel jsem očima, vyplázl jazyk srolovaný do žlábků a sehnul hlavu a přiměl své vši, aby mi na temeni zatančily polonězu. Zatleskali mi, tohle jsem byl já, jak mě znali: klaun 254. protiletadlového dělostřeleckého pluku, dislokovaného v Jaroměři a Josefově. A pak na oslavu mého šťastného návratu z kontrášových prací vylovil někdo flašku se zbytkem rumu a nechal kolovat. Ale nedoběhla daleko, protože to už jsme uslyšeli výstřel, který v tom ránu zazněl jak prásknutí do koní.

Když pak našli zasebevražděného kontráše, nepotřeboval jsem nijak moc představitosti, abych hned viděl, jak se to stalo: kontráš tam po mém odchodu dlouho seděl, zmatený, strnulý, nehybný, ale pak se náhle s trhnutím probral, tápavě nahmatal a vytáhl zásuvku psacího stolu, sevřel studenou a těžkou hroudu revolveru, zhluboka a radostně vydechl, otevřel ústa a rozhodně, s rozkoší vystřelil.

K obědu bylo to, čemu se na vojně říká dělobuchy: kynuté knedlíky plněné povídlím. Nedošly mezi mužstvem žádné oblíby. Co vám mám povídat: většina vojáků se dělobuchů netkne a dají si raději dvakrát gulášovou polívku. Zbudou jich pak celé necky. Pomohli mi je odnést na světnici.

Ta nejvrchnější řada byla už jen vlašná, ale ty pod ní ještě teplé. Necky jsem si postavil na dvě židle (jo, jako rakev) a přisedl k nim na třetí židli a lokty jsem se o necky opřel a začal se cpát. Mám, jak víte, kynuté s povídlím nehorázně rád, ale to, co je mi teď rvalo do vnitřností, bylo něco jiného než knedličí žravost. Nakonec mě od těch neckek museli dva spolubojovníci odervat: chytili mě každý z jedné strany za paže a násilím odškubli (tak kurva dost, Mikulajdo! zbláznil ses!?) a hodili mě na postel.

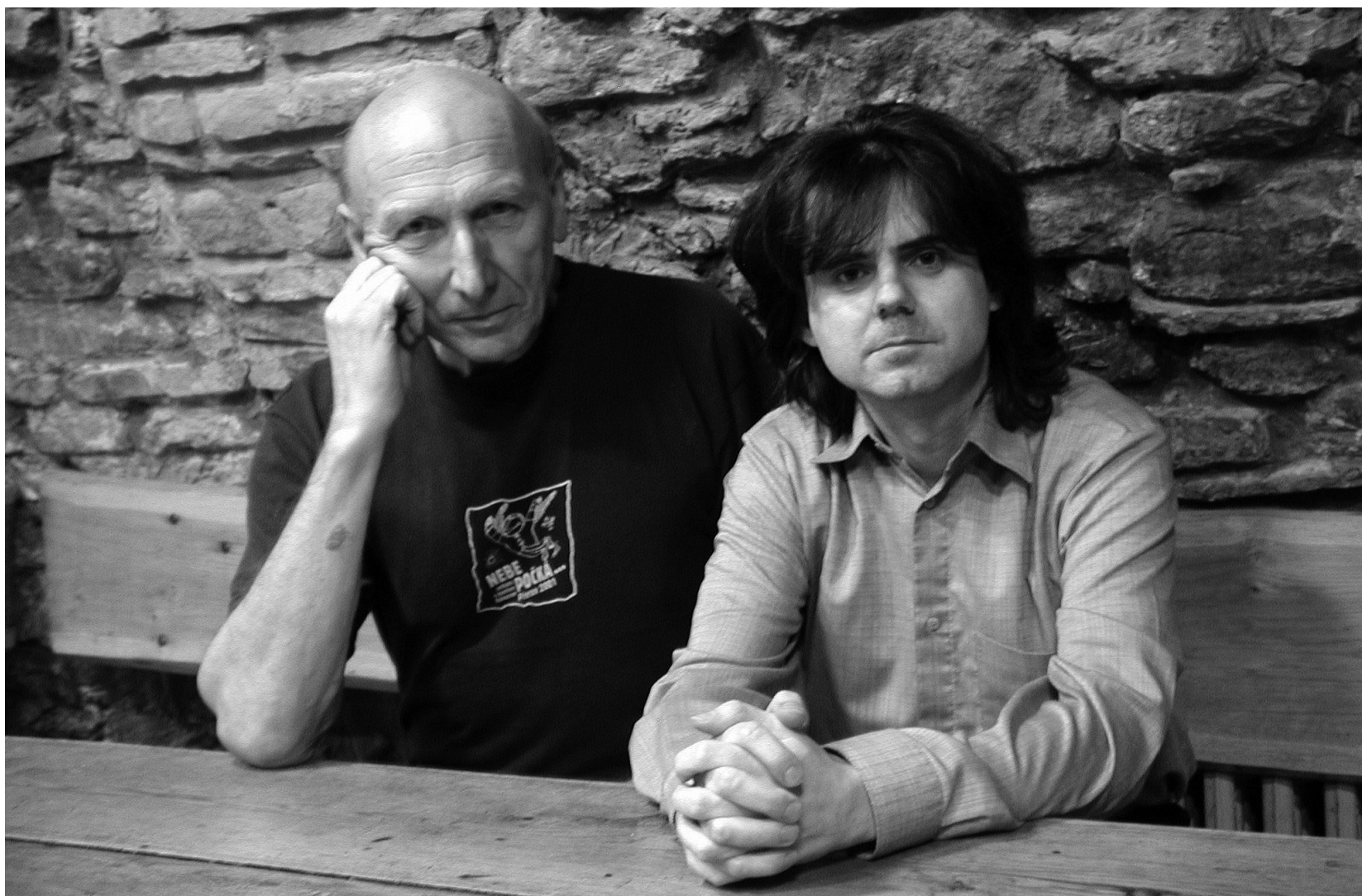
Dlouho jsem tam ležel s hubou otevřenou dokořán (otevřenou přesně do velikosti kynutého dělobuchu) a chodili se na mě zděšeně dívat.

Měl jsem úklid rajónu. Ve dvou velkých plechovkách od dělostřelecké vazelíny jsem vynášel ze světnice odpadky do popelnic srovnaných ve třech dlouhých řadách před vchodem do čtvercáků (popelářský vůz nesměl do kasáren vjíždět), odklápěl jsem víka a hledal takovou, do níž by se ještě něco vešlo. A pak jsem uviděl něco se blýsknout. Opatrně jsem to vylovil ze sajrajtu v popelnici a uviděl, že je to víčko z pláště hodin. Otřel jsem ho o nohavici a několikrát jsem si znova a znova četl vyrytý nápis: *Soudruhu nadporučíkovi za oddanost věci komunismu.*

(Ukázka z připravovaného románu s pracovním názvem Herec)

Autor (nar. 1940) je prozaik, esejista, dramatik a fejetonista.

Známý hudební publicista Jiří Černý letos v únoru oslaví své sedmdesátiny. Při této příležitosti vychází obsáhlý rozhovor, který s ním připravil hudební kritik Jaroslav Riedel. V knize Rád pouštím desky hovoří především o svém celoživotním hlavním úvazku — hudbě. Podrobně se vrací do let šedesátých, kdy byl redaktorem Mladého světa, moderátorem a dramaturgem první české rozhlasové hitparády — Houpačky, ale i ke svým knihám, proslaveným poslechovým pořadům — Antidiskotékám, rozsáhlé publikační činnosti v Melodii nebo Gramorevui. Vzpomíná také na dobu, kdy řídil časopis Rock & Pop, zmiňuje se o své editorské činnosti (především nahrávek Karla Kryla) či o své práci v televizi. Jiří Černý je svého druhu instituce; kniha tedy nabízí i důležitý obraz proměn české populární hudby a společnosti v posledních desetiletích.



Jiří Černý a Jaroslav Riedel v M-klubu ve Valašském Meziříčí, 2005; foto: Magda Sietliková

Občas mě někdo pochválí, že píšu i referáty z restaurací...

Z ROZHOVORU JAROSLAVA RIEDLA S JIŘÍM ČERNÝM

Psal jsi doprovodné texty na gramofonové desky Supraphonu a Pantonu, několik alb jsi sestavil. Měl jsi také vliv na vydavatelskou dramaturgii?

Trochu. Jeden čas jsem byl členem ediční rady Gramofonového klubu Supraphonu. Byl jsem tam myslím nejmladší, dokud nepřišel Mirek Tůma. Na konci roku 1968 jsem prosazoval Kryla, ale neuspěl jsem. Oni chtěli spíš výběr písničkářů, přišli s takovým návrhem každý pes jiná ves. Zato Jan Hanuš v Pantonu přijal mou nabídku hned. Byl to už starý pán, zdánlivě Krylovi vzdálený, ale okamžitě pochopil, oč běží. Možná v tom sehrál svou úlohu i náboženský obsah některých písní: Kryl i Hanuš byli hluboce věřící lidé.

Panton pak desku *Bratříčku, zavírej vrátka* vydal velmi rychle. Tys ji sestavil z ostravských rozhlasových nahrávek. Z kolika písní jsi vybíral?

Měl jsem k dispozici skoro čtyřicet písniček. Báł jsem se, že je v Pantonu z technických důvodů odmítnou. Kryl to všechno natáčel v činoherním, pro hudbu nevhodném studiu. Jiné mu v ostravském rozhlase nedali. I tak to byl od nich — a především od iniciátora celého natáčení Miloše Zapletala — odvážný a prozíravý počín. Naštěstí si s tím v Praze zvukař Václav Zamazal, jeden z nejlepších v tomto oboru, báječně poradil. Album vyšlo v rekordně krátké době několika týdnů, dokonce v laminovaném obalu. Přitom v tehdejší těžkopádném socialistickém plánování výroba alba i s tím nejprostším obalem trvala zhruba rok. Ale v tiskárnách naštěstí ještě přežívalo vlastenecké a protisovětské nadšení ze srpna 1968. Nezapomenutelná scéna se odehrála při jednání Pantonu se mnou a s fotografem Josefem Koudelkou. Šlo zdánlivě jen o závěrečnou formalitu, ale ve chvíli, kdy Koudelka přistrčil před Hanuše snímek muže zastřeleného u pražského rozhlasu, přikrytého státní vlajkou, kterou prosakovala krev, mírumilovný katolík zblednul. Namítal, že tohle by nám asi neprošlo, jestli by nebyla vhodnější třeba nějaká fotografie se sochou Píety. Mně se okamžitý Hanušův nápad zdál docela dobrý, i vzhledem ke stejnojmenné písničce, která na albu patří k nejlepším. Koudelka ale mrzutě odsekl, že to by napadlo každého. Jako že je to banalita. Možná to vyjádřil ještě hůř. Čekal jsem, že nás Hanuš oba vyhodí. Ale on se provinile a chápavě usmíval, nespěchal, mlčení se prodlužovalo a Koudelka nakonec neochotně vytáhl z desek fotografii sedícího kluka z pražské ulice, který si ze vzdoru proti sovětským okupantům nakreslil na záda křídou terč, aby ho snadněji mohli zastřelit. „Ale ta je mnohem horší,“ tvrdil. Dodnes nevím, jestli to celé od něj nebyla trochu účelová komedie. Spíš bych řekl, že ne, Josef nikdy nebyl diplomat. Mne

ten snímek okamžitě nadchl. Koudelka si už předem vymínil, že graficky obal zpracuje Leo Novotný. Oni byli zvláštní dvojice: Koudelka věčně umolousaný, v plátěné vestě a pohorkách, Novotný jako britský lord. Z výsledku jejich spolupráce jsem měl ohromnou radost a teprve při pohledu na jejich obal mě napadlo, že *Bratříček* je po všech stránkách mimořádné album.

Při tom závěrečném jednání také navrhoval Hanušův mladší náměstek, skladatel Josef Boháč, abychom z alba vyndali „Píseň neznámého vojína“, kvůli tomu závěrečnému „nasrat“. Nač prý kazit tak krásnou desku jediným vulgárním slovem. Namítal jsem, že když je celá deska krásná, jedno slovo ji nepokazí. Zase to nějak mručivě a pomalu rozhodl pan Hanuš. Zřejmě se mu taky nechtělo do dalšího sporu, ten s Koudelkou mu stačil. Právě tahle písnička ale jako jediná chybí na druhé verzi *Bratříčka*, kterou Kryl znovu natočil v exilu. Karel mi sice tvrdil, že se tam ta písnička prostě nevešla, ale to se mi nezdá technicky věrohodné. Třeba se nějakým krajanům to slovo zajídalo ještě víc než vídeňskému rodáku Boháčovi a Kryl se asi nechtěl hádat.

Možná že ani ty nevíš, jak jsem musel předělávat svůj průvodní text na *Bratříčka*. Na tom trval další pantonský potentát Jiří Macek. Zdál se mu, pokud se pamatuji, příliš provokativní. V první chvíli mě to naštvalo a změnil jsem to jen proto, že nebyl čas se přít o slova. Až zadlouho jsem dal Mackovi zapravdu. On mě donutil dopilovat asi jeden z mých nejstručnějších a nejúdernějších sleeveotů.

Taky jsem se někde dočetl, že jsi byl členem ředitelské rady Pragokonzertu. Co taková funkce obnášela?

Byl jsem v ní tak krátce, že si z toho nepamatuji vlastně nic. To snad nebyly víc než dvě schůze. Jenom jsem si tehdy ještě ně všiml, že když jsem něco poznamenal, kapitáni českého showbyznysu mi kupodivu naslouchali. Jednou jsem nějak předeslal, že nejsem žádný hudební sociolog, a textař Vladimír Dvořák hned lichotivě namítl, že je to naopak a kdesi cosi. To pro mě bylo důležité, protože Dvořák patřil k pilířům Karla Vlacha, a já věděl, jak je Vlach ke mně rezervovaný. Z pár vět, co o mně na Pragokonzertu Dvořák řekl, bylo přinejmenším zřejmé, že se mu moji *Zpěváci bez konzervatoře* líbili. Přitom člověk jeho inteligence nemohl mezi mými řádky nevyčíst, že se svou knížkou chci od té jeho, *Začínáme od Adama*, hodně odlišit. I když jsem o něm psal opatrně až uctivě, protože jsem při poslechu jeho rozhlasových pořadů vyrůstal a některé jeho texty jsem považoval za výtečné.



Maturitní fotografie, 1955;
foto: archiv J. Černého



S Jindřichem Kučerou v kulturním středisku v Praze-Podolí, 1978;
foto: archiv J. Černého



S Karlem Krylem ve Wiesbadenu, 1979;
foto: Helena Kocová

I když jsi v roce 1965 musel odejít z místa redaktora *Mladého světa*, psal jsi tam dál... Svazáci z Ústředního výboru se spokojili s mým vyhazovem. Že bych dál nemohl psát coby externista, to snad nikoho ani nenapadlo. Ostatně rozhlasová Houpačka, kde jsem nerušeně pokračoval, byla stále také pořadem *Mladého světa* a pravidelně tam tiskli její výsledky. Tu sicilskou krevní mstu, kdy se v *Mladém světě* nesmělo mé jméno objevit ani v kratičké zprávičce, nastolila až v sedmdesátých letech šéfredaktorka Olga Čermáková.

V okupačních dnech jsem tam pár dní dělal i redakční práci. Zcela automaticky jsem tam zavolaal, řekli mi, že redakce je obsazená. Chodilo se tedy rovnou do tiskárny na Smíchov, psalo se tam doslova na koleně. Napsal jsem anonymně pár poznámek do čísel, která vyšla během prvních dní, než se naše delegace vrátila z Moskvy. Šéfredaktor Číték přijel odněkud z venkova a s takovým cynickým úsměvem, který byl svědecktívím toho, že se s redakcí sžil, říkal: „Já půjdu na ulici, abych mohl napsat alespoň nějakou drobníčku.“ Redakce prostě jela bez něj. Napsal jsem poznámku, že co se stalo nám, stalo se už ve čtyřicátých letech Litvě, Lotyšsku a Estonsku. A zabásl jsem si, že jsme srdce Evropy a to srdce se nedá transplantovat. Smrkovský to pak použil v nějakém svém projevu. Tehdejší redakční sestava *Mladého světa* samozřejmě dlouho nevydržela. Eda Kriseová sama přešla v roce 1968 do *Literárních novin*, Ljubu Horákovou, Mirku Filípkovou a Mirka Lid'áka vyhodili na podzim 1969 a ze solidarity s nimi dala výpověď i Jitka Hauptvogelová.

Poslední Houpačka se vysílala 30. března 1969. Vyhrála ji Vomáčková píseň „Nezapomeň si tu klobouk“, známá spíš jako „Běž domů, Ivane“. Z estetického hlediska vzato to nebyla nijak úžasná hudba ani text.

Byla to agitka. Dostala se tam takhle: byli jsme s Mirkou na bouď v Krkonoších a tam se to každý večer zpívalo. Byl tam i Zdeněk Jičínský, to jsem ani nevěděl, že lyžují s tvůrcem socialistické ústavy a budoucím kolegou z Občanského fóra. Chtěli jsme posluchače něčím vyburcovat a Mirka přišla na tu Vomáčkovu skladbu. Já byl dlouho proti. Ta písnička byla silně prvoplánová, to se s Krylem nedá srovnat. A za druhé mi vadil způsob, jakým jsme to tam dostávali. Museli jsme zfalšovat čtyři věci najednou, přechytračit vedení rozhlasu. To mi vůbec nebylo příjemné.

Jaromír Vomáčka tu nahrávku uvádí slovy: „Vážení přátelé, píseň, kterou právě slyšíte, jsme nazvali Dobře míněná rada.“ Takže když se to tak vezme, na Houpačce měla už třetí název.

Ano. Zavolaal jsem Vomáčkovu, že by se to muselo jinak jmenovat,

že by to jako bylo z nějaké operety. A on hned na mě nadšeně vyhrllil svoje návrhy. Do scénáře jsme tedy uvedli, že skladbu „Nezapomeň si tu klobouk“ z operety *Ryba a host* zpívá Jiří Štědroň. Navíc toto vysílání Houpačky režíroval Čestmír Klos. To bylo taky důležité, protože některé pořady režíroval taky Pavel Žák, a ten by se lekl. Ale abych to na Mirku nesváděl: mezi mnou a Mirkou platilo právo veta, nikdy do Houpačky nešlo nic proti vůli toho druhého. Takže kdybych řekl ne, opravdu by to tam nebylo.

A uplatnil to veto někdy někdo z vás?

Nestalo se to. Ten spor o „Běž domů, Ivane“ byl určitě největší. Mirka zase nechtěla „Ribanu“, ta jí vadila ještě víc než mně.

Vomáčka tehdy napsal protiokupačních písniček víc...

Ano. Taky Chladil nazpíval jednu Vomáčkovu, tu, jak ji sám Vomáčka uvádí: „Solist: meždunaródnjyj artist vsjech respúblik míra — Milán Chládný.“

Jasně — „Držet hubu, držet krok“. To je ovšem opravdu vtipná nahrávka, určitě lepší než „Dobře míněná rada“. Když se tedy Houpačka odvysílala, vedení rozhlasu po vás vyžadovalo vyřazení vítězné skladby, aby se v dalším kole už nemohla objevit. A totéž jste měli udělat s písničkou na pátém místě — „Bratříčku, zavírej vrátka“.

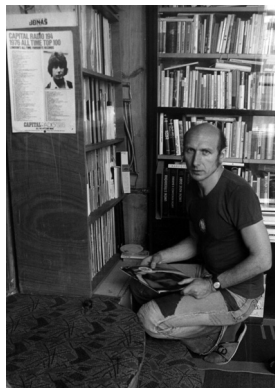
Ano. Kdybych to ráno, co si mě Dalibor Basler pozval na jednání s vedením rozhlasu, přistoupil na novou premiéru bez „Ivana“ a bez „Bratříčka“, nechali by Houpačku ještě nějaký čas běžet. To se ale akceptovat nedalo, to bychom museli falšovat výsledky dva měsíce dozadu. Jako v Orwellově románu *1984*.

Tyhle písně samozřejmě nebyly jedinými provokativními tituly, které se v Houpačce objevily. Zmiňoval jsi, že jste v lednu 1969 hráli „Baladu o smutnom Jánovi“. První deska Prúdů pak kvůli ní až do roku 1990 nemohla vyjít v reedici. Přitom ta písnička s Palachem fakticky nic společného neměla, Prúdy ji natočily už v roce 1968.

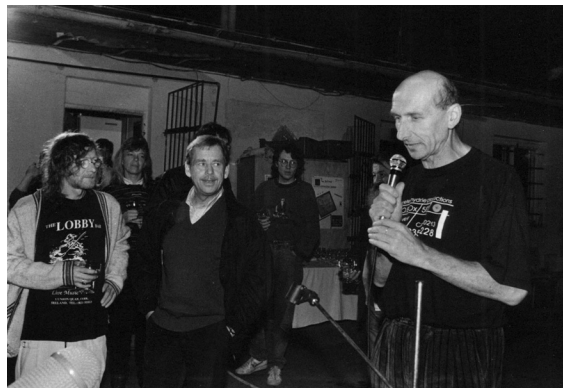
Jasně že to byla náhoda. Navíc když ji nahrávali, byla už půldruhého roku hotová. Ale když jsme ji v Houpačce pustili pár dní po Palachově smrti, nic přesnějšího jsme tam dát nemohli.

Houpačka trvala čtyři a čtvrt roku. Jistě jsi už uvažoval o tom, co by se stalo, kdybyste tehdy Kryla a Vomáčku přece jen vyřadili. Co myslíš, jak dlouho by se Houpačka ještě vysílala?

Určitě by to nějakou dobu fungovalo. Po celý rok 1969 ještě leccos šlo. Marta Kubišová zpívala v Lucerně ještě v lednu 1970.



V letenském bytě, 1976;
foto: P. Pokorný



Křest prvního alba Jana Hrubého, kmotr Václav Havel, 1992;
foto: Hana Rysová



S Vladimírem Mertou na festivalu v Lipnici, 1988;
foto: Miloš Fikejz

Houpačka byla hodně slavná a komunisté se naučili brežněvovský čekat, neuspěchávat věci. Normalizace propukla naplno až v prvním a druhém čtvrtletí 70, kdy se dělaly prověrky. Docela by mě zajímalo, kdy by na Houpačku tak jako tak došlo. My jsme jim likvidaci Houpačky strašlivě usnadnili. V rozhlase byla totiž řada lidí, kteří velmi rychle otočili. Ivan Štědrý a podobní se mě v roce 1968 ještě ptali, proč nejsem na nějakém mítinku. Měl jsem ke způsobu Pražského jara spoustu výhrad, bral jsem to jako jejich, komunistickou záležitost, na mítinky jsem odmítal chodit. A lidé toho druhu mě za pár let buď denuncovali stížnostmi na mé nemarxistické recenze — třeba když jsem kritizoval Štědrého dramaturgii Písníček pro Hvězdu —, nebo psali do vnitřních rozhlasových hodnocení, že se rozhlas rázně a rychle vypořádal s kontrarevolučními tendencemi tím, že Houpačku zrušil.

Dlouho jsi prostřednictvím rozhlasu silně ovlivňoval dění v české populární hudbě, ta práce tě jistě bavila. Měl jsi po konci Houpačky abstinenci příznaky?

Neměl. Já jsem se od útlého mládí zabýval politikou, celý můj způsob přemýšlení s politikou souvisel. Pro mě větší ranou než vstup tanků byla kapitulace reformních komunistů. Hrozně mě to vzalo, Dubček se zachoval trapně. Nebo Oldřich Černík — ten skončil ze všech nejhůř, držel se ve funkcích, jak jen mohl, dokud ho v roce 1970 nevykopli. Sám potom řekl, že prosral postavení i čest, a přesně tak to bylo. Ještě víc se mě ale dotklo, že se občas chovali otřesně moji kamarádi. Třeba Karel Valtera, někdejší tajemník Semaforu, pak byl zaměstnaný v rozhlase. Nasedl na normalizačního koně, pronesl několik hnusných projevů v televizi a měl všude dveře otevřené. Potkali jsme se jednou v Jungmannově ulici. Žertoval, že jsem nějaký smutný, a já mu svěřil, že je mi smutno, když potkávám lidi, jako je on.

Takových byla spousta, ani je nechci jmenovat. Když televize vyhodila Richarda Honzoviče a Kamila Moučkovou, oni šli číst zprávy místo nich. Pak je samozřejmě vyhodili taky. Někteří si to dneska nepamatují a nepřiznají. To byl jeden z důvodů, proč jsme hráli „Běž domů, Ivane“. Přistoupil jsem na to proto, že jsem chtěl lidi aspoň rozesmát, něčím povzbudit. Zákaz Houpačky opravdu nebyl ve srovnání s tím, co se dělo s celou společností, tak důležitý. Sláva byla rychlá a trvala dlouho, už jsem jí měl dost. Nechci říct, že jsem byl unavený, ale rozhlas pro mě nebyl tím nejdůležitějším. Předtím jsem tam nebyl, pak dvacet let taky ne. Pro mě bylo tehdy hlavní psaní a s tím zákaz Houpačky podstatně nehnil. Já jsem celá ta hrozná sedmdesátá léta hodně psal, dokonce jsem snad byl nejčastěji tištěným autorem v *Melodii*.

Melodie začala vycházet v roce 1963 a byla zpočátku dost nevýrazným časopisem. Teprve s příchodem šéfredaktora Lubomíra Dorůžky se to roku 1964 začalo měnit.

Jistě to souviselo s jejím vznikem, přímo totiž navazovala na časopis *Lidová tvorivost*. Tam byl šéfredaktorem Milan Kuna, což je znalec vážné hudby, opravdový vědec. Nebránil se tomu, aby se o populární muzice psalo, ale zároveň jí prostě nerozuměl. Lubomír Dorůžka ve své knížce *Panoráma paměti* píše, že rozhovor s Gottem do úplně prvního čísla *Melodie* dělali Jiří Černý a Pavel Vrba. Ale to jsem nebyl já, to byl hispanista Jirka Černý, velký fanda jazzu, spolužák Pavla Šruta. Později byl šéfredaktorem *Mateřidoušky*. Pak po něm *Melodie* chtěla referát o jazzovém festivalu. Jirka Černý řekl Šrůťákovi, jak to na něj působilo, a Šrůťák to sepsal. Místy to bylo velmi kritické — třeba Karel Krautgartner se kvůli tomu namíchnul, protože do té doby jazz všichni příznivci novináři v podstatě chválili. Krautec mi pak neodpovídal na pozdravy a já z toho byl zmatený, protože mi nedošlo, že mě považuje za autora téhle tvrdé kritiky. Až potom mi jednou říkal: „Vy jste měl pravdu, v té Lucerně je blbá akustika, všechno tam zní přeřvaně.“ Já jsem do *Melodie* začal psát později, v roce 1964, na výzvu Lubomíra, kterého jsem zase využíval v *Mladém světě*.

Jiří Černý je poměrně běžné jméno, takže tahle záměna jistě nebyla jediná, se kterou ses setkal.

To je pravda. Občas mě někdo pochválí, kolik mám zájmů, že píšu i referáty z restaurací. Jeden Jiří Černý si totiž dává večeri za čtyři tisíce a pak v nóbl časopisech hodnotí, jak mu chutnala.

S jiným svým jmenovcem jsem se potkal celkem třikrát. Je o dva měsíce mladší, chodili jsme spolu do školy na Vinohradech od první třídy. On se dostal na gympl, já na průmyslovku. Pak šel na žurnalistiku, já se na fakultu dostal o rok později. Když dostudoval, přišel za mnou do *Československého sportu*, tam jsme se potkali potřetí. Já jsem dělal tenis, stolní tenis, cyklistiku, krasobruslení. Ale pak po mně cyklistiku převzal, takže si někteří lidé mysleli, že jsou to moje články. Jirka se pak velmi angažoval, aby Československo na protest proti srpnové okupaci bojkotovalo v roce 1969 Závod míru. Což se opravdu stalo, ale on si potom nasypal popel na hlavu a psal prookupační a zejména protixulantské články. Velmi slušně jsem požádal šéfredaktora Gustu Vlka, ať uveřejní, že ten Jiří Černý nejsem já. Vlk ale byl Státní bezpečnosti zavázaný taky, takže na mě samozřejmě kašlal. Napsal mi prostě, že to neudělá. Někteří lidé si pak o mně mohli myslet, že jsem otočil.



D A G M A R H O C H O V Á Forum Romanum 1968

J. H. KRCHOVSKÝ

**UŽ NA MĚ NECHCE ČEKAT „MŮJ CÍL“
znuděně zívá u mých vrat...
žít jsem se ještě nenaučil
a už se učím umírat**

**To byla moje abeceda
že přichází hned po A Zet
když jsem se k prvním krůčkům zvedal
už jsem se učil odcházet**

(Brno, říjen 2005)

K. + M. + B. 2006

**Už vidím, jak si pochutnávám
na šampaňském a masíčku...
přát štěstí zdraví mohu já vám
vy navalte sem kasičku!**

(Brno, leden 2006)

V devadesátých letech, ještě před Cibulkovými seznamy, vyšel seznam novinářů, kteří spolupracovali se Státní bezpečností, a tam bylo uvedeno: Jiří Černý, 1936. Byl z toho pár dní docela poprask. Šel jsem ten večer na koncert na Chmelnici, tam už čekal textař Vladimír Poštulka, prdelka všech prdelok, a hned se ke mně řítíl: „Jirko, tak si představ, od rána mi volalo pět lidí, že jsi v seznamech.“ A tolik se těšil, že mi řekne, kteří mu to volali. Já jsem mu ale zkazil radost, řekl jsem, ať se na to vysere. Prezident Havel pak o tom mluvil v Hovorech z Lán. Říkal, že nejdřív mě litoval, na co mě asi fyzlové utáhli, a teprve pak mu někdo řekl, že se jedná o jiného Jiřího Černého.

(Kniha Rád pouštím desky vyjde na jaře v novém nakladatelství Martina Pluháčka)

Jiří Černý (nar. 1936). Publikovat začal v polovině padesátých let jako sportovní reportér, od šedesátých let si vydobyl renomé jako jeden z nejvýznamnějších českých hudebních kritiků — které si udržuje dodnes. Napsal několik knih (*Zpěváci bez konzervatoře*, *Poplach kolem Beatles*, *Hvězdy světových mikrofonů*), tisíce časopiseckých článků, má za sebou léta intenzivní práce v rozhlasu (například Houpačka, Samomluvy s hudbou, Libeček) a víc než tři tisíce poslecho- vých pořadů — Antidiskoték.

Jaroslav Riedel (nar. 1963). Publikuje od roku 1985, původně v hudebních časopisech. V devadesátých letech psal hlavně do denního tisku. Uváděl řadu autorských rozhlasových pořadů, sestavuje a k vydání připravuje archivní nahrávky české hudby z oblasti undergroundu, alternativního rocku a folku, píše k nim doprovodné texty (například sebrané nahrávky The Plastic People of the Universe). Jako editor sestavil několik knih písňových textů.

Každý sešit si zaslouží svůj příběh

Z PŘÍŠEŘÍ AUTORSKÝCH ARCHIVŮ

JAN NEJEDLÝ

Už od dětství jsem miloval kancelářské potřeby, zvláště pak sešity, bloky, zápisníky, záznamníky, diáře a jiné shluky papíru, do nichž se dalo psát a které zvenčí při troše fantazie budily dojem knížky — či spíše šestákového brakového sešitku. Krkonošské papírny Hostinné, závod 01, Brněnské papírny, závod Č. Těšín, popřípadě Slavošovské papírny, n. p. Slavošovce, všechny tyto polygrafické giganty hojně zásobovaly mé chorobné nutkání: začít s novým sešitem nový příběh.

Ne že by si palčivé téma vyžádalo sešit na své zapsání, naopak, sešit si poručil příběh, dokonce svým vzezřením významně ovlivnil zákruty děje. Útlé počteníky volaly po humoru, z trhacích bloků prýštilo dobrodružství, koženkové desky diářů přitahovaly dusné drastáky, zatímco kostičkovaný papír sešitů na rýsování — nevím proč — pornografií. (Po Listopadu jsem dostal několik tak exkluzivních bloků berlínské firmy Herlitz, že jsem se do nich ještě neodvážil nic napsat.) Nicméně, dodnes ve mně každá návštěva papírnictví vyvolá nebývalé vzrušení a prsty se začnou samovolně chvět. Když pak platím u pokladny, cítím, že s každým novým sešitem něco krásného začíná, že každý sešit si zaslouží svůj příběh.

Svou „sešitovou edici“ mám uloženu v garáži v kufříku od propanbutanové bomby. Zprvu jsem vystřídal řadu pseudonymů (Robert Amler, Hoover Foxx, B. B. B., Lumír Vozobule...), pak jsem se pokorně vrátil ke svému rodnému jménu, občas jen opeřenému přízviskem typu: Jan „Ocelová pěst“ Nejedlý. Vedle verneovek, mayovek nebo kingovek tedy existují četné nejedlovky,

literární kritikou zatím přehlížené. Vyznačují se obálkou plnou lebek, kosočtverců, prasátek či fotografií zločinců vystřižených z novin. Co se týče obsahu, jejich společným jmenovatelem je často: nedokončenost. Důvod? Slabá vůle, nesoustředěnost, přelétavost, časový pres a psaní bez přípravy. Na plný plyn — a do zdi! Naštěstí už z brašny vykukuje nový kroužkový blok PK 445...

Moje sešitová tvorba měla několik period. V raném dětství osobitě čerpala ze snů a fantazie napodobujíc jen několik výřečných spolužáků, další fázi významně ovlivnili Šimek s Grossmannem, Mládek či Cimrmani, v počínající pubertě zas psaní chytlo svébytné, notně přisprostlé rysy, které poté žel vystřídal chladný experiment, sebeobnažující deníkové záznamy, pojednání ve stylu *Poznámky ke krizi vědomí u Becketta a Gellnera* a jiná závažná díla. Potom celá věc nadlouhu usnula a teprve nedávno se sešitová obsese vrátila. Jak píše Ocelová pěst v předmluvě k sešitu *Muriel Brambora opět na scéně* (Poznámkový blok šitý, Praha 2004): „Čekal jsem dlouho, až si zase zkaším styl. Povedlo se. Jako novinář a copywriter jsem drásl tolik pitomostí, že mě přešla chuť i síla přikrášlovat věty, kudrnatit sloh, poetizovat skutečnost. Vyflák jsem se na to. Mým jediným vzorem je kulomet: stalo se to a to, tak a tak, tatatatata, bum bum bum, rrrrrrrrr!!!“

Poetika tzv. nejedlovek se postupem času ustálila na směsi hrůzostrašných příběhů, erotických limonád, grotesek a ontologických dumek. Výstižně to říká podtitul sešitu *Plamen a led* z roku 1995: „napětí-akce-vůně lásky-zamyšlení“. Obvyklé dějiště — okrsek Černý les, „místo pro zločin jako stvořené“ — je

Nejedlovky — napětí-akce-vůně lásky-zamyšlení; foto: archiv autora





Co byste vzkázal dnešním českým básníkům?

Ono to dneska na vzkazování asi moc není... Spíš bych mluvil o tom, co si asi tak společně mlčíme s těmi, k nimž mám v psaní blízko. Které dobře větrím... Jsou pro mě důležité — snad i já pro ně. (Ač se spolu třeba ani nezdravíme... neboť dneska se už tady dávno skoro nezdraví.)

...Třeba o tom, že si čím dál víc čtu v próze, a to hlavně v té, kde cítím až jakousi radost, až tichou, úpornou slast z psaní, až úchvat z věty, ze slova, z pauzy, z kadence, z nosné vlny textu, z vnitřní hudby. Něco jako:

— „Škoda,“ zabručel za ním Ivan Nikodimyc, „škoda,“ zvolal vztekleji; začal sbírat králíky a páva a strčil mi krjukovské holuby za čtyřicet kopejek. Schoval jsem je za košili a chvíli jsem se díval, jak se lidé z Trhového rynku rozbíhají. Páv na rameni Ivana Nikodimyc odešel poslední. Seděl jak slunce na studeném podzimmím nebi, seděl, jak sedí červenec na růžovém břehu řeky, žhavý červenec ve vysoké chladné trávě. Na rynku už nikdo nebyl a nedaleko se ozvaly výstřely. —

Ano, v básni je povětšinou málo místa na takovéto kochání. Ale tím víc mě zajímá (neboť se těchhle šperků — často lidových šperků — nechci vzdát), co se z toho do verše třeba ve střepu vejde a zda mohou dva různé střepy stát těsně vedle sebe (a umějí-li tam i tlačit, i zabolet)... a kdy rovný, ani písmenem nekadeřený reál je plnější, znělejší než sebekrásně vršený příměr.

...Nebo o tom, jak mě umějí semtam zneklidňovat jakési „ohlasy písní“, jakési vnitřní nápěvy, něžné trosky po původním smyslu poezie... jak se mi zničehonic blejskne něco jak „hody hody doprovod“... jak se mi do uší v kusech vracejí jistě trsy lidového obyčeje, zpěvné samozřejmosti, melodického samospádu, a nechce se jim couvat z toho dávno jiného prostoru, jako by v něm chtěly zatvrzele stvrzovat něco jako svrchovanost žánru.

...Nebo o životnosti slova. Kdy je slovo ještě naživu? Kdy je ještě slyšet? Kdy ještě zní? Ať už ve výpovědi nebo ve hře. Jsou slova jako peřej, úkor, účastenství, napajedlo, neblahost už napúl či navždycky na pravdě boží? Chce se mi, i nechce se mi kývat. A možná to má dneska veliký smysl práť se nejen v krásné řeči o životnost každého výrazu, když slyšíme, jak si s celou kulturností dřepá pomalu na zadek i jazyk? A stárnoucí či skoro mrtvé slovo ve verši...? Stojí za to je ještě znova rozsvěcovat, dělat mu místo v už tak útlém prostoru básně, zachovat je zraku i sluchu naživu?

Ale to už jsem toho asi namlčel až dost. Čímž se omlouvám. Mlčení je někdy umluvenější než sama mluva.

Karel Šiktanc (nar. 1928) je básník.

projekcí mého bydliště na okraji Prahy. Hlavní hrdina Tomáš Macháček zvaný Tulák Mlátička sice nosí brýle, jezdí na rozruchtaném kole a bojí se rakoviny, ale „do ložnic krásek vstupuje oknem a s rotačákem v ruce“. Natolik je autorská sublimace pochopitelná. Rozmary nevědomí shledávám v případech hlavní ženské hrdinky. Nestala se jí kupodivu uhrančivá Sandra Řeháková v kožesinovém kimonu, která se jen mihla *Ostrovem ztraceným v moři* a *Somnambulní nekrózou*, nýbrž drobná učitelka přírodopisu Mirka řečená Myška, jež má dámský knírek, velké uši a malou plešku a neustále pojídá kočičí jazýčky, ačkoli po nich „pouští prďáky“. Každou svoji sporadickou myšlenku končí zahuhláním: „A nedělám si kurva prdel.“ I další postavy jsou sdostatek podivínské: řezník a hrobník Hugo Kotel, okresní odpaňovač Kamil Bacílek, Alena Kňourková, servírka „s tvář starce“, albínští bratři Chcí-pák a Močák, nábožensky založená pošťačka Makýna a konečně lidská zrůda, ďábelský učitel občanské nauky Anton Hlavatý alias Smrtihlav, který přežil svoji sebevraždu v žumpě a prohání se po Černém lese v autě s ozubenými koly místo pneumatik. K tomu připočítejte tajné skrýše, podzemní chodby vedoucí na hřbitov a do knihovny, kulomet na střeše hostince či zadní trakt onkologické laboratoře, kde u popelnic bobtnají odřezky z nádorů do tvaru monstra.

Rakovinové bujení se ostatně v nejedlovkách objevuje jakožto styl i častý motiv. Viz třeba fantaskní scénu ze sešitu *Silný ve spánku/Strong in the Sleep* (Bobo blok, Praha 2004), kdy neozbrojeného Tuláka honí v opuštěném domě netvor Bohouš Bombička. Zažene ho do místnosti, odkud není východu. Zdeptaný Tulák si nervózně sáhne za odstávající ucho v domnění, že mu tam vyrašil nádor, a nahmatne klíčovou díрку i s klíčem. Odemkne a jeho obličej se otevře jako skříňka, v níž je schován revolver. Vtom se ve dveřích objeví zuřivý Bombička: „Tulák popadl pistoli, ani nestáčil zavřít tajnou schránku a začal pálit. Dvířka s jeho obličejem se při střelbě otvírala a zavírala, takže metal kulky téměř naslepo.“

Ano, je to bláznivé, bizarní, dětské. Je to můj svět. Svět z kufříku od propanbutanové bomby. Svět zrozený z krásy sešitů a bloků, na jejichž první stránce vždy číhá nějaký napínavý příběh. A když tě přestane bavit, šups s ním do kufru k bombě...



...když tě přestane bavit, šups s ním do kufru k bombě...; foto: archiv autora

Autor (nar. 1971) pracuje jako redaktor. V příloze časopisu *Tvar* publikoval beletristické souboje *Nekrofilní deníček* (1995) a *V lesním lese* (2003). Písníovými texty je zastoupen v antologii *Jít pevně za svým imbecilem* (Clinamen 2003), též přispěl do knihy o vražedkyni Olze Hepnarové *Oprátka za osm mrtvých* (Rodiče 2003). Knižně mu vyšly *Hvězdné války. Epizoda Bitva o Celebritanii* (Plot 2005), jde o historicky první vydanou „nejedlovku“.

Vstříc velikému dobrodružství...

NOVÝ KULTURNÍ TÝDENÍK A2

ŠTĚPÁN KUČERA

„Název A2 je odvozen od pražské adresy Americká 2, prostoru zvláštního ducha a historie,“ píše v editoriale prvního čísla nového týdeníku šéfredaktorka Libuše Bělunková. Dům v Americké ulici má opravdu svůj půvab. Z horních pater skýtá neobvyklý pohled na město bez Pražského hradu, pohled na moře střech, kde se slévají Vinohrady, Nusle, Michle, Vršovice a Vyšehrad, v dálce je vidět Barrandov. „V tomhle prostoru se mísí aristokratický a plebejský duch, což je poznat nejen na lidech a na jejich řeči, ale třeba i na místních hospodách,“ vypráví Libuše Bělunková.

Dům s číslem popisným 2 pochází z devatenáctého století a za první republiky byl přestavěn do pseudofunkcionalistického stylu. Z jeho nároží pozoruje ulici Pallas Athéna, socha od Myslbekova žáka Hanuše Folkmanna. „Mou bohyní byla sochařova vnučka Nina a naše loučení v domovních dveřích jsem protahoval, seč jsem mohl,“ vzpomíná v *Lidových novinách* hudební publicista Jiří Černý na svá jará léta spojená s Americkou. V nejvyšším patře budovy vznikl ve třicátých letech minulého století ateliér, kde pracoval malíř Vratislav Nechleba (a kde přednedávnem zakotvila redakce A2). Po Listopadu si dům pronajímala stanice Svobodná Evropa pro své zahraniční hosty.

„Pro nás je důležitý především sám prostor redakce, s vysokým ateliérovým oknem na kliku a s ochozem kolem zdí. Je tu světlo, člověk má dojem čistoty, svěžesti, nadhledu. Na terase se cítíte jako na zaoceánské lodi. Jakmile jsme to tu uviděli, věděli jsme, že je to náš prostor a že podobnou prosvětlenost a otevřenost chceme mít i v novinách. Aby při čtení A2 měl člověk dojem, že se plaví vstříc velikému dobrodružství,“ usmívá se Libuše Bělunková za stolem, na kterém jsou rozházené výtisky časopisu. Její pes Košťá zatím prohání „ateliérem“ redakčního kocoura a několik redaktorů vyťukává do klávesnic texty pro příští číslo.

V A2, zdá se, panuje idyla, ovšem vzniku časopisu předcházely nepřilíhající idylické spory v redakci *Literárních novin*, vedené Jakubem Patočkou. „Když nefunguje šéf, časopis stagnuje,“ říká Libuše Bělunková. „Noviny musejí žít — a já neviděla v *Literárních* perspektivu žádného dalšího vývoje.“ Jakub Patočka komentuje pohnutky revolujících redaktorů s jemnou ironií: „Myslím, že se domnívali, že noviny budou lepší, pokud se soustředí především na kulturu a pokud budou beze mě. Jsem rád,



Balíky s číslem věnovaným tématu míst paměti; všechny fotografie Lukáš Fairaisl

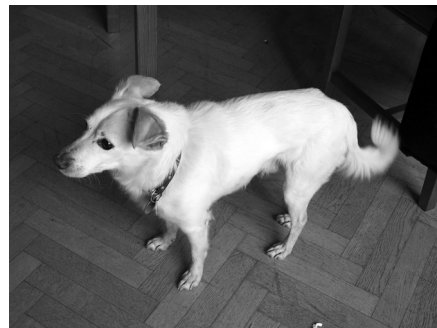
že se jim nepodařilo o tom přesvědčit Společnost pro Literární noviny.“ Loni v březnu tedy z *Literárek* většina redakce odešla a koncem září vydali „odpadlíci“ nulté číslo kulturního časopisu A2. Jakub Patočka mluví o konkurenčním týdeníku smířlivě: „Jsem rád, že svou snahu o jiný mediální projekt mí bývalí kolegové dotáhli do konce. Časopis A2 z bývalé kolegiality a trvajících náklonnosti čtu a přeju mu štěstí, kromě *Literárek* a *Hosta* zde



Literární sekce A2:
šéfredaktorka Libuše Bělunková
a Jan Machonin



Lukáš Rychetský,
redaktor domácích společenských stránek



Kosta
(korektor a šéfredaktorský pes)



Americká 2, Praha 2,
nahore je vidět zábradlí redakční terasy.
Autorem sochy Pallas Athény na domě je Hanuš Folkmann



Redakční terasa
s výhledem směrem na Pankrác

nevychází nic tak dobrého.“ Dokonce prý uvažuje o tom, že si *A2* předplatí a naopak redakci *A2* předplatí *Literárky*.

Zušlechťování, intelekt a opravdovost

V čem se tedy nový časopis liší od *Literárních novin*? „Nečekejte, že se proti *Literárním* budeme nějak ostře vymezovat. Máme společnou ideu, vždyť z prostředí *Literárních novin* pocházíme,“ otupuje hrany i Libuše Bělunková. „Ale snažíme se odlišit kulturně redakční práci, na jedné straně nabízíme čtenářům kulturní servis, aktuálnost, a zároveň věnujeme značný prostor esejům, analýzám a náročnějším textům. Rozdíl by mohl být i v pojetí politiky — nechceme se jí věnovat deníkově, snažíme se o určitý přesah.“ Již zmíněný Jiří Černý ke vzniku časopisu poznamenává, že i z trpkého rozchodu může vzniknout něco pořádného: „Burianovo Děčko i Frejkovy objevené režie se zrodily po rozkmitnutí obou bouřliváků s Osvobozeným divadlem.“

Číslo prodejnosti i návštěvnost internetových stránek podle šéfredaktorky svědčí o tom, že týdeník podobného zaměření českým čtenářům chyběl. Je pravda, že časopis snažící se postihnout kulturu v širším smyslu u nás v minulých letech nevycházel. Jak slovo kultura chápou v *A2*, napovídá článek Karla Hvizďaly „Ministr Jandák a kultura“, zařazený nikoli náhodou do prvního čísla hned vedle editoriału.

Kritiku „malohokynářského“ (citují K. H.) přístupu Vítězslava Jandáka k jeho resortu používá Hvizďala jako odrazový můstek k hlubšímu zamyšlení nad významem kultury. Vychází z Kunderovy myšlenky, že hodnoty získáváme právě z kultury, nikoli z nudných a stereotypních dějin. „V Čechách a na Moravě je slovo kultura většinou používáno jen jako synonymum pro umění. A právě tento užší obsah slova kultura je na začátku její degradace,“ píše Hvizďala. „Jiné chápání tohoto slova na Západě umožňuje a vyžaduje od veřejnosti závaznější vztah ke kultuře jako vysoké hodnotě všeho, co nás obklopuje.“ Současný význam slova, které v latině znamená zušlechťování, vystupuje z tradice helénské (jež upřednostňuje intelekt) a hebrejské (která zdůrazňuje opravdovost). „Dnes by se dalo říci, že kultura je synonymem pro řád, a čím je tento řád složitější, tím je kultura vyšší.“ Sociologie chápe kulturu podobně — jako teoretický konstrukt, souhrn norem a vzorců; takový přístup umožňuje zabývat se i politickou kulturou nebo třeba kulturou podávání čaje. Hvizďala je přesvědčen, že teprve až slovu kultura vrátíme jeho skutečný obsah, můžeme se opravdu začlenit do vyspělé Evropy a v důsledku si pomoci i hospodářsky. „Nejen sama hudba či jiné umění nám otevírají nové obzory, ale i spory o estetické otázky představují nejlepší trénink tvůrčího zacházení se symboly, gesty, rituály a rozdílnými faktory, které jsou pro současný komplikovaný provoz hospodářství stejně důležité a začasť důležitější (zvláště v manažerských pozicích) než vědomosti o cenách, daních a zisku,“ píše Karel Hvizďala, než se v závěru článku vrátí k poslání ministra kultury.

Kulturní servis i kritická reflexe

Důležitým rysem časopisu *A2* je jeho otevřenost a prostor pro kritickou reflexi. Ve třetím čísle vychází polemika Štěpána Steigera, kritizující Hvizďalovo ledabylé používání



Libuše Bělunková
a Marcela Mojžíšová
(tajemnice redakce)



Básník Vít Kremlička
na návštěvě v redakci A2



Jiří Cieslar (1951–2006)

pojmu „Západ“ a „Východ“, a v čísle šestém vypráví Ivan Medek (ovšem bez návaznosti na Hvízdalův text), jak se s Pavlem Tigridem před lety shodli, že ministerstvo kultury je perspektivně zbytečná instituce. První číslo *A2* taky rozběhlo ostrou diskusi o osudu pražského Centra komparatistiky, které bylo v létě sloučeno s Katedrou české literatury a literární vědy (KČLLV). V bloku „Otázky nad komparatistikou“ popsal ředitel KČLLV dosavadní Centrum jako malý příjemný píseček, kde se scházejí vyvolení — poslední ředitel Centra Martin C. Putna kontroval, když označil sloučení obou kateder za okupaci. Debata se rozproudila také mezi dalšími zúčastněnými (studenti, bývalý pedagog), kteří si na stránkách *A2* vyměňovali názory i v následujících týdnech.

Prostor věnovaný komparatistice, ale třeba i digitalizaci médií, úpravám autorského práva nebo berlínským squatům stvrzuje původní ideu časopisu (i Hvízdalova článku), tedy kulturu v sepětí se společností, kulturu chápanou jako kultivaci jakékoli lidské činnosti. Právě v tom vidí slabinu *A2* publicista Ivan Adamovič. „Rozkročení týdeníku je možná až příliš velké,“ píše v *Hospodářských novinách*, „ani jeho redakce se nevyhnula touze tisknout ryze politické komentáře, což byla stará bolest také *Literárních novin*, naopak místa na tolik potřebnou uměleckou kritiku by mohlo být vyčleněno víc.“ Zato literární vědec Vladimír Novotný rozvržení časopisu chválí. „Prozatím se zdá, že jednotlivé tvůrčí oblasti budou v *A2* zastoupeny celkem vyváženě a že literatura bude mít takové místo, jaké zastává ve sféře moderní kultury,“ napsal v *Reflexu*. Faktem je, že se *A2* nepokouší suplovat literární či jiné specializované časopisy — stačí letný pohled na texty z titulní strany a jejich různorodost nelze přehlédnout. První číslo otvírá esej Andrzeje Stasiuka o osudu drog ve společnosti, druhé číslo čerstvá povídka Jáchyma Topola; ve třetím čísle je na titulní straně rozhovor s historikem Jánem Mlynárikem, ve čtvrtém reportáž Petry Procházkové z Afghánistánu, páté číslo začíná vzpomínkovým esejem Czesława Miłosze... V souladu s proklamacemi šéfredaktorky se přemýšlivější texty střídají s kulturním servisem — *A2* přináší kalendář plánovaných akcí v literatuře, divadle, filmu, hudbě, výtvarném umění, fotografii, architektuře, televizi a rozhlase, přehled čerstvě vydaných knih a hudebních nebo filmových nosičů.

Týdeník je pestrý i autorsky. „Jsme rádi, že v našem časopisu publikuje kulturní elita, která nepatří do žádného uzavřeného okruhu,“ říká Libuše Bělunková. „Chceme přilákat například doktorandy vysokých škol, kteří jezdí na stáže do ciziny a mají světový rozhled.“ Z mediálně známějších jmen se v prvních číslech *A2* objevili (vedle autorů již zmíněných) programová ředitelka Karlovarského festivalu Eva Zaoralová, orientalista Luboš Kropáček, politik Petr Pithart nebo kritici Vladimír Just a Jiří Peňás, blízkým spolupracovníkem redakce je básník Vít Kremlička.

Za povšimnutí stojí, že rozjezdu *A2* pomohl soukromý sponzor, což u podobných menšinových časopisů rozhodně není obvyklé. Jeho jméno ovšem šéfredaktorka prozradit nechce. „Dostali jsme nějaké peníze do začátku, dál už ale budeme bojovat sami,“ říká. Podle nástupu, který ona sama označuje za raketový, to vypadá, že boj týdeníku *A2* bude úspěšný. Počkejme si, zda bude adresa Americká 2 představovat synonymum úspěšné a zavedené časopisecké značky.

Autor (nar. 1985) je publicista; studuje žurnalistiku na UK v Praze, působí v měsíčníku *Dobrá adresa*.

Členem redakce kulturního týdeníku A2 byl i významný filmový a literární kritik Jiří Cieslar, který nečekaně tragicky zahynul v pondělí 16. ledna 2005 tři týdny před svými pětapadesátými narozeninami.

Cieslar v posledních letech vedl Ústav filmových studií na Filozofické fakultě UK v Praze. V letech 2003 a 2004 vydal knihy: *Hlas deníku*, ve které shrnuje své stati věnované literatuře, a *Kočky na Atalantě*, sbírku statí věnovaných filmu — především kinematografii italské, francouzské a české. Nevyhýbal se ani fundovaným exkursům do filozofie, výtvarného umění nebo fotografie. Knižně debutoval monografií španělského surrealistického filmaře Luise Buñuela (1987). V letech 1976–1989 pracoval jako redaktor filmového čtrnáctideníku *Záběr*. Své předrevoluční články shrnul v knize *Concettino ohlédnutí* (1996). V roce 1990 přešel do redakce obnovených *Literárních novin*, jeho náročné a přece čtivé texty znalo i široké čtenářské publikum *Reflexu* nebo *Týdnu*.

PAME BOŽE VYPLŮVŮ DUŠI
ZBAV MĚ CIZÍCH HLASŮ
CIZÍCH POKHEDŮ
CIZÍCH OBDIVŮ
A CIZÍCH POKYDAKŮ!
PAME BOŽE, SEVĚDI MNE V SERE.

Zápis z diáře Jiřího Cieslara

Román pro čtyřicet čtenářů? Ne, děkuji.

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

V sobotní příloze *Lidových novin* „Kulturní revue“ (ze dne 14. ledna 2006) se Jiří Kratochvil opět jednou roze-psal o svém vidění literatury v dnešním světě. Článek se jmenuje příznačně „Zahubí svoboda literaturu?“ a jeho autor hned za úvod dává za pravdu svým názorům z 90. let minulého století: předvídal, že literatura sestoupí „na jednu z nejnižších příček společenského žebříčku“ a ocitne se „v naprosté izolaci“... a stalo se. Dále soudí, že čas literatury zobrazující život je neodvratně pryč a na její místo nastoupila literatura, která o skutečnosti přemýšlí. A „taková literatura nemá dnes mnoho čtenářů, protože ti v ní nenajdou postavy, s nimiž by se mohli anebo dokonce chtěli ztotožnit“. Postavy nabízející ztotožnění, soudí dále autor, „najdou dnes čtenáři už jen v literatuře konzumní a komerční, do níž se pohotově transformoval někdejší realistický proud“. Následuje pasáž, v níž Jiří Kratochvil rozvažuje o tom, co dobrého či jiného přinesla svoboda. Podle něj „svoboda nezahubí literaturu, ale může zahubit i některé mimořádně talentované autory, a to dokonce i ty, kteří třeba dokázali odolat v nesvobodě“. Třetím motivem v Kratochvilově filipice je román. Autor úvahy se vyznává z toho, jak ho román provází celoživotně, od *Hraběte Monte Christa* až po *Perecův Život návod k použití*, a to jako „jakýsi šestý, intuitivní smysl“.

I/ Kratochvil vede pořád stejnou. Že literární dílo neslouží ničemu než sobě, že videokultura vzala románu příběh, že národní obrození skončilo definitivně až v 90. letech 20. století, že literatura se nedělí na experimentální a neexperimentální, sláva postmoderně, neboť v ní dochází k propojení fascinace příběhem a nedůvěry v něj atd. Nad jeho úvahou si lze opět uvědomit, že její autor ani tak nepřemýšlí o stavu literatury dnes, jako spíše programově vytyčuje své představy nebo — a asi nejspíše — úporně obhajuje vlastní psaní, svůj vlastní naturel. Nakonec i klubismus, který Kratochvil románu předpokládá, má ob-

hájit fakt, že ani sám není autorem mnohých, ale úzce vybraných. Třešnička na dortu.

Ano, přijmeme fakt, že Jiří Kratochvil není romanopisec pro mnohé, a přijmeme i fakt, že se autor k tomuto rysu svého psaní snaží nalézt dějinnou oporu. Nahlíženo z hlediska čtenářského: v Kratochvilovi jsou místa, v nichž si počteme a která nenudí (povídky a partie z románu *Uprostřed noci zpěv a Aviomu*); jsou v něm i taková, v nichž si příliš nepočteme, ale aspoň nenudí (*Truchlivý bůh*), ale jsou i taková místa, která pouze nudí — svými předvídatelnými antiiluzivními prostocviky, svévolí, která chce působit jako imaginativní dovednost (jde vesměs o autorovy poslední texty). Kratochvilovo psaní je přesvědčivé tam, kde čerpá z vnitřních poranění autora (dítě exulanta, dětství v 50. letech, bizarní svět rodiny a jejich vztahů, dávná traumata, která znovu ožívají). Tam, kde se pouští na pole svobodné fabulace, mimo dosah osobní látky (např. *Noční tango, Nesmrtelný příběh*), zůstává namnoze už jen vůle psát, dýchavičnost, podléhání okamžitým nápadům a kouzlu vlastní výmluvnosti bez ohledu na celek. Povídkář? Budiž — Kratochvil má nápady a umí jim dát průchod. Esejista — budiž (zejména tam, kde autor nespolehá pouze na svá „vyznání“). Ale romanopisec? Na toho je Kratochvil příliš svévolný, příliš v zajetí dílčích vzruchů, bez klidu fabulačního i stylistického. Tak například v novele *Truchlivý bůh* se vypráví, jak se Aleš Jordán vrací domů; vše se děje neutrálně, věcně, přičemž se dostaví tato věta: „A najednou byl Aleš doma v předsíni, otíral si tam *děsně zasnáraný boty* [kurzíva jt] a slyšel přes kuchyňské dveře, jak otec mámě říká“ atd. Proč najednou ten fekální výraz a proč obecná čeština, když předtím i potom se vypráví zcela neutrálně? Jaký má tento krok důvod? A takovýchto schválností jsou u Kratochvila přehršle, a to na všech úrovních významové výstavby.

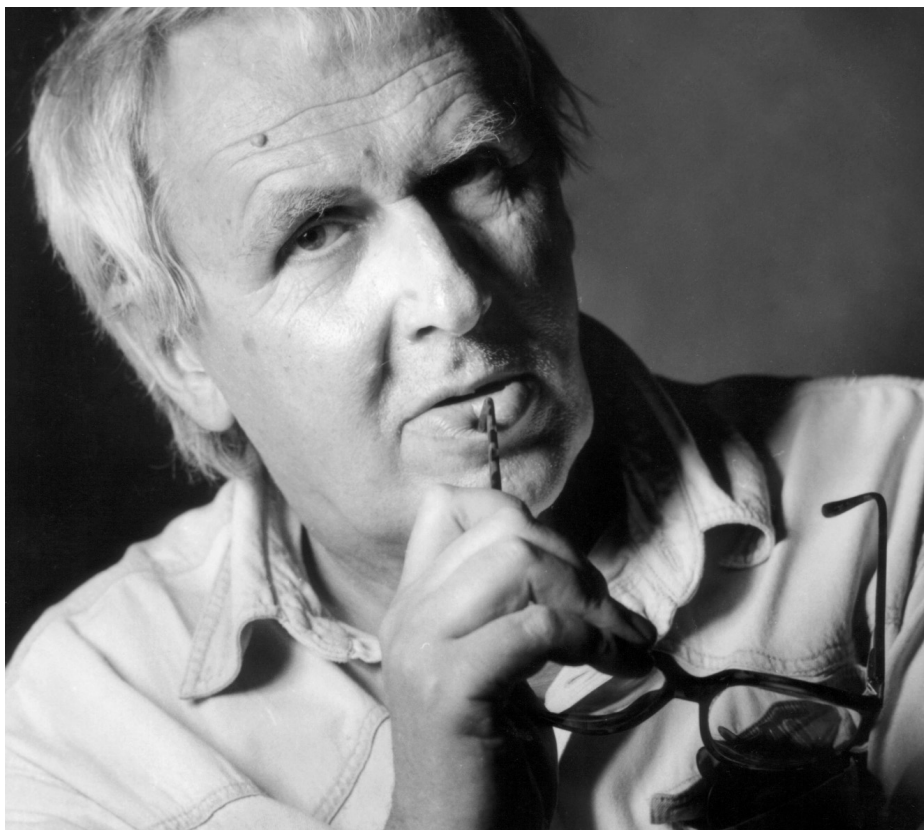
Před Kratochvilovými texty mívám pocit návštěvníka moderní galerie, plně ab-

straktních obrazů, malovaných kombinovanými technikami, experimentů s tvary i barvami a kdoví čeho ještě. Mívám tedy pocit návštěvníka, který kouká na obrazy a nemůže se zbavit dojmu, že všechny tyto artefakty tu jsou hlavně proto, že malíř neumí namalovat koně. Extravagantní schválnost a experiment pouze maskuje nedostatek základní dovednosti. — Poukaz na Kratochvila-prozaika, jakkoli letmý, tu budiž učiněn zejména proto, že bez něj zůstává nečitelné mnohé z Kratochvila-esejisty. Druhý je namnoze „ideologem“ prvního, přičemž tuto ideologii maskuje tím, že ji odívá do témat jakoby obecných. Odtud i jejich tón, nervní, naléhavý, ba často až voluntaristický. Jako by autor cítil, že to, co proklamuje, jsou často spíše zbožná přání jeho mysli než zpráva o stavu věci.

II/ Nyní se věnujme už jenom Kratochvilovi-esejistovi a jeho úvaze ze 14. ledna. V jednom místě autor tvrdí, že tak jako byl spisovatel za časů nesvobody v pokušení kolaborovat s mocí, tak stejně může být autor za časů svobody vehnán do kolaborace „s příběhem verifikovatelným životem“, což může být třeba televizní seriál nebo lechtivý muzikál, protože „životní verifikací“ jsou teď u nás holt peníze“. Ano, víme, kolik současných českých prozaiků prahne po tom, aby se jejich textů ujala televize či film. Důvodem je, že by se tím na nějakou dobu finančně zajistili. Problém je však jinde. Ona „životní verifikovatelnost“, kterou Kratochvil dává do štitivých (postmoderních?) uvozovek, je příběhu vlastní z jeho nejvlastnější podstaty. Příběh není žádný biologický pud, který dostáváme v genetické výbavě. Ani v životě se nám nepřiházejí příběhy, nýbrž — co vlastně? Konkrétní vjemy, dojmy, zážitky. To teprve vyprávění, ergo konstruování, z těchto vjemů a zážitků dělá příběh. Potud by se vše zdálo být na Kratochvilově straně. Jenomže: čím se příběh stává příběhem? Tím, že jednotlivé vjemy (díličí události) jsou uspořádány v řadu časovou a zároveň příčinnou.

Pouhá časovost na příběh nevydá; pouhá příčinnost bez časovosti — toť úvaha vědy, tedy logika diskursu. Jak trefně píše E. M. Forster: král zemřel a poté zemřela královna — to příběh není. Král zemřel a poté *ze žalu* zemřela královna — to příběh je. Co je však v příběhu ona příčinnost? Je její jedinou funkcí, aby se starala o „logický“ sled událostí, tj. aby poskytovala časovosti nějakou vnitřní spojitost? Dost možná. Jenomže nezbyvá než se ptát dále: čím je tato vnitřní spojitost založena? Jedná se o rys ryze jazykový či logický? A zde jsme nuceni zjistit, že nikoli. Na to, abychom pochopili, že královna zemřela *ze žalu*, musíme vědět něco o lidech a o světě. Kausalita pak představuje jen jiné slovo pro schopnost „číst“ záměry jiných, tedy pro empatii. Mnozí vývojoví psychologové tvrdí, že dovednost vnímat příběhy začíná až tehdy, kdy dítě opouští své egocentrické vidění světa a začíná získávat povědomost o tom, že i jiní lidé mají svou vůli, a že tedy mohou do světa vysílat své záměry, takové, které jsou namnoze jiné než záměry dítěte. Tato dovednost se u něj vyvíjí postupně od druhého do pátého roku. Jinými slovy: schopnost rozumět příběhům je odeprána zcela malým dětem, autistům a solipsistům. Všem totiž chybí mentální schopnost vzhledu do záměru jiného. Ve vyprávění příběhů i v jejich naslouchání nejde o pouhou dovednost jazykového konstruktérství. Jeho vyprávění je — podle Paula Ricoeura — řeč vržená „*mimo sebe* [kurzíva jt] svou ontologickou vehemencí“. Řečeno úhrnem: nejsou jiné příběhy než „verifikovatelné životem“, životní zkušenosti jako druhu mentální zralosti. Umět vnímat i vyprávět příběhy nás zařazuje k těm, kdo jsou si vědomi, že středem světa nejsem „já“.

Další pádnou tezí Kratochvilova článku je myšlenka o tom, že „svoboda nezahubí literaturu, jen ji přivede k jejímu skutečnému údělu a k jejím (čtyřiceti či padesáti) čtenářům“. Ne, děkuji. Do takového klubu sám za sebe vstoupit odmítám. Co by to vlastně bylo za klub? Těch, které nikdo nechce? Útulek pro nečtené spisovatele? Nebo těch, kteří se považují za tolik výjimečné, takže by jim víc než čtyřicet čtenářů nestačilo? Nebo jde o spolek autistů přes literaturu? V tomto se totiž ztrácí základní smysl psaní samého: schopnost a ochota dělit se, nabízet vlastní zkušenost jako zkušenost, jež se chce, má, potřebuje týkat ještě i někoho jiného. V krajním případě si ještě tak dovedu představit, že se tento spolek bude týkat literatury. Ale nedokážu si představit, že se bude týkat románu. Román nebyl po většinu svých dějin nikdy jen interní věcí literatury. A v tom spočívalo a spočívá i jeho kouzlo. Už od 17. a 18. století vzniká román (*novel*) jako souběžec novin (*news*), obojí v tehdejší Evropě jsou novinky a obojí chtějí přinášet zprávy především o tom, co je nové. Noviny v perspektivě dne, román v perspektivě „ještě jiné“. To až lite-



Jiří Kratochvíl se ptá: Zahubí svoboda literaturu?; foto: Jef Kratochvíl

rární modernismus se snažil román získat k úkolům ryze literárním. Přepsat ho na poezii či — pokud to nepůjde — aspoň na filozofii. Oč zajímavější podoby v tomto pláštiku román nabyly, o to více ztratil čtenářů. Jak říká Saul Bellow, román začal trpět „francouzskou infekcí“, tj. posedlostí originalitou. Jako žánr se však ukázal přece jen moudřejší než mnozí jeho pěstitelé. To nejmínějším z něho odmítlo postulát, že jde pouze o interní věc literatury a jejích vykladačů. Možná i díky čtenářům. Ten totiž po svém romanopisci chce něco, co by se ho týkalo, něco, v čem by se našel. Laboratorní pokusy, v nichž má být pouhým svědkem jednoho z dalších experimentů, takových, v nichž si literatura řeší své vnitřní problémy, ho z účasti jaksi vylučují. Stejně jako egomanské svévolnosti. Obojí nenabízí pozvání, ale striktní příkaz: obdivuj se mi! A z tohoto úhlu se čtenáře týká jistě více Franz Werfel než Robert Musil (jakožto autor *Může bez vlastnosti*), Robert Merle než Alain Robbe-Grillet, Milan Kundera než Věra Linhartová, Graham Greene než Virginia Woolfová, Jiří Kratochvíl *Avionu* než Jiří Kratochvíl *Medvědího románu* nebo *Nesmrtelného příběhu*. Masové čtivo a telenovely jsou jen logickým výsledkem románových experimentů, takřkajíc jejich stínovou stránkou. Román ve svých dějinách nesázel ani tak na originalitu a pokusnictví, nýbrž na komunikativní přesvědčivost, tedy takovou schopnost, která dokáže ono *novel* („nové“),

jehož se už ujaly noviny a masmédiá, ukázat jako „ještě jinak nové“, nové nějakým podstatným způsobem. Čili: s románem je to pořád stejné, od *Dona Quijota* či *Robinsona Crusoea* až třeba po *Peníze* Martina Amise či Hájíčkovu *Selský baroko*.

■ Shrňme: (1) Příběh není dovedností čistě jazykovou, ale daleko spíše sociální; musí na něj být dva. Nezdá se, že by něco takového mělo být románu v našich časech cizí. (2) Ne- ní jistě ambicí románu, aby naháněl čtyři miliony čtenářů, ale stejně tak podezřelé je, když si jich bude chtít pěstovat čtyřicet. Jeho — vypůjme si slova Jiřího Kratochvíla — *skutečný úděl* spočívá nejspíše v tom, aby měl čtenářů čtyři tisíce až čtyřicet tisíc. Je to úděl toho, kdo má stále potřebu domluvit se, tj. není mu cizí potřeba empatie a kompromisu. — Slovy E. M. Forstera: „Příběh jako takový může mít pouze jednu přednost: přinutí čtenáře ke zvědavosti, co bude dále. A naopak může mít jen jedinou chybu: že nevyvolá u čtenáře zvědavost, co bude dále. To jsou jediná dvě hodnocení, která se mohou o příběhu jako takovém vyslovit. Je to nejnížší a nejjednodušší literární organismus. A přece je to nejvyšší faktor společný všem těm komplikovaným organismům, jež nazýváme romány.“

Románe, odhod' svou literárskou pýchu a vrať se k příběhu!

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



DAGMAR HOCHOVÁ Řím 1968

Fotografka z vlastní potřeby

DAGMAR HOCHOVÁ

JOSEF MOUCHA

Dagmar Hochová (nar. 1926) se v rozhlasovém interview k pětasedmdesátinám svěčila, že nevychází bez fotoaparátu, byť si nezastírá ztrátu dřívější hbitosti. Právě spontaneita vedla k jejímu stylu neučesaných momentek.

Dagmar Hochová studovala fotografii na Grafické škole v Praze. Jejími spolužáky byli v oněch válečných letech děti fotografů, vlastníků starodávných živnostenských ateliérů, kam měšťané chodovali za iluzí zvětšení. Hochová si pochvaluje, že se od vrsťevníků hodně dozvěděla o materiálech, zvětšování i chemikáliích vhodných k vyvolávání. Osobně se však rozhodla fotografovat úplně jinak, mimo ateliér. O celém fotografčíně díle by se dalo říci: holá pravda coby stylotvorný prvek...

Hochovou neminulo totální nasazení. Zůstala však v Praze, v barrandovských filmových studiích, která ve velkém produkovala komedie, jež měly sloužit k rozptýlení chmurných nálad obyvatelstva Protektorátu Čechy a Morava i wehrmachtu. Spolupracovala tu s Jánem Šmokem. Ten ji po skončení světové války povzbudil k dalšímu studiu. Obor fotografie sice ještě neměl ve čtyřicátých letech svébytnou vysokoškolskou platformu — a Hochová byla školená víceméně jako kameramanka —, nicméně vzdělání jí otevřelo další horizonty. Záhy se mohla identifikovat s italským filmovým neorealismem. Není divu: také její momentky ústí spíše v prožitek než v objektivní analýzu.

Okamžiky

Na nevráživost režimu padesátých let, kdy byl podezřelý každý, kdo nedělal rodinné snímky anebo záběry Hradčan, vzpomínala fotografka v oné již zmiňované rozhlasové relaci Radiožurnálu v roce 2001. Při jedné z výročních manifestací komunistického převzetí moci ji na Staroměstském náměstí pod pražskou radnicí pronásledovali jacísi uniformovaní muži: „Ale nic se mi nestalo,“ vykládala Hochová. „Pro mne vždycky bylo nejdůležitější, aby mi nevzali film. Když mě dopadli, tak ten důstojník řekl: ‚Proč jste to fotografovala?‘ A já jsem zařvala: ‚Z vlastní potřeby!‘ A parta malých kluků, co tam kolem byli, křičela jako ozvěnou: ‚Z vlastní potřeby, z vlastní potřeby!‘“

Tento výstup je pro pochopení povahy Dagmar Hochové klíčový. Svědčí o její šťastné letoře.

Dagmar Hochová působila dlouhá léta jako spolupracovnice týdeníku svazu spisovatelů. *Literární noviny* v šedesátých le-

tech nahrazovaly kritické posláním denního tisku, jež vydávaly politické strany, odbory a vůbec organizace s autocenzurními návyky. Zakázky *Literárních novin* fotografku přiváděly do centra společenského dění: „Když tehdy přišlo jakési uvolnění,“ vzpomíná Hochová, „zajímali mě všichni, kdo se snažili ze života něco urvat a ukázat. To se mi tenkrát zdálo nejdůležitější.“

Hochové se ale nikdy nejednalo o pohled oficiální. Ani tehdy, zaznamenávala-li prvořadě, ideově převratné události, jakou byl kupříkladu IV. sjezd Svazu československých spisovatelů v červnu 1967, předznamenávající Pražské jaro roku následujícího. „Nebaví mě čelný pohled z místa, kde stojí všichni,“ suše konstatuje fotografka.

Dílo Dagmar Hochové je kronikou epochy, zejména života v Čechách a na Moravě. Jakmile však mohla cestovat do zahraničí, využívala toho. Tak vzniklo i album *Porta Portese*, věnované nejen římskému tržišti.

Od konce šedesátých let, kdy byly *Literární noviny* zakázány, publikovala Hochová jen sporadicky. Uprostřed oné nanicovaté éry prohlásila: „Mám to štěstí, že se s mužem můžeme navzájem obdivovat a vážit si své práce — i když každý máme jinou profesi [...] Ukazují mi, co jsem udělala, a čekám, co mi řekne; je to člověk, o němž vím, že má ušlechtilý vztah k životu; jeho soudu si vážím a je pro mne důležitý.“ (Citováno dle článku Alžběty Šerberové: „Okamžik prosím“, deník *Práce* z roku 1980.) Proto také fotografka v občanském životě užívá plného jména Dagmar Hochová-Reinhardtová.

Bilance

V roce 1990 kandidovala Dagmar Hochová-Reinhardtová do České národní rady. Získala poslanecké křeslo, ač nebyla na kandidátce Občanského fóra vedena v prvním sledu, nýbrž jako jedenadvacátá. Do dvou let uspořádala ve sněmovně výstavu snímků pořízených během politického působení.

„Měla jsem možnost pracovat v církevně humanitárním výboru,“ řekla mi k tomu, „a v nadaci Člověk v nouzi, což jsou polohy mně vlastní. Takže se mi dostalo cti něčemu veřejnému prospět. Vždyť já byla předtím vždycky na volné noze! Jsem věrný člověk, skautka, vychovaná i rodinnou tradicí v ideálech demokracie. V České národní radě jsem fotografovala leicou, ta neruší, a bez blesku. Odseděla jsem si s ostatními tisíc hodin jednání a potvrdila se mi má životní zkušenost: lidi můžete fotografovat,



DAGMAR HOCHOVÁ Pompeje 1987

VÍT SLÍVA
Z KOMÍNŮ
SE DÝMÍ
JAKO Z PRÁDLA

**Leden upaluje střechyly,
sněhem sjíždí se střech.**

**Holá hlava sněhuláka
padla.**

Leden padá —

**Rozvod čertů, co se ženili:
tři teď budete ve třech!**

**Matka bílí všelijaká
prádla...**

Silná. Mladá —

až když vás přestanou vnímat. Alespoň když je chcete vidět jako já. Fotografie těžko vyjadřuje vztahy, anebo ne-vztahy. O tom ty záběry nejsou.“

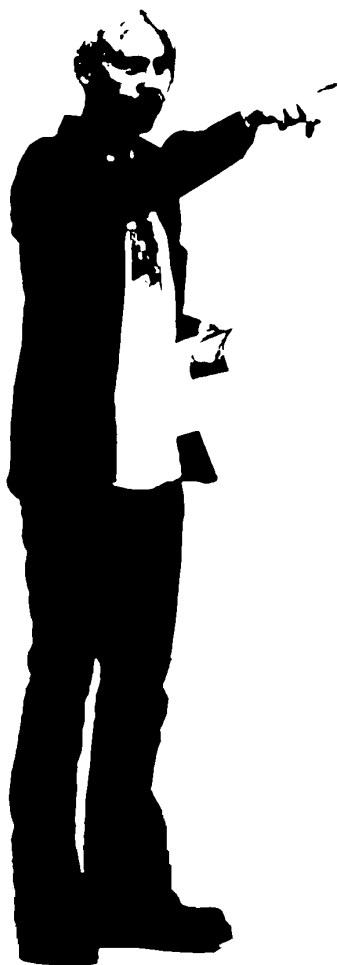
Životní konfese Dagmar Hochové zní takto: „Když se něco dělo, vždycky jsem šla ven. V zásadě si myslím, že jedině tahle fotografie má cenu a že je to naše povinnost době. Nikdy jsem nefotografovala, co jsem fotografovat nechtěla, takže všechny fotografie jsou nakonec spjaty s mým životem naprosto osobně. Vlastně je to deník. Říkám, že život je geniální umělecké dílo, a o tom jsou moje knihy. Mizející svět... Nemělo by se zapomenout, čím jsme tu žili.“

(Tematický výběr snímků Dagmar Hochové v přítomném čísle Hosta pochází z autorčina alba Porta Portese, jež vyšlo péčí nakladatelství Arbor vitae. Text jejího medailonu vydá knižně Pražský dům fotografie v koprodukcí s nakladatelstvím Kant. Pro katalog jarní výstavy Fotogenie identity bude přítomná časopisecká verze upravena.)

Autor (nar. 1956) je spolukurátor výstavy Fotogenie identity a spolupracovník redakce.



Na špatné adrese



S odstupem času si to mohu přiznat. Tak jako v květnu postrádám A jitra jsou zde tichá, tak na Vánoce mi chyběl nějaký film o Ježíši. Před lety jich byla pěkná nadílka a náhle vše překryla Satanášova temnota. Nemám v úmyslu moralisovat, přesto aspoň malý, třeba loutkový Ježíšek se v televizi mohl objevit — nehledě k tomu, že jeho velká obdivovatelka, Svatá Lucie, je patronkou televizního vysílání. Ještě štěstí, že Albert, mně svěřené choudě, dostal poměrně rozsáhlou vyrážku po celém těle v podobě jakýchsi červeno-zelených tuplíků, takže vypadal jako Ježíš na Grünewaldově isenheimském oltáři. Místo televise jsem pustil Personal Jesus a pěkně jsme si s Ježíškem Albertem trsli.

V poslední době se nad Milošem Urbanem a Petrem Odilem atd. strhlo kritické tornádo. Když už je třeba oba hochy potrestat, nebylo by vhodnější nařídít jim nějaké nucené práce? Shodou okolností jsem t.č. bohužel učitelská buzna a vím, jak je nepříjemné, když při hodině ekonomie vykládám například o Admirálu čaje a děčka nevědí, která bije. Proč by tedy hoši nesestavili středoskolskou učebnici — něco jako *Urbanův a POSSS jazyk*. Bylo by to sice jenom o nich, ale — jak dokazuje Pavelkou provedená anketa o sečtělosti studentů varnsdorfského gymnasia (in Salon 29. 12. 2005) — rozšířilo by to studentské obzory o sto procent.

Jako bouře na Slapech vstoupila do missáckého klání třetí soutěž — Miss české literatury. Vedení MČL počítá s pověstnou ješitností českých literátek a poprvé v dějinách podobných soutěží stanovilo nominační poplatek. Finalistky se navíc musí zavázat, že si na hvězdný večer vyčistí zuby a nebudou obědovat chalupářský guláš ani jiné vegetariánské konzervy. Pro účastnice s čarou pod paragraf platí povinnost obléknout si na promenádu aspoň tanga. MČL upozorňuje, že minulé zásluhy se neberou v potaz a platí pouze současný stav. Moderátorem soutěže bude — počítám, že vás to samotné napadlo — ano, Jan Český české literatury — Milan Děžinský. Přihlášky s vloženou padesátikorunou podávejte na adrese Vědeckého studia Stará milenka.

Bývalá redaktorka petrovská, Eva Petláková, mi věštila z ruky. Konstatovala, že jednak mám obraz Doriany Graye namalovaný v čarách na dlani a jednak mě čeká těžký osud, ne-li smrt. Den poté jsem s Evou Voglerovou vjel vozem zn. Renault pod nákladní vůz téže značky. Bez úhony to přečkal akorát umělohmotný osel Jan-Karl Raspe. Náhodou kolem projížděla sanitka,

chlap nevěřil, že jsme živí. Šlapka, která událost sledovala z chodníku, volala, že musíme mít mocného anděla strážného. Fakt je, že lepší než tyhle intelektuální Evy je jedna pořádná Lilith. Doporučuji Lilith od George MacDonalda (Aurora 2001).

Lukáš Marvan se po návratu z buddhistického kláštera na Srí Lance rozhodl v Ústí nad Labem vybudovat Nové Agarthi, eventuálně Schambalah, eventuálně šaolinový klášter s příslušenstvím. Přesvědčil jsem se o tom při cestě vlakem v 7.56 z Teplíc. V coupé naproti mně seděl povedený čtyřlístek, Dynka Tung-šan, pan Kopferkingel, Richard Gere a Buddha Linhárta. „U všech thajských piček, tohle město není zlé!“ zvolal Buddha při pohledu na Spolchemii. A jeho věrný Říša řekl: „Ano, mistře, ale příště to chce víc mlhy.“ Seděl jsem zmuchlaný v nejzazším rohu a mnul jsem si svou černou hubu boje se těm světcům pohlédnout do zářících očí.

V poctivé čtyřce, žádné vytuningované trojce, jsem vyslechl rozhovor pěti chlapů vymustrovaných dresem PODZEMNÍ STAVBY DĚČÍN. Ze změti nadávek a špílů jsem dešifroval, že spílají nejmladšímu členu společnosti, který ve všeobecné shodě platil za největšího debila, protože nikdy nepřečetl ani Malého prince. Přišlo mi to tak nějak líto a dal jsem si pět piv. Před hospodou jsem na toho nedovzdělance narazil. Bystře se oháněl lopatou, vykukovala mu jen hlava a vyplanžený šlašitý jazyk. „Tys vážně nečetl Malého prince?“ vyjel jsem na něj. Hrabal se z jámy a volal: „To byla finta, aby mě nepodezívali. Překládám ho do lužický srbštiny.“ Poznal jsem ho hned. A vy?

Dne 28. ledna v teplém Planetáriu pokřtila Svatava Antošová svůj román *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala*. Přítomní členové Vyžvejklé bambule se nijak netajili svým odporem ke knize, ve které jim autorka přichystala tak bídný osud. Batmanovič (převlečen za včelku Máju) a Mengele (převlečen za nordickou buzničku) zvrhli knihu nejprve verbálně popravili a poté i s autorkou postříkali jesenkou a pomazali nuggetou. Autorka konečně prozřela a knihu vlastnoručně zapálila. Hořela jasně modrým plamenem. Přítomný kritik Jan Nejedlý se na protest polil vodou a zledovatěl. Nepřítomně Evě Hauserové byla zaslána oslavná depeše a krabička cigaret značky Femina Slušovice. Hologram Nordblondýny oznámil, že napřeskok vydá *Prací historky* Evy Králíkové s podtitulem Hulit, hulit, lízat.

PAVEL JAZYK

Recenze

Otázky

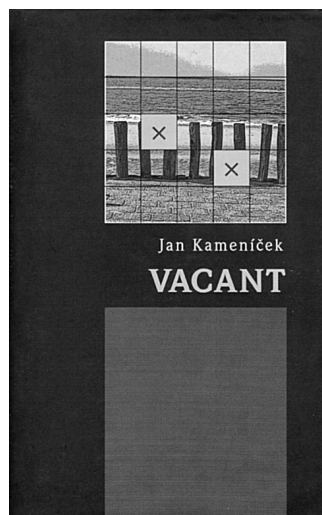
Jan Kameníček: *Vacant*, Dybbuk, Praha 2005

Nová Kameníčková kniha, román *Vacant*, zapadá do dosavadní linie autorovy tvorby. Tematicky i formálně se *Vacant* řadí k dílům jako *Dům*, *Daidalova zoufalství*, *Mezi spánkem* apod. I v tomto textu Kameníček potvrzuje pověst spisovatele kafkovského typu.

Hlavní hrdina románu Laube se náhodou dostává do města Vacant. Město samo jako by na jeho příjezd čekalo a přijalo jej. Laube trpně přijímá svou roli nově příchozího a později i pomocníka místního lékaře. Zároveň však mezi hlavními hrdinou a obyvateli města leží stín čehosi nevyřčeného.

Podivuhodné, jakoby mlhou zahalené město Vacant se ukazuje být izolováno od světa venku, který je v textu nazýván Trans. Vacant se uzavírá, stojí v jakémsi bezčase. Čas lineární, ten, který spěje k nejasnému sice, ale cíli, je nahrazen časem cyklickým. Stále se opakující rituály — návštěvy kina, lékařské obchůzky, všudypřítomný řád... to vše má moc lineární čas ošálit. Mezníky, jako je smrt či zrození, naoko neexistují. Pod povrchem zdánlivé nečinnosti je však cítit napětí. Potřeba činu. Hlavní hrdina se má stát tím, kdo tento čin provede, tím, kdo vyvede obyvatele z mrtvolné strnulosti. Má se stát (sám takové jméno přijímá) Mojžíšem. Ví, co je venku, je si vědom absolutní nejistoty, nahlédl ovšem i dovnitř. Tuší o vraždách i útěcích... Je zkrátka proti své vůli vyvolen.

Ne náhodou je Kameníčkův text naplněn mnoha (někdy snad příliš okatě nabídnutými) starozákonními aluzemi. Znovu totiž otevírá současnému světu věčné otázky po smyslu existence, na něž hledá odpověď právě Bible. Základním tématem je mu přijetí zodpovědnosti a vědomí konce. Přijetí zodpovědnosti, ale též smrti lze chápat jako důsledek ochutnání plodu poznání. Teprve vědomí či schopnost smrti (řečeno s Heideggerem) dává lidskému bytí ve světě smysl. Obyvatelé Vacantu jsou otroky svého vlastního řádu a své vlastní iluze ráje. Poznání, které přichází prostřednictvím hlavní postavy zvnějšku, je navrácí zpět na původní cestu. Text tudíž nastoluje i téma skryté manipulace, jež spočívá v neustálém opakování stereotypu bez jeho vědomého uchopení,



v slepé poslušnosti bez pochybností.

Pro Kameníčkovy texty bývá typická implicitní přítomnost znepokojivých otázek vzhledem k přítomnosti a ani *Vacant* se v tomto neliší. Není právě pro současnost (pro jakoukoli současnost, chce se říci) příznačné odmítání zodpovědnosti za svět, v němž žijeme? Neuzavíráme se před ním prostřednictvím iluzí o dokonalosti naší společnosti? Nespěje proto náš svět k podobné katastrofě jako fiktivní město Vacant?

Kameníčkovy texty bývají často mylně označovány za experimentální. Pokud experiment chápeme jako snahu vyzkoušet nové postupy, nově kombinovat postupy již ověřené, otevřít originální témata apod., nepřináší *Vacant* do literatury nic převratného. Změny perspektivy vyprávění či intertextovost jsou součástí literárního světa příliš dlouho, než aby bylo možné jejich užití nazvat experimentem, a totéž platí pro tematickou rovinu textu či pro řešení, jež text nabízí. Máme tedy před sebou knihu zbytečnou?

Jistě nikoli. Smysl a hodnota Kameníčkovy textu totiž netkví v novosti, ale v připomínání podstatného. Pokouší se nás přimět k uvažování o světě, o našem bytí v něm. Kameníček tak činí s příjemnou jistotou. Ví, co a jak chce sdělit. Pro svá vyjádření volí jazyk jednoduchý a přesný. Nebezpečí planého moralizování se brání jistým vypravěčským odstupem a věcností. Co na tom, že občas máme pocit, jako bychom to všechno už někde četli?

Vacant zkrátka v kontextu Kameníčkovy díla (ani v kontextu současné literatury) nepřekvapí. Literární vavříny jsou zřejmě určeny jiným, přesto je přítomnost dělných autorů typu Jana Kameníčka potřebná. Patří totiž k autorům spolehlivým, nutí k zamyslení, jeho jméno funguje jako záruka slušné odvedené práce. Takovou je (až na pár drobnosti připadajících spíše na vrub redakce) i *Vacant*.

KRYŠTOF ŠPIDLA

Porno noir Svatavy Antošové

Svatava Antošová: **Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala**, Concordia, Praha 2005

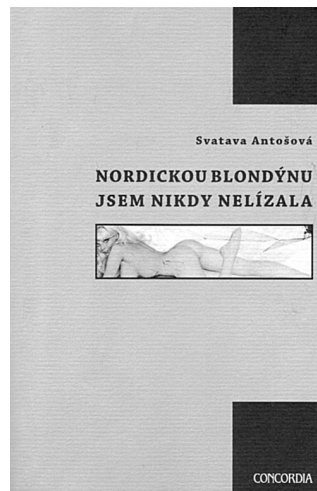
Podtitul nového románu Svatavy Antošové zní *Pornogroteska za časů terorismu* a kniha nepochybně splňuje všechny v něm uvedené požadavky: je pornografická, je groteskní a končí terorismem. Pornografická složka je dost konvenční — kdo četl markýze de Sade, Catherine Milletovou nebo Ladislava Klímu či Jana Pelce, nebude překvapen ani oťesen. Pokud se přece jenom někdo nechá strhnout pornografickou stránkou knihy a bude ji považovat za podstatnou, je mezek. Neboť porno je zde jenom rubem věci podstatnější, je to jen lákadlo, které chce čtenáře navnadit, podstrčit mu krásnou lež, kterou má rad, a pak k ní — teroristicky — přimíchat jed pravdy, která mu uvízne v krku, vzbudí neklid, přinutí ke změně názorů. Pornografie zde představuje teror, v jehož důsledku dochází ke grotesknímu převrácení obrazu světa. V takto obráceném zrcadle svět odhaluje svou nicotu.

Černá perverze, promiskuita, násilí, sociálka, drogy a chlast jsou každodenní realitou jak hlavní postavy Jolanty, tak i postav vedlejších, s ní spřízněných: Mengoše, Dýmky, Kurta, Tobíka a dalších. Jejich život představuje jeden velký exces, opak normality, a proto umožňuje zcela výjimečný, neboť nekompromisní úhel zření. Normalita se jeví jako peklo zalidněné nestvůrami hýřícími hloupostí, zlomyslností, netečností a pokrytectvím. Všichni hrdinové jsou poznamenáni vztahem k rodičům. Jolanta se nemůže zbavit traumatické vzpomínky na otce, který ji otevřeně nenáviděl a litoval, že ji nezabil hned po narození. Dýmka zápasí o svou svobodu s velmi dominantní a sexuálně nenasytnou matkou. V raném dětství byla znásilněna otcem a po celý svůj pošramocený život si ten zážitek nese jako chronickou nemoc. Svěhlavý Mengoš je obětí příliš starostlivé matky; jeho vzpoury a provokace jsou v podstatě pokusy oprostít se od její péče a vlivu. Tobík je bývalá žena, která touží po plném mužství a souží ji stejná minulost jako Dýmku, tedy sexuální zneužívání ze strany otce. „Abnormalita“ postav je tedy odrazem „normality“ těch druhých. Zlo jsou tady ti druzí, ti obyčejní, sociálně zavedení, normální lidé. Mengoš si hraje na nacistu, ale dělá to s vědomím, že se jedná jenom o hru, provokaci. Takzvaní řádní občané jsou často nacisty doopravdy, a navíc to nedávají najevo. Kdo je nebezpečnější? Kurt je nezaměstnaná socka a vede pestrý sexuální život. Normální lidé makají od rána do večera, mají sociální zabezpečení, rodinu, vilu, auto a k tomu naprostou sexuální mizérii. Kdo je nebezpečnější? Jolanta, Dýmka a Mengoš jsou frustrováni světem. Většina lidí je frustrována sama sebou. Kdo je nebezpečnější? Kdo je skutečným pramenem nemoci? Opravdu jsou to lesbičky, socky, feťáci, alkoholici? Nebo spíš lidé uzavření v kleci normality, otroci norem a konvencí, ve kte-

Bojovník Ivan Jergl

Ivan Jergl: **Naděje chodí po špičkách**, Okamžik — sdružení pro podporu nejen nevidomých, Praha 2005

Okamžik — sdružení pro podporu nejen nevidomých je společnost, která se vydávání knih věnuje (dle vlastního výčtu aktivit) až na čtvrtém místě. Na přednějších pozicích najdeme práci s dobro-



rých se kupí frustrace, jež pak ústí v agresi?

Postavy románu nejsou anti-hrdinové — jsou to hrdinové v pravém slova smyslu, vytvářejí alternativní hodnoty a Antošová je ukazuje jako vzor chování. Vzor blízký undergroundu: důraz na autenticitu, věrnost sobě, nekonformnost a apolitičnost. V jistém smyslu je přece socialismus a kapitalismus totéž — vyrábějí stejné zhovadilosti, strach, otupělost, nudu, zášť, konzum. Ne všichni se ale nechali svést nenápadným půva-

bem kapitalismu a pamatují na jeho destruktivitu. Antošová mezi ně patří, a její obraz současné české společnosti je díky tomu výstižný a důvěryhodný. Převládá v něm pesimismus: dnešní Češi se jeví jako ona Vaculíkova morčata, jsou bojácní, slabomyslní, laxní; nebo jako Nietzscheovi Němci, kteří nedovedou vyslechnout Wagnera do finále bez přestávky na buřtu. Hrdinové románu také nejsou dokonalí, sex a exces jsou pro ně jenom opiáty, nakonec dost neúčinné, protože poskytují jen momentální úlevu, nekonečně se opakují (ještě více je to patrné u de Sade nebo u Milletové), a navíc dokládají lidskou omezenost a nemožnost plného štěstí. Tím posilují pocit nicoty, metafyzického prázdna, v němž se hrdinové poslepu potácejí. Jsou si ale aspoň vědomi, že ráj neexistuje, leda umělý. A umělé ráje, jako konzum nebo média, jsou horší než nihilismus. Jak říká autorka v rozhovoru: „Svět je plný mešiasů, kteří ho chtějí spasit, a žádný není pravý.“

Je opravdu škoda, že román přes účtyhodnou smělost a expresivní sílu postrádá důslednost. Kolísá mezi postmodernou a autenticitou, jednou se tváří jako hra s klišé, jindy zas jako seriózní psychologický a existenciální popis. Spojení obého se bohužel příliš nepodařilo. Chybí ironie, která by patričně zlehčovala, chybí psychologická dovednost, která by přesvědčovala. Je jasné, že porno popkultura zde představuje pokus využít ojetý žánr za účelem propašování existenciálního obsahu. Zdá se ale, že pulp fiction spolkla sdělení. Psychologie stěžejních postav je velice chabá, primitivně deterministická a redukcionistická. *Psyché* je pouhou odvozeninou pohlavní události z dětství. Proto hrdinové přes patrnou snahu o realismus působí knižně a loutkovitě. Autorka se nechala uhranout žánrovou formou pornogrotesky, jež jako by pronikla dovnitř příběhu, dokonce tam, kde se ocitnout neměla, tedy do roviny sdělení, jemuž to neprospělo. Trochu ironie a sebeironie, více vnitřní grotesky vztahující se nejen na svět, ale také na jazyk popisu tohoto světa by určitě neškodilo. Odzbrojilo by to místy nesnesitelně seriózní erotismus a uvolnilo prostor pro kulturní guerillu, která se Antošové zcela jistě daří. **IGOR KEDZIERSKI**

volníky, sociální služby a kulturní akce pro zdravotně postižené. Musím se přiznat, že na publikace podobných nakladatelství už předem kladu nároky minimální a málokdy bych také s jinými uspěla. S nedůvěrou jsem pročetla i jedenáctý titul Okamžiku *S kloboukem na nepříteli* učitelky Jiřiny Kalabisové, která v krátkých povídkách popisuje vlastní dojmy z jí iniciované i provedené integrace zdravotně postižených dětí do běžné třídy základní školy. A ony ani tyto črty nebyly zdaleka (ale zdaleka!) tak katastrofální jako jiné texty postižených a pro postižené (známé

zvláště z periodik tučně podporovaných státními granty), i když do literárních skvostů jim leccos chybělo. Mnohé však nahradila autenticita vyprávěného a jakási skoro stydlivě projevovaná lidská statečnost vypravěčky. Kvůli ní jsem se jednoho podzimního večera roku 2005 zúčastnila v brněnské Barce večera sdružení *Okamžik*, čímž se také konečně dostávám k recenzované práci Ivana Jergla.

Jeho kniha *Naděje chodí po špičkách* je totiž dvanáctým titulem *Okamžiku* a vozíčkář na jevišti, který z ní četl, byl sám autor. V jeho podání mně nejdříve povídky knihy — nejspíš záměrně vybrané — přišly zvlášť skvělé. Dokonalé prolnutí Jerglova nelehkého osudu s nesentimentálním literárním uchopením a tomu odpovídajícím přednesem bralo dech. Jenže! Stejný efekt se dostavil, když těsně po něm přečetla své křehké textíky Jiřina Kalabisová. V jejím motýlím hlase zněl snad až odkudsi z paty vydolovaný neskutečně silný osobní postoj, který musel přesvědčit i opravdového „nepřítele, na něhož nutno jít s kloboukem“.

Statečnost a obětavost, která předem nemůže očekávat žádnou odměnu (spíš mnohá protivenství), ale která se rodí z prvotní potřeby zachovat sobě i jiným lidskou důstojnost, mě na kolena dostává v jakékoli podobě. Její literární zpracování umanutě upřednostňuje přede všemi artistními výboji a v mém již konzervativně orientovaném mozku předčí podobná svědectví celou postmoderní produkci i se všemi neoklasicismy a jinými pazdrátovinami. Jak se však při podobné predestinaci vypořádá s literárními kvalitami textu v recenzi pro čtenářské periodikum?

Obě knihy jsem si musela pročíst s časovým odstupem. A nosnějším textem se pak ukázal počín Ivana Jergla, byť také paní Kalabisová v již zmíněném hájemství „grantových počínů“ ční vysoko nad průměrem (znovu dodávám: bohužel velmi žalostným).

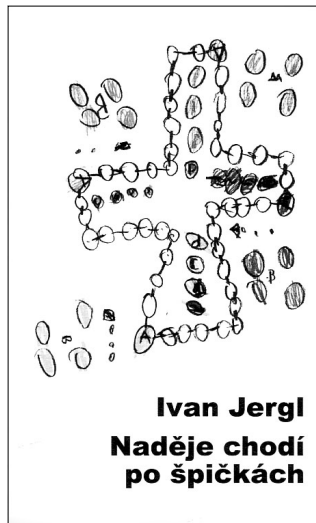
Naděje chodí po špičkách je však psána z takové propasti protivenství a jejím základem je tak samozřejmá, doslova každou vteřinu přemáhaná osobní bolest, že ani při ryze literárním hodnocení nám nemůže uniknout kvalita této jakoby nehrdinné síly. Úsilí, které nečelí anonymnímu davu, ale vlastnímu osudu — a znovu tu budiž řečeno, že z „pouhé“ donkichotské vůle po lidské důstojnosti —, naplnilo každou větu knihy. Na večeru v Barce zaznělo, že Ivan Jergl své texty takřka donekonečna přepisuje a piluje, což mi jinak vždy zavání umanutým grafomanstvím. Ale při úsporném a cíleznalém psaní tohoto autora se každé jeho úsilí „navzdory osudu“ nejspíš jen blíží optimálnímu vyjádření právě tak, jako se v životě Ivana Jergla odráží samozřejmé vědomí, že se všemi fyzickými i duševními silami je stále třeba uvážlivě hospodařit k udržení snesitelného způsobu existence v postiženém těle.

Zvláště povídky první části knihy, v nichž se Ivan Jergl vra-

Dopisy o přátelství, tvorbě i samotě

František Hrubín — Václav Černý: **Vzájemná korespondence z let 1945–1953**, edičně připravila Růžena Hamanová, Torst, Praha 2004

Nad vzájemnou korespondencí básníka Františka Hrubína a kritika a romanisty Václava Černého si čtenář znovu uvědomí, že soukromé listy mohou být nejen významným svědectvím o vývoji mezilidských vztahů a genezi literární tvorby, ale i silným emocionálním zážitkem. Způsobuje jej jednak časový odstup, jenž dal definitivní odpověď na otázky v dopisech vyslovované, jednak poznání, že osobnosti známé dnes převážně z učebnic,



Ivan Jergl
**Naděje chodí
po špičkách**

okleštěné existence světa, který žije sám sebou a pro sebe v každodenním mlýnu strážní, kamarádství a samozřejmé smrti. Ale cítíme i stálou a nikdy neutuchající vůli k životu, která se v dalších — dospělejších — dvou částech knihy z textu vytrácí. Nebo už je pro ni třeba „přemlouvat rozum“.

Ivan Jergl četl tedy v Barce povídky hlavně z „dětské části“, v níž je opět nejvýraznější část nazvaná „Z deníku chovance Libora“. Z „dospělých“ částí si z Barky pamatuji kratší povídku „Černý tulipán“, která mi utkvěla pro závatně přesný dvouapůlstránkový popis nějakých deseti minut po skončení filmového představení, ve kterém je konfrontována hrdość autora s vědomím vlastního postižení při samozřejmé pomoci mladé hezké slečny. Ostatní povídky druhé a třetí části mi trochu splývají. Nejspíš právě proto, že autor je nejsilnější tehdy, když co nejkonkrétněji vstupuje do svého světa. Pokud se v textu chce sám „literárně“ dobrat přesahu, tato snaha ho zrazuje. Totéž se pak naprosto zákonitě týká i „odposlechnutých“ či jinak vyfabulovaných příběhů. Bez hmatatelně autentického podstročnicku se povídky Ivana Jergla stávají jedněmi z mnoha. Rozhodně ne špatně napsanými. Jen jako bychom už kdesi cosi podobného četli.

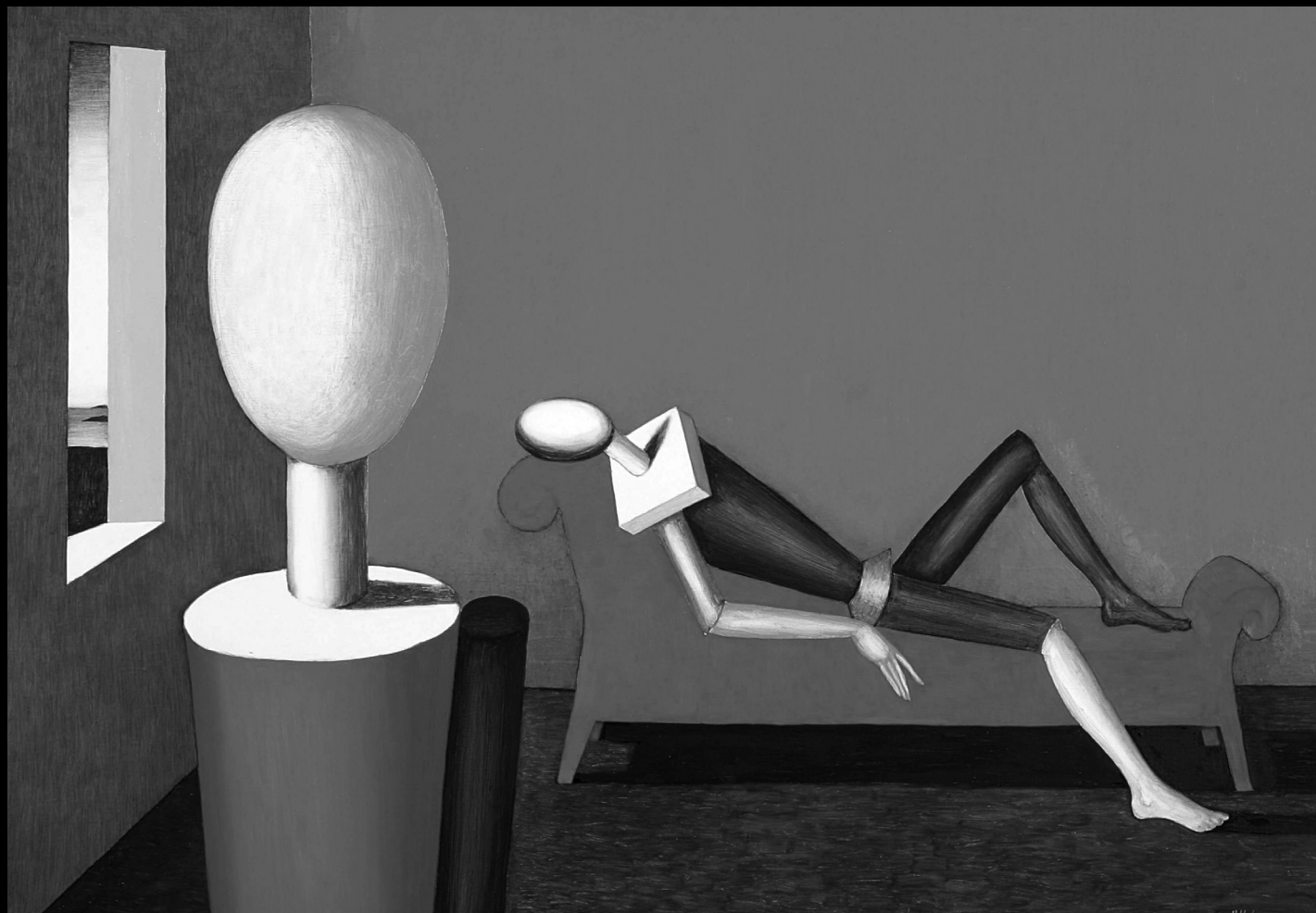
Ale kvůli první třetině má rozhodně smysl si knihu přečíst. Ji se nejspíš týkají slova z předmluvy Jáchyma Topola: „Jergl nepátrá po příčinách, nepadá do mystiky, nehraje si na misionáře, je spisovatel a dostal dar tento svět popsat, někdy z pozice tvrdého, osudem rádně ztřískaného, ale nepřemoženého chlapíka, který se naučil bojovat a teď to učí ty slabší.“

A já bych chtěla dodat, že zvláštní milostí osudu právě a jedině toto nelehce naučené umění boje z něho i v mých očích dělá spisovatele.

JANA SOUKUPOVÁ

antologií a odborných monografií v písemném styku otevřeně odkrývají své touhy, nenaplněná přání i docela obyčejné pocity trapnosti.

Editorka svazku Růžena Hamanová si byla dobře vědoma, že jde o korespondenci, která podivuhodným způsobem spojila osobnosti zcela rozdílných charakterů. V hutném doslovu a v rozsáhlém poznámkovém aparátu se pokouší osvětlit jak zrod velkého přátelství, tak i jeho náhlý konec v polovině padesátých let, kdy dosud pevný vztah potřísnily pocity křivdy a nedůvěry. Obraz nelehké doby, jež se na jednání obou aktérů podepsala, dokreslují dále citace z dobového tisku, ale i z korespondence Hrubína a Černého s dalšími literáty, kteří do složité historie jednoho přátelství vědomě či bezděčně zasáhli. →



Oddat se obrazu

Imprese v Rudolfínu navázala na koncepci výstav, které prolamují hranice u nás obvyklé zařaditelnosti, vnímatelnosti a někdy i návštěvnosti. Navíc s mediální odezvou, někdy reagující na slabiny projektů, jindy zasazující výsledné efekty do připravených mustřů. Z tohoto postu byl veden zručný odstřel v žurnále publikujícím i celostránkovou reklamu výstavy, který ji označil jako směsici obrazů s nejasnou koncepcí. Text nerefletoval ambice výstavy a nepojmenoval její teoretické slabiny.

Kurátorka Simona Vladíková uvízla v dobové koncepci výstavy jakožto prezentace spřáteleného okruhu a sebe samé. V doprovodném textu na výstavním panelu a na internetové prezentaci manévruje s pojmy, které mají v české tradici rozporuplné významy, aniž by objasnila, který z nich si vybírá a který popírá. Rozdíl mezi „impresí impresionistů“ (1874 — počitek, vjem) a „impresí krajinářů“ (1900 — dojem, nálada, pocit) dodnes vyvolává komunikační problémy. Zavádějící pokus o spojení „krásy“, „síly obrazu“ a „imprese“. „Impresí“ je myšlen „bezprostřední zážitek z obrazu v dnešním informačně přehlceném světě“, čili jakýsi „dojem síly“. Tápání diplomované kunsthistoričky nereflektuje osobnost F. X. Šaldy, který měl na „krásu“, „sílu“ a „imprese“ vyhraněný názor a „novou krásu“ považoval za jev v okamžiku

ku zrození působící jako „síla“ a měnící se v „krásu“ až z bezpečné „perspektivy dálky“. Výstava nakonec našla odezvu u návštěvníků, kteří dokáží kunsthistorické ptydepe odstínit a oddat se obrazu.

To překvapivě dokázala i kurátorka, která „svoje obrazy“ našla v malované, digitální, prostorové formě, a prokázala barokní schopnost komponovat podívanou jako pouť různě nasvětlenými prostory. Zdánlivě nelogické rozmístění prací různých autorů dodalo výstavě rytmus opakovaných, jemně se proměňujících motivů — amerických pohledů Davida Adamce, virtuálních žebříků Mida a hopperovské *Červené čtenářky* Ivany Lomové. „Nová jména“ malby se snášeji s digitálními animacemi Jakuba Dvorského, jehož flashová hra *Samorost* přerůstá projekt do internetového světa. Webové prezentace činí z Imprese dlouhodobou virtuální senzací a pomáhají definovat toto „třetí oko“ výstav. Undergroundové a psychedelické kořeny současného virtuálního světa reprezentují jinam zařazované, anebo nezařaditelné osobnosti. Ostří přelomového roku 2005 odsekává „umění výtvarně pracované“ (Viktor Pivovarov, Tomáš Lahoda, Michal Nesázal) spadající do minulého století od „umění nalezeného, viděného, sněného, vynořujícího se z virtuálního prostoru“ (Vladimír Havlík).

Mimo program se podařilo při výstavě nakupit několik „kultů“. Vedle Milerova *Krtečka* je kultovní personou také zpěvák Dan Bárta, jehož fotografie vážek přerůstají amatérské dimenze, ale stejně jako záběry guinejských lovců Bary Šlapetové jsou optickou senzací, čili „impresí počítka“. Prostor jako výzvu pojal Lukáš Rittstein, spojující monumentalitu a intimitu. Přesto méně „výtvarným“, a proto nosnějším objektem výstavy je upomínka kultovního Kubrickova filmu *2001* od Milana Caise.

Na pseudoprobém „umění užité versus volné“ zapomněl divák, který se položil do objektu — křesla *Lenoch* od Jaroslava Kozy — a vnímal houpání v prostoru protkané neonovou linií ve tvaru manty od Michala Cimaly. Objevila se nová kvalita — „užít si výstavu“. Skutečnou „tečku“ za výstavou učinila část s náčrtý a projekty k vystaveným obrazům a objektům. V precizování a vyjasňování „silných a sdělných obrazů“ autoři i kurátorka vykazali větší kompetenci než v deklaracích. Imprese byla výborná podívaná, mnohočetnými kontakty prosíťovaná s minulostí, zavěšená v současnosti a směřující k rozptylu nového umění do každodenního „nevýstavního“, prožívaného světa. PAVEL ONDRAČKA

Výstava Imprese, Rudolfínium, Praha



→ Řadu pozoruhodných souvislostí přináší již ta část korespondence, v níž oba protagonisté řeší záležitosti čistě pracovní (jde především o dopisy z let 1945–1949). Hrubín v té době připravoval překlady Verlainových veršů pro edici Prokletých básníků, kterou vydával Rudolf Škeřík, a v dopisech se proto obrací na profesora Černého s četnými prosbami o radu. Jeho texty jsou přímočaré a otevřené, přičemž na sebe bere opakovaně úlohu žáka, který se učí z vlastních chyb: „Milý Václave, obracím se zase na Tebe kvůli Verlainovi. Prosím Tě, můžeš prohlédnout aspoň ty verše, které jsem Ti dal, a říci mi chyby? [...] Stačí, když mi v dopise ty chyby naznačíš (v které básni a v kterém verši), a já to dám do pořádku.“ Zatímco Hrubín ve svých dopisech bezprostředně přiznává mezery ve znalosti francouzštiny, dětsky se raduje z každého kritikova postřehu a čeká na jeho názor s neskryvanou dychtivostí, odpovědi Václava Černého jsou zpočátku kantorsky přísné a odměřené („Milý Františku, prohlížel jsem Tvé překlady: jsou pěkné, ale jsou tam ovšem jazykové nepřesnosti a výrazové nedostatky“). Teprve s prohlubujícím se přátelstvím prosakují také do Černého textů osobní poznámky, jež postupně přerůstají v srdečnější sdělení o soukromém životě.

Charakter korespondence se v tomto směru výrazně proměňuje od léta 1949, kdy v ní začínají převažovat nezávazné a humorem odlehčené prázdninové pozdravy. Hrubín píše nejvíce z Lešan a z Chlumu u Třeboně, Černý koresponduje převážně z letní dovolené v České Čermné u Náchoda. V listech nalezneme zejména vtípná líčení rodinných prázdninových událostí, okořeněná prvky pábitelské hry. Slovo „pábení“ zde má trochu jiný význam, než jak je známe od Hrabala: Hrubín s okruhem svých přátel (zvláště s malířem Kamilem Lhotákem) jím chápal sběratelství kuriozit, šíření humorných příhod, situací a gagů. Pábitelská hra, do níž také Černý rád vstupoval, se stala pro oba pisatele příležitostí, jak se vymanit z kleští reality, jak uniknout z depresivní „pražské“ atmosféry padesátých let.

Připomeňme, že po únorovém převratu se Hrubínova tvorba stala předmětem zdrcující kritiky, Černý byl vyštván z pražské filozofické fakulty a jeho *Kritický měsíčník* byl znovu zastaven. Vnitřní exil a únik do světa fantazijní hry jsou tedy rovněž důsledkem nepříznivé politické situace: jistě lze souhlasit s postřehem editorky, která v doslovu konstatuje, že „pokud se lidé nechtěli dát zlomit a nepřidali se na stranu vítězů, dostávali se do společenské izolace“ (s. 257). Není proto divu, že recesistické poznámky v dopisech často neskrývají ironický podtext, neboť se dotýkají některých problémů či konkrétních osobností oficiální li-

Poezie není foglarovka

Ivo Odehnal: *Babylon lásky*, Akademické nakladatelství CERM, Brno 2005

Výbory z milostné poezie mají tu výhodu, že si v nich, podle svého zalíbení, každý čtenář a čtenářka může najít báseň jen pro sebe. A když ji najde, nezlobí se, že ostatní jsou zase pro někoho jiného. Výbory z poezie totiž mají tu vlastnost, že představují autora v různých podobách. Tak je tomu i u nové knihy básníka Ivo Odehnala.

Autor seřadil verše o lásce do čtyř oddílů. V *labyrintu lásky* jsou básně jakoby vzpomínkové, vztahující se k minulosti osobní, k dětství, nebo k minulosti historické, respektive k lidové tradici. Blízcí či příbuzní, jejichž tváře uchovává jen vzpomínka, symbolizují poznání prvního milostného citu, který kdysi zažehli. Těm

terární sféry. Vtip pobaví, ale má také řádně nabroušené ostří, jak je patrné kupříkladu z dopisu Václava Černého z České Čermné dne 12. července 1953: „Milý Františku, napiš mi zase, a kdyby na Tobě Herodes nebo Jan Drda chtěli mou adresu, nedávej jim ji a neukazuj jim cestu do mého Egypta!“

Humorný nadhled se postupem času Černému vkrádá i do jeho kritických soudů o Hrubínových překladech. Vtipem srší kritikovy komentáře k různým převodům, což dokládá například úryvek z hodnocení překladu básně „Hrob“ E. A. Poea: „Milý starouši, jestliže Tě moje poznámky k Tvému překladu otráví, kopni do Poeova náhrobku a nekaz si dovolenou, neboť na podzim je také den! Už teď jsou Tvoje překlady pěkné, často znamenité. A napiš mi raději zase tak hezký dopis jako minule.“ Nelze si tu nepovšimnout překvapivé (a příjemně zlidšťující) lehkosti, s níž Černý přechází od seriózního výkladu k bodrému tónu, jenž ovšem k přátelské korespondenci nepochybně patří.

Vzájemná korespondence Františka Hrubína a Václava Černého fakticky končí stručnými vánočními pozdravy z konce roku 1953, jako symbolický dovětek ji však v edici uzavírá básníkův dopis z ledna 1965, v němž se již obrací na Černého jako na *hývalého* přítele: „Milý Václave, nezlob se, že Tě obtěžuju a vytrhuju z práce a že se Ti vůbec odvažuju psát. Ale jde o věc, která nemá co dělat s mou nevídanou osobou.“ Hamanová se následně v doslovu věnuje peripetiím kolem rozchodu obou přátel a zachycuje tak události, jež v korespondenci pochopitelně ještě nemohly být reflektovány. Jde zvláště o důsledky Hrubínova kritického příspěvku na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956: Černý mu nikdy neodpustil, že o rok později podlehl tlaku oficiálních kulturních kruhů a svůj odvážný projev prakticky odvolal. Hamanová posuzuje Hrubínovo morální martyrium citlivě a s kritickým nadhledem, přičemž trefně pojmenovává některé z příčin rozpadu nevšedního přátelství, které mnohdy neplatí jen pro vztah Hrubína s Černým: „Oba naklonili svůj sluch už různě upraveným fámám, záměrně živícím jejich vzájemnou animozitu“ (s. 266).

Výsledný dojem z publikovaných dopisů však není trudno-myslný. V paměti současného čtenáře totiž zůstávají také okouzňující okamžiky, v nichž pisatelé mimoděk vyslovují své nejniternější myšlenky a přesvědčení. Příkladem budiž Hrubínův pozdrav ze září 1949, v němž Černému — krátce před půlnocí a po dvou lahvích bulharského vína — nepokrytě napsal: „Dopíjím. A proto se Ti odvažuju říci to, co je za našich hovorů jen mezi slovy: že Tě mám rád (což konečně Ty odbudeš jedním slovem ‚kořala‘, ale tím se na tom pocitu nic nemění).“

DAVID KROČA

básním věříme jako příběhům, jež může člověk prožít právě jen takto: s náznakem touhy a bolesti.

V cyklu *Transcendentální spermie* čteme verše s největší pravděpodobností intimní. K „utvrzení“ erotična se básně v mottech dovolávají autorit od Gilgameše a Šalamouna přes antické básníky a filozofy až po Freuda. Ozvláštňující filozofická či biologická terminologie má v básních potlačit případný patos, má působit jako zcivilnění vášnivých obrazů, ale stává se z ní bohužel ornament. Bojím se, že básním tohoto cyklu chybí upřímnost. Verše na mne působí jako konstrukt. Nechci, aby poezie byla deníkem, záznamníkem milostných zážitků, ale neměla by působit dojmem, že jde o slovní skládačku na zadaný úkol. Básně tu pak nejednou vypadají jako soubor aforismů. Na odív není stavěna láska, ale verše o lásce.

Ve třetím a čtvrtém oddíle sbírky, v *Lunogramech* a v *Milostné luně*, dostávají lyrikovy monology přiměřeného adresáta, respektive adresátku. Převažují zde básně o malých radostech, o dotecích,

pohledech, náznacích. Oslovovaná žena je milovaná bytost, která dokáže být také nevlídná, odmítavá, nepřístupná. Básník si milou předchází, nadbíhá jí něžnými slovy. Potřeba lyrického subjektu dosáhnout harmonie nebo štěstí za každou cenu — a to již v básni —, překonat skepsi chtěním, udobřit se vstřícnou pointou působí nakonec jako vyplňování okének modrého života. Poezie ale není foglarovka. Poezie nemusí přinášet kladné vzory, nemusí dávat dobrý příklad. Milostná lyrika nemusí kladně vychovávat. Báseň je silná právě tam, kde se objeví nejasný cíl, tajemný obraz, záhada. Takové jsou například básně „Hledač“ nebo „Svlékáš si vesmír přes hlavu...“ nebo báseň „Průhledné železo“, anebo dvojlomná báseň „Neukolébavky“. Nikde není psáno, že konec bude dobrý, poslechněte:

Dobelhala ses domů
polomrtvá

Pochovej mne
zaprosilas

Hořký tanec Libuše Moníkové

Libuše Moníková: **Pavana za mrtvou infantku**,
přeložil Radovan Charvát, Argo, Praha 2005

Nakladatelství Argo nabídlo koncem roku 2005 po románu *Fasáda* další knihu německé spisovatelky českého původu Libuše Moníkové. Chronologicky vzato jde o druhé dílo této autorky, které vyšlo poprvé v roce 1983 v nakladatelství Rotbuch v Hamburku.

Zatímco u nás dosud nevydaná prvotina L. Moníkové *Újma* (Eine Schädigung, 1981) je po stránce formální (nikoli však obsahově) ještě poměrně jednoduše koncipovaným dílem, *Pavana za mrtvou infantku* představuje v autorčině tvorbě kvalitativní posun a současně i zlom. Jedná se pravděpodobně o její nejautentičtější dílo, v němž jsou vylíčeny pocity ženy žijící mimo svou vlast, která, ačkoliv našla citové i ekonomické zázemí, přece jen psychicky značně strádá. Ústředním bodem signalizujícím podobné rozpory i složitou výstavbu díla je jeho název. I v původní Ravelově skladbě působí slovní spojení *Pavana za mrtvou infantku* poněkud záhadně. Pavana přece symbolizuje obřadný, slavnostní tanec, který nebyl určen k tryznám za zesnulé. Moníková tím, že převzala tento titul, předem napovídá jistou formální i významovou neuchopitelnost svého díla. Co bylo v její první próze pouze jemně naznačeno, totiž střet ireálna a reality, střídání hrdinčiných představ se skutečným dějem a zároveň proměny místa i času, se v *Pavaně* stává spolu s exkursy do české historie i kultury jedním z prvků, které jsou pro Moníkovou typické. Paratactická výstavba uměleckého díla jako umělecký tvůrčí postup, navázání na nejlepší tradice českého vypravěčského žánru typu Haška a Hrabala v jejich umění nechat vyrůst příběh z příběhu, i taková může být charakteristika *Pavany za mrtvou infantku*.

Libuše Moníková se zde odvažuje na riskantní půdu autobiografického románu, v němž některé své skutečné zážitky spojuje s fikcí. Stejně jako sama spisovatelka je i hrdinka knihy Francine Pallas Češka žijící v Německu, i ona učí literaturu na univerzitě a jako všichni emigranti se musí vyrovnávat s mnoha vypjatými situacemi, které s sebou přináší změna života po opuštění vlasti. Francine sice našla v Německu manžela, zaměstnání, dokonce i milence, přesto však nemá pocit, že by mohla být šťastná. V centru knihy stojí polarizující napětí mezi její snahou někam

Vzal jsme tě do náruče
a konejšil:
Ještě jsi neumřela...

Doplzil jsem se domů
položivý
utahaný jako dítě

Objala jsi mne
a řekla tiše:
Pojď ke mně milý
zpopelním tě...

I kdyby „Neukolébavky“ byly osobním záznamem, i kdyby byly projekcí osobních tužeb, i kdyby tato báseň byla šifrou milenecké komunikace, je podmanivá svým nadosobním poselstvím o milostném tajemství a o tajemství milosti. — Víc netřeba dodávat. Snad jen — že se nezlobím, budou-li ty ostatní básně pro někoho jiného.

ZBYNĚK FÍŠER



patřit a na druhé straně zůstat nezařazená a uchovat si nadhled nad okolím, které ji obklopuje a s nímž se jen obtížně sžívá. Necítí se dobře v zaměstnání, kde vede semináře o ženské literatuře a o Kafkovi. Především ženský seminář je zdrojem jejího zklamání, neboť studentky, které jej navštěvují, mají zjevně jiné zájmy, než jaké očekává jejich učitelka. Líčení univerzitního života v Německu je zčásti realistické, zčásti vyhrcočně groteskní, podobné satíře až karikatuře. Autorka v humorných

vstupech a zkratkách popisuje své kontakty i střety nejen se studenty, ale i s kolegy, laxnost i jistou nonšalantní nevychovanost studentů a od života odtržené akademizované kolegů pedagogů. Typická pro popis podobných situací je u Moníkové jistá suchá distance od problému, popis jakoby nezáčastněný, z nadhledu, nabitý ironickými poznámkami. O to víc pak čtenář v pozadí vyčítá zranitelnost její hrdinky, která trpí bolestmi v kyčli, jež se u ní objevují vždycky, když má stres. Stres časem narůstá a bolesti se zvětšují. Francine si stále více všimá tělesně postižených lidí na ulicích a také toho, že se k nim ostatní chovají ohleduplněji, než je normálně zvykem.

Tělesné postižení, násilí a zároveň s ním touha po svobodě jsou motivy díla, které se již od počátečních segmentů vyprávění objevují volně vpleteny do jednotlivých fází příběhu, aby ve druhém díle logicky vyústily v závěr knihy. Nejprve přicházejí v náznacích. V úvodní scéně knihy Moníková líčí příběh holandských zajatců s jejich rozporným vztahem k únoscům, třídírnou kuřat, jimž menší neobratnost připravila drastický konec v drtiči krmiva, a posléze drsný zážitek při návštěvě v psychiatrické léčebně v Praze. Francine se zdá, že východiskem z těžké situace je přiznat fyzické potíže a utéct se do invalidity. Touží nějakým způsobem nalézt klid, vyrovnanost, chce si pro sebe vydobýt trochu lidského porozumění a shovívavosti. Vedena svým pozorováním volí překvapivé řešení. Na dražbě věcí zapomenutých v tramvaji si koupí invalidní vozík a začíná žít jiným, novým životem.

Absurdita tohoto činu, jak vyplývá z předchozích úvah, není bezdůvodná, je však podtržena a ilustrována momentem, kdy si Francine vozík porizuje. Konstruuje si v duchu komicky působící situace, v nichž se mohl ocitnout zapomenutý vozík v tramvaji. Konal se tam snad lurdský zázrak? Vstal chromý z vozíku a odešel? Její život se náhle zpomalil a z této nové perspektivy vyrůstá i možnost všimnout si ještě více dopodrobna všeho kolem sebe. Ze svého vozíku náhle registruje každý kamínek, každou nerovnost chodníku, ale také každý pohled, jenž se na ni upře, a snaží se dešifrovat myšlenky, které ho provázejí.

Tento dějový zvrat umožňuje autorce naplno rozvinout tláhu k drobnopisu, soustředění se na detail. To se projevuje i v další linii knihy, kterou představují již zmíněné kulturní a historické reminiscence českého prostředí. Literatura není jen součástí života protagonistky knihy, je i neoddelitelnou součástí života autorčina. A tak se často jedno z vláken příběhu vytváří z osudů některých literárních postav a také jejich tvůrců: v knize je přímo představena literární láska Libuše Moníkové — Franz Kafka. Moníková se však nezmiňuje jen o něm, do příběhu vkomponovává i rodinu z Kafkova *Zámku* a pokouší se o nápravu jejich osudu. V úplném závěru knihy Moníková na omezeném prostoru několika málo stran dokázala vytvořit velkolepé finále. Její protagonistka se odpoutává od svého psychického napětí, osvobozuje sebe samu a v literární interpretaci i Olgu z Kafkova *Zámku*, obě se vydávají symbolicky znovu na cestu. Olga opouští svou rodinu, Francine invalidní vozík, navazuje nový nadějný kontakt se svým mužem

Děsivá vize o Ničem

Antoine Volodine: **Menší andělé**,
přeložila Mirka Ševčíková, Paseka, Praha — Litomyšl 2005

Relativně krátce po vydání v originále (1999) u nás vyšel překlad knihy Antoina Volodina (1950) *Menší andělé*. Pro českou čtenářskou veřejnost je to první příležitost seznámit se s poetikou originálního francouzského spisovatele, který si svůj debut odbyl v roce 1985 (*Srovnávací životopis Joriana Murgrava*), a *Menší andělé*, kniha vyznamenaná cenami Prix Wepler a Prix du Livre Inter, je již jeho dvanáctým opusem. Představuje se nám tedy již hotový autor, jehož psaní není zřejmě blíže srovnatelné s ničím, co se na francouzském knižním trhu v posledních letech objevuje. I pro českého čtenáře bude setkání s Volodinem pravděpodobně velice zvláštní.

Knihy představuje soubor žánrově nezařaditelných čtyřiceti devíti kratších textů, jež autorský i vypravěčský subjekt (které u Volodina nelze striktně oddělit) označuje jako naráty (je to ostatně i podtitul knížky). Jsou zvláštní symbiózou prvků a postupů různých žánrů a často se pohybují mezi krajními póly: drsné katastrofické vize odlidštěného světa, ale také pohádkově poetická líčení.

Co se týče tématu knihy, zdá se, že po blíže neurčené katastrofě (výbuch atomové bomby?) se svět z velké části vrátil k prapůvodním kořenům, ke kouzlům, magii, mýtům, obohaceným ovšem o prvky moderní technické civilizace. Obnovený matriarchát v čele se skupinou stařen vyrobí vnuka Willa Scheidmanna, který má znovu nastolit rovnostářskou společnost. Will Scheidmann však zklame a navrátí se ke kapitalismu. Za to je stařenkami odsouzen k trestu smrti. Přivázaný ke kůlu oddaluje svou popravu (ačkoli se po čase se svou vinou ztotožňuje a podobně jako Kafkův hrdina „přijal stanovisko svých soudců“) vyprávěním oněch zvláštních narátů.

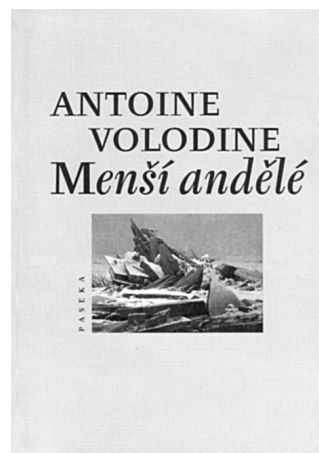
V narátech má ovšem dominantní roli anonymní vypravěčský

Janem a vlastní existence se v jejích představách včleňuje do širších rovin. Prolíná se s postavou bájně české kněžny. Francine-Libuše se ztotožní se svou vlastní, ovšem za určitých podmínek, které, což plně odpovídá střízlivé osobnosti autorčině, patos v závěru srazí do groteska. Když bude revidována mapa Evropy podle Shakespeara a Čechy dostanou kousek moře, když se stanou vedoucími kateder na českých vysokých školách lidé alespoň s vysokoškolským vzděláním, když budou všichni turisté v Čechách mluvit česky...

Po koncepční stránce tak Moníková úspěšně zabráňuje tomu, aby kniha končila jakkoli pateticky. Vlastenecké vize jsou konturovány karikaturními korekturami, i samo rozhodnutí opustit vozík v sobě spojuje rysy groteska a patetičnosti. Nepředchází mu totiž žádné dalekosáhlé úvahy, ale jediná zcela prostá situace. Když Francine vidí, jak kolem jejího obstarožního vozíku projede okázale invalida v moderním, rychlém vozíku, rozhodne se, že končí, sklopne vozík a před zraky šokovaného postiženého odejde po svých, aby pak zanedlouho a nyní již v patetickém gestu svůj vozík shodila do lomu, přesně stejným způsobem, jako se v Čechách na jaře odnepaměti vynášela smrt.

V *Pavaně za mrtvou infantku* nalezneme zalíbení čtenář, jehož prioritou není souvislý napínavý děj: kniha nabízí mnoho prostoru k úvahám i asociacím. K úspěšnému českému vydání přispívá i velmi kvalitní a citlivý překlad Radovana Charváta, i když v několika ojedinělých případech nezachycuje lexikální hříčky, v nichž si Moníková libuje.

KVĚTOSLAVA HORÁČKOVÁ



subjekt, možno ho též označit jako fiktivní tvůrčí subjekt, jenž se postupně vtěluje do různých osob („když říkám já, myslím tím...“). V případě Volodinem vytvořeného fikčního světa je nutné zapomenout na kategorii pravděpodobnosti i autentifikace, vždyť ani v rámci fikčního světa není možné cokoli verifikovat. Podobně se jeví jako nemožné rozlišení mezi snem a realitou, realitou a fantasknem, otázkou je, zda v tomto světě je vůbec něco „reálné“, zda tu existuje

nějaká objektivní realita, či zda spíše s každým dalším narátem nevzniká realita nová, jiná, další nový sen, vize o tomto světě.

Volodinův tvůrčí postup je možná blízký surrealismu metodou magického realismu (v jedné z metatextových pasáží je surrealismus ostatně explicitně zmiňován: „Nejde o to, jestli je nebo není to, co vypravuji, pravděpodobné, jestli to je nebo není obratně vylíčené či surrealistické, jestli se to hlásí nebo nehlásí k postextotické tradici...“), ovšem na druhou stranu je ortodoxnímu surrealismu na hony vzdálený politickými aluzemi a společenskopolitickým tónem, který je v pozadí textu cítit. To sice temnou snovou poetiku Volodinovy knihy trochu násilně narušuje, z jiného pohledu se však zdá být zpracování tématu společenského apelu podobným postupem velmi originální. V neposlední řadě se nesmí zapomenout, že kniha je dnes (mimo jiné) také jen zbožím, které se musí prodat, což Volodine neopomíná, a proto se i zde objevují prvky atraktivní a módní (vedle zmíněných společensko-politických aluzí například exotické prostředí střední Asie s tamní magickou kulturou a tradicí). →



Krutí bohové nad námi!

Bavorská metropole se po čase znovu stává centrem toho nejzajímavějšího německého divadla. V Münchner Kammerspiele postavili za poslední rok několik inscenací, jimiž se postarali o celoněmecký rozruch a posbírali ceny na mnoha přehlídkách. Byli to třeba *Nibelungové* Ch. F. Hebbela v režii A. Kriegenbura, kteří se stali celoněmeckou inscenací roku, nebo brilantní příklad narativního divadla v Kiesłowského *Deseti příkázáních* režiséra Jossio Wielera. Zatím poslední premiérou nikterak velkého mnichovského divadla byly trochu překvapivě Euripidovy *Bakchantky* v nastudování téhož divadelníka.

Dionýsos přichází v hejnu svých přízlivkyň, aby v Thébách zavedl svůj kult — zde se zrodil, zde však také popírali jeho božství, a proto se také zde bude mstít. Thébský král Pentheus nechá uvěznit narušitele řádu, jakéhosi kněze, jenž přivádí ženy do extatického stavu — netuší však, že je to sám Dionýsos v lidském hávu. Přejde trest — palácem a městem otřese božský zemětřás a sám král Pentheus propadá zběsilosti: v ženském převleku se vydává mezi bakchantky. Je to jeho poslední výlet, bude tragicky odhalen. Jeho zaslepená matka a sestry ho totiž považují za lva (má přece zravou

paruku!) a triumfálně ho roztrhají na kusy. Až matka prozře a zjistí, že hlava na kůlu není lví, zbývá už jen rozpad panovnického domu, vyhnanství a smrt v hanbě. Inu, tak to chtěl božský osud!

V Mnichově se nevracejí do Řecka. I dnes přece máme řadu „náboženství“, spíše sociálních než religiózních, orgiastického typu, která přinášejí přímou identifikaci s božstvem. Vidíme sterility interiéru královského paláce — vše je dokonale čisté a funkční, když se někde nedopatřením objeví šmouha, sucharský král ji ihned svým sterilizačním setem odstraní. A tento dokonalý svět se přesto snadno bortí. S takovou lehkostí a skoro samozřejmě dokáží iracionální síly a potlačované chťiče proniknout na povrch a zpřelámat okovy řádu. Euripidés, jenž psal *Bakchantky* na výměnku na makedonském dvoře, obklopen barbarstvím a cizími božstvy, jistě věděl, k čemu se vyjadřuje. Byl na konci života, téměř osmdesátiletý stařec, jemuž se nedostalo takové přízně jako jeho současníkům, a především viděl rozpad velkolepých Athén.

Také Jossi Wieler dokázal v *Bakchantkách* rozpoznat spoustu aktuálních témat. Mohou být dnes i emancipačním textem, projevem ženského vzdoru: rozpor pohlaví je jedním ze základních motivů hry,

zrcadlí se v extrémních motivech ve střetu racionálních mužů a senzitivních žen. Pak inscenace zase chvíli akcentuje otázku, zda ono bezuzdné barbarství nepřináší do technokratické civilizace čerstvý vzduch. A jak je vůbec možné, že věky budovaným světem na vrcholu vývoje dokáže smrtelně otřást vlna nové víry? Víra je slepá a božstvo je surové a kruté: Dionýsovo zahrávání si s osudy oveček vyjadřuje mocenské zneužití zaslepených očí věřících. Epochy se dnes lámou skoro každý den, jen žádné světlo na obzoru není vidět. **PETR ŠTĚDRŮH**

Euripidés: *Bakchantky*, režie Jossi Wieler, Münchner Kammerspiele, Mnichov



→ Základním principem fikčního světa, který Volodine předkládá, je chaos, ztráta řádu, urovnání, k němuž se lidstvo dopracovávalo po celá tisíciletí. Nyní jako by vše leželo na hromadě a jednotlivé postavy se v ní přehrabovaly a namátkou z ní postupně vytahovaly a znovu ozkoušely: lásku, paměť, vraždy, lidské slzy, jazyk...

Všichni do jednoho se jeví jako vydědění outsideri, rezignovaní, vykořenění, osamělí. Láska zůstává jen na sexuální úrovni, daří se (občas se zdaří) jen komunikace tělesná. Člověk ztratil, co mohl — lidé se sice dožívají vysokého věku, ale nemají svou jedinečnou identitu, v průběhu let splývají, proplovají mezi svými jmény, je kritizováno individualistické chování. Paměť selhává, emoce nepatří k přirozenosti, musí k nim dopomáhat „technika“ („Vypadá to, že mám pláč na krajíčku, a nic. Musím si zajít k seřizovači slz“). Občas je sice naznačena možná naděje, možná cesta, putování za Něčím, ale každý pokus ztroskotává.

Poselství z mizejícího světa

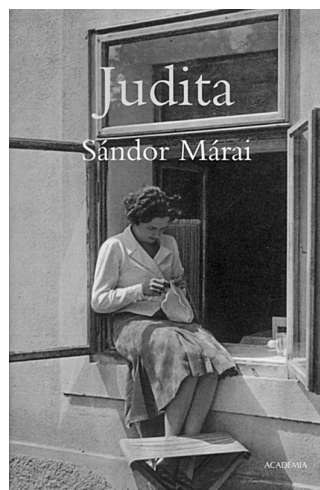
Sándor Márai: *Judita*, přeložila Dana Gálová, Academia, Praha 2005

Román *Judita* vybudoval Sándor Márai na základě osvědčených postupů žánru. Je zde milostný trojúhelník, ovšem se stranami protaženými do roviny, aby se uplatnilo ještě několik postav. Vedle toho je trojúhelník protnut linií společenského vzestupu, ničím se nelíšící od balzakovsky realistického principu příběhu o venkovanovi, který přichází do velkého města a nakonec se vypracuje do vyšší společenské třídy. Je to příběh titulní postavy, venkovské dívky Judity, přijaté v domě velkoburžoazního továrníka za služku a tvořící zároveň jeden z vrcholů trojúhelníku. Druhými dvěma jsou podnikatelův syn a jeho manželka Marika. Román je komponován jako trojdílný: jednotlivé části jsou uvedeny jmény hlavních postav, aby pak ubíhaly jako jejich monology obrácené k nepřítomným, či spíše neviditelným posluchačům. Protagonisté jsou sami vypravěči a tento narativní přesmyk umožňuje autorovi zprostředkovat pohled na téma přímo z jejich nitra. Činí tak s úspěchem: velkým kladem románu je právě zachycení nejjemnějších postřehů, citových záchvěvů a podrobností, a to v syrovém stavu, jak vyplývají na povrch právě v rozhovoru; tyto postřehy jsou však hned zamluveny přívalem dalších slov. Márai se zde odhaluje jako neobyčejně pronikavý pozorovatel lidských duší a obratný psycholog. Přitom nejsilnější je kupodivu v partech ženských, které působí, jako by je skutečně psaly ženy. Ovšemže takový postup naráží i na jisté obtíže: kde se autor musí vypořádat s posluchačovou rolí a na malý okamžik tak vlastně učiní z monologu dialog, je výsledek nepřesvědčivý až násilný.

Na to, že jde o román, vyznačuje se *Judita* překvapivým nedostatkem „velkého“ děje. Jistě, čteme zde vzpomínky zúčastněných, které probíhají v epické linii — ty však nosným tématem románu nejsou. Samotný příběh o milostném trojúhelníku milovníky citových dramát zklame: nejsou zde scény a velké vášně. Mnohem spíše je vlastním tématem románu to, co tvoří rámec chudičké zápletky. Tímto rámcem je doba a prostředí měšťanské společenské třídy. Jde o Máraiovo celoživotní téma: z autobiografického pohledu mu věnoval nedávno do češtiny přeložený román *Zpověď*, a v *Juditě* je mnoho myšlenek formulovaných v autobiografii „jen“ převedeno do třetí osoby. Márai vyjadřuje životní pocit generace, kterou společenský vývoj připravil o pevné zázemí a hodnoty reprezentované měšťanskou třídou.

Príznačně je na obálce knihy použit výřez z obrazu Caspara Davida Friedricha *Ztroskotání lodi Naděje*. K čemu se dospívá, je totiž naprosté Nic, ani ne prázdnota, ale zkratka Nic, „už ani oheň nevydává světlo“, už ani mluvit nemá smysl, leitmotivem závěrečného narátu knihy je variovaná věta: „Řekněme to takhle, a už o tom nemluvm.“ A tak ani mně nezbyvá již nic dodat, snad jen, že doufám, že navzdory závěru mé recenze, respektive Volodinovy knihy, se nenechají čtenáři zastrašit a po Volodinově *Menších andělech* sáhnou, neboť je to čtení skutečně zajímavé a v určitém smyslu fascinující. Na podobné vize světa je zkušený čtenář ostatně již zvyklý, a tak může možná bez nějakých větších vrásek na duši, aniž by se nechal strhnout tématem, s nadhledem porovnávat. Volodinovo uchopení tématu je skutečně literární lahůdkou, byť jen pro fajnšmekry jistého naturelu.

VERONIKA KOŠNAROVÁ



Popisům jejího životního stylu věnuje obrovské plochy. Netrpí idealismem ani prvoplánovou nostalgií za zlatým věkem: jeho postoje dokáží být velmi ironické, jako je tomu tehdy, když mluví o zbytečném přepychu, jímž se buržoazní velkopodnikatelé obklopují, nebo o pokryteckém ritualismu jejich rozhovorů a společenských gest. Za příklad může sloužit pasáž, v níž popisuje otcovu pracovnu jako místnost, kde nikdy nikdo nepracoval, a nejméně ze všech otec; nebo o knihách, které nikdy nikdo nečetl, neboť byly zamknuty za skleněnými dvířky knihovny, aby tak byly chráněny před prachem — i před čtenáři.

Navíc je údělem měšťana žít, jako by neustále skládal ze života zkoušku, protože musí celý život dokazovat něco, co aristokrat dokázal již prostým faktem svého narození. Měšťan je v neustálém nebezpečí, že zůstane uprostřed skličující samoty, že pro samou péči o detaily přehlédne celek a mine se se smyslem života. Ne, opravdu zde nejde o generační stesk po zanikajícím světě, jak jej ironizoval Karel Čapek v proslulém apokryfu *O úpadku doby*, zde jde o cosi závažnějšího: o děs a úzkost ze ztráty světového, vesmírného řádu. Tento řád, říká autor ústy jedné ze svých postav, představuje kultura v nejširším slova smyslu. Kultura synonymní s radostí, kultura, kterou nelze vzít násilím, válkou ani pozemkovou reformou. K této kultuře patří nejen umělecká díla — o nich se vlastně v románu nemluví vůbec. Kultura je tam, kde „množství všech chutí a nádherných, skvělých věcí dohromady dávalo společné aroma kouzelnému pokrmu, jenž se nazývá kulturou“. Patří sem všechny tyto krásné věci, je jich nepřeborné množství. Patří sem i budapešťský řetězový most, který se v jedné z nejsilnějších scén stane *pars pro toto* odcházející kultury, neboť ji čeká stejný osud jako most, u jehož pilířů již nacisté položili dynamitové nálož.

A zápletkou románu není konflikt mezi zúčastněnými postavami, nýbrž skutečnost, že světový řád se ve dvacátém století vytrácí — v ničivých válkách a konečně v nástupu rudé totality, která tradiční hodnoty převrátila vzhůru nohama. Nedá se věřit idejím, slovům. Poslední zbytky ztraceného řádu hledá již zmíněná postava v jazyce, v našem případě v maďarštině, a v posledních mě-

sících před smrtí si čte již jen ve výkladovém slovníku a opájí se zvukem jednotlivých slov, jako by chtěla nalézt to jediné slovo, na němž světový řád stojí, biblické slovo, které bylo na počátku, nebo slovo, které hledá Brochův umírající Vergilius.

Jestliže jsme řekli, že kompozice románu je třídílná, nebyla to celá pravda: je zde ještě epilog. Odehrává se v Americe, kam evropský poválečný marasmus emigranty vyhnal. Zde, v new-

Naléhavost moderny

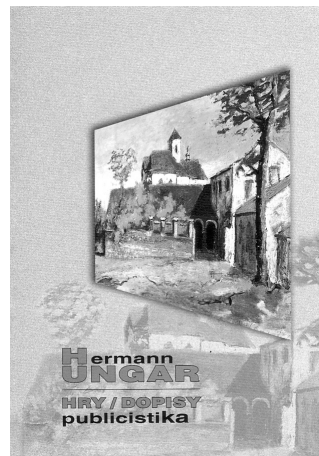
Hermann Ungar: **Hry, dopisy, publicistika**, přeložil Jaroslav Bránský, Albert, Boskovice 2005

Když Hermann Ungar na konci dvacátých let minulého století zemřel, zbyl po něm korpus textů vzniklý z podstatné části během jednoho desetiletí. Poměrně úzká pozůstalost však velmi výrazně oslovovala už Ungarovy současníky — výrazně zapůsobily především romány *Zmrzačení* a *Třída*, jimiž se moravský židovský spisovatel nevelkého vzrůstu přidružil k pražské německé škole. Stal se temným kronikářem zkrachovanců, s oblibou se pouštěl do nezúčastněných líčení výlučných figur a dějů a dařilo se mu rozkrývat klam měšťanské idyly, pod jejímž elysejským povrchem probublával chaos dionýských pudů. Židovské ghetto v Boskovicích Hermanna Ungara zrodilo a „moravského Dostojevského“ znovu přivedli k životu dnešní boskovičtí buditelé vydáním jeho sebraných spisů. Po čtyřech letech od prvního vychází především z iniciativy překladatele Jaroslava Bránského druhý a závěrečný svazek, který doplňuje obraz předchozího. Donedávna téměř neznámého Ungara tak poznáváme takřka v celém jeho záběru — nejen jako prozaika a romanopisce, ale i coby dramatika a pozorného glosátora. Osobnost Hermanna Ungara dokreslí i část knihy věnovaná osobní korespondenci stejně jako řada reprodukcí spojených s životem a brzkou smrtí spisovatele. Tento autobiografický „tlak“ není náhodný — vždyť už Ungarovi současníci cítili v neurotické sexualitě jeho figur vazby k vlastním tělesným nedostatkům a traumatizujícím zážitkům a o „sexuálním pekle“ mluvil v souvislosti s Ungarovým románem i Thomas Mann. Podobně je tomu jistě i u antisemitských motivací Ungarových postav, jež jsou také reakcí na protizidovské nálady, které budoucího spisovatele obklopovaly. Ungar se již za dob svých studií na německém gymnáziu v Brně intenzivně zabýval sionismem a dlouho v něm kvasila myšlenka na vycestování do Palestiny. Ostatně do tohoto období již spadají Ungarovy první literární ambice, realizované tehdy především básněmi a historickými dramaty.

Svazek otvírá drama o třech dějstvích, jež autor zasadil do napoleonské doby a pojmenoval lakonicky *Válka*. Expresionistický patos snad nejlépe vystihl obal prvního vydání z roku 1914 s alegorickou kresbou rovněž boskovického rodáka Alfreda Kubina — ženská postava s umrlčí hlavou razí vpřed a za ní zůstává plnění a plamen zkázy. Z *Války* je cítit překotná energie mládí, Ungar svého ducha a smýšlení (mimočodem hra je vybavena jakousi alegorickou postavou Ducha lidstva, která nám občas pěkně poradí, jak to s námi je a co bude dál) ztělesnil v postavě Christophy, jenž se s námi (s lidstvem) sice rozloučí a skoná, avšak s výkřikem, že jeho vražové přec ducha nezabijí. Dosti tendenční je i sociální motivace postav a vůbec celého dění, Ungar zde mocné a ty, kteří tahají za nitky, obžalovává: „Viním je z našeho hladu, viním je z naší bíd, ze které vyrůstá bohatství jiných [...] musíme

yorském baru, se osudy postav spjatých známostí s Juditou opět spojí. Neprozradíme jak, ale opět se zde potvrdí, co pro Máraie znamenala zanikající kultura. Je to obyčejná lidská slušnost, noblesa a velkorysost, toto pravé duchovní bohatství, u něhož je třeba setrvat i vedle vybuchujících bomb, i tváří v tvář nadutým, nevzdělaným a neomaleným lidem, které třídní boj vynesl do společenských výšin.

JAN HELLER



umírat v bitvách za hrstku boháčů.“ Sám Ungar později pracoval jako zaměstnanec banky v Praze a v roce 1921 se dokonce dostal jako atašé na československé velvyslanectví v Berlíně. Patřil však ke generaci, která na chvíli uvěřila v očištnou sílu války — sám dobrovolně narukoval a byl v Haliči zraněn.

Typicky klamavá vzletnost mládí a patos válečného běsnění a revolučních změn se projeví i v dalším Ungarově dramatu *Rudý generál*. I zde bohužel mu-

síme mluvit o jisté papírovosti textu, z něhož do dnešních dnů přežil jen dokument doby, svědek kulturní historie. *Rudý generál* však v době svého uvedení (také někdy zmiňovaný pod názvem *Podkamjenski*) znamenal snad vrchol Ungarovy slávy. Byl totiž uveden v září 1928 v Berlíně v režii jednoho z největších té doby, Fritze Kortnera. Víme-li o Ungarových sionistických aktivitách, bude se nám obraz *Rudého generála* skládat lépe. Hra se odvíjí na počátku ruské revoluce roku 1917 v Petrohradě a sálá z ní ohnivá záře paláců, duní výstřely pušek a především šlehají výroky o věčném útlaku Židů: „Židáček. Vy jste to přece chtěli a provedli. Teď jste nahore, Žide [...] možná budeš zítra ministrem financí nebo dvorním maršálkem nebo generálem.“

Téma židovství a bolševismu Ungar recipuje jako revoluční hru a protagonisté jistě připomenou vztahy svých údajných vzorů Trockého (mimočodem rovněž spřízněného s boskovickým ghettom) a Stalina. Na Ungara musel rovněž zapůsobit atentát dvou pravicově extremistických oficírů na židovského německého politika Walthera Rathenaua v roce 1922. Zajímavé je, že dobově Ungarovo drama odmítla jak pravice, tak i levice. Max Brod naproti tomu odhalil, že Ungarovi nešlo ani tak o revoluční organismy, jako spíše o „temný osud Židů“. Ač se *Rudý generál* stal ve své době jedním z vrcholů německé divadelní sezóny, a to byla poprvé uvedena třeba Brechtova *Třígrošová opera*, Ungara rozporné přijetí zneklidnilo a vedlo k jeho tvůrčí krizi.

Dramatickou část Ungarova svazku uzavírá veselohra o třech dějstvích s názvem *Altánek*, jež je snad paradoxně dodnes nejživější částí Ungarovy tvorby. Hra se na počátku sedmdesátých let dočkala dokonce své západoněmecké televizní podoby (ostatně jako i román *Třída*). Dnes tuto hořkou komedii, která vzbudila v meziválečné době senzaci a skandál svou sexuální i myšlenkovou otevřeností, můžeme vidět dokonce i na českém divadle — už dva roky ji má na repertoáru pražská Ypsilonka v režii Juraje Nvoty, v hlavních rolích s J. Schmitzerem, L. Gerendášem, J. Synkovou a dalšími.

Druhý svazek spisů „moravského Dostojevského“ uzavírá publicistická část — nacházíme zde řadu dobově velmi zajímavých postřehů, glos, esejů, deníkových záznamů a vůbec reflexí

na všemožná témata, a poznáváme tak Ungarovu mimořádnou angažovanost na mnoha polích a jeho široké myšlenkové rozpětí. V kratší formě se Ungar velice živě oprostí od expresionistické nálehavosti a apelu svých textů a dokáže být překvapivě vtipný a zábavný. Poslední strany pak patří Ungarově korespondenci. Zde si opět musíme uvědomit význam a dobové styky Hermana Ungara — přečteme si dopisy Thomasu Mannovi i dalším, už ne tak hvězdně známým literátům a přátelům Oskaru Baumovi,

Norské povídkové krajiny

Ondřej Vimr (ed.): *Krajina s pobřežím aneb Sto let norské povídky*, Argo, Praha 2005

Norská povídka není v české překladové literatuře žádnou popelkou. Snad žádná jiná „malá literatura“ se v poslední době nedočkala tolika povídkových výborů. Jen od roku 1997 vyšlo totiž antologií, v nichž je tento oblíbený žánr skandinávské literatury zastoupen, už pět. Většina těchto souborů obsahovala pravda také povídky jiných severovýchodních literatur a výhradně norské povídky byla věnována pouze kniha *Když je ryba dobrá* vydaná v roce 2001 nakladatelstvím Větrné mlýny, které povídkové antologie připravuje pravidelně. Tento rok přinesl hned dva tituly — česko-slovenský výbor švédských, norských a finských povídek s nepříliš originálním názvem *Polární žiara*, jež vydala Univerzita Komenského v Bratislavě, a nejnověji obsáhlou, pouze na Norsko zaměřenou antologii *Krajina s pobřežím*, která vyšla v nakladatelství Argo.

Pozoruhodné je, že všechny zmíněné výbory jsou pracemi studentů skandinavistických oddělení pražské, brněnské nebo bratislavské univerzity. A nejde jen o to, že studenti jsou autory překladů vybraných povídek. Ve většině případů jsou také iniciátoři, redaktory a editory zmiňovaných knih, o fundraisingu, bez něhož se dnes překladová literatura neobejde, ani nemluvě. Tento zájem o krátký prozaický útvar je velmi logický. Budoucí překladatelé si mohou umění překladu vyzkoušet na malém prostoru. Díky více či méně profesionální redakci jsou upozorněni nejen na nepřesnosti či neobratnosti, které mají původ v nedostatečné znalosti zdrojového jazyka, ale také na chyby, jichž se dopouštějí v jazyce cílovém. Pro budoucí překladatele je velmi cenné pochopit už na začátku kariéry, co má na mysli překladatel František Fröhlich, když svým studentům říká, že každý filolog, byť není bohemistou, musí mít češtinu jako své hobby. Finální, tištěná podoba vlastního díla je navíc nepochybně inspirující a motivuje k další práci. Množství kvalitních dotažených projektů svědčí o tom, že vůle a talent mladým nordistům nechybí.

Výbor *Krajina s pobřežím*, který připravili pražští studenti norštiny spolu se svými pedagogy (odpovědná redaktorka Jarka Vrbová, předmluva od norského lektora Thora Henrika Svevada), má podtitul *Sto let norské povídky*. Kniha totiž vychází u příležitosti stého výročí norské nezávislosti a skutečně mapuje norskou povídkovou krajinu celého minulého století a přidává ještě něco ze století tohoto. Objevují se v ní texty epiků Johana Falkbergeta a Olava Dunna, jejichž románová produkce byla z velké části přeložena do češtiny. Z ženských autorek starší generace je v antologii zastoupeno dílo Cory Sandelové a Torborg Nedreaasové reflektující podřadné postavení žen, které se vzepou konvencím. Silný proud psychologické prózy, která v Norsku získává pevné postavení ve třicátých letech minulého století, reprezentují po-

Hermannu Bahrovi, Gustavu Krojankerovi, ale i „veleváženému ministru zahraničních věcí“ Edvardu Benešovi.

Nakladatelskou tečkou je pak slušný komentář k jednotlivým textům a zhodnocení Hermanna Ungara coby umělce a člověka ve studii překladatele Jaroslava Bránského. I když se dnes řada Ungarových textů nedočká takové rezonance a zájmu, spočívá význam knihy také v dokumentárním a buditeckém úsilí jejich tvůrců.

PETR ŠTĚDRŮ

vidky Sigurda Hoela, Ernsta Orvila a Johana Borgena. Hoelovo a Borgenovo dílo je u nás opět známé, svérázný povídkář Orvil se českému čtenáři představuje poprvé. Dvě zařazené povídky Tarjei Vesaase zřetelně odkazují k jeho lyricky laděným románům. Z autorů řadících se do literární skupiny Profil, která se v šedesátých letech ustanovila kolem stejnojmenného časopisu a jejímž programem byla nová konkrétnost a formální experiment, najdeme v antologii povídky Daga Solstada a Liv Koltzowové. Proměny feministického psaní pak může čtenář sledovat na povídkách tří dalších autorek — Bjørg Vikové, Rønnaug Kleivaové a nejmladší Merete Lindstrømové. Objevují se také texty dvou náročných prozaiků Kjartana Fløgstada a o generaci mladšího Jona Fosseho, z jehož díla jsou u nás známá zatím pouze dramata. Stranou stojí povídka humoristy Arilda Nyquista. Zařazeny byly také texty dvou nejčtenějších a nejocetovanějších současných autorů — velkorysého fabulátora Jana Kjørstada a nostalgického realisty Larse Saabye Christensena. Kromě nich najdeme ve sbírce také mistry žánru povídky Kjella Askildseny a Øysteina Lønna. Z nejmladších dostali slovo Frode Grytten a Bjarte Breiteig. Cenné je také představení dvou starších, v českém kontextu zcela neznámých autorů Hanse Herbjørnsruda a Hanse Sandeho.

Překladatelský tým tvořilo jedenáct studentů, kteří bez výjimky odvedli profesionální práci. Na všechny se s pochvalou bohužel nedostane. Zmínit bychom chtěli alespoň Janu Pivničkovou, která dokázala velmi přesně vystihnout ironický styl Cory Sandelové i syrovou melancholičnost textu Bjarte Breiteiga, autorů, které od sebe dělí téměř sto let. Mirka Horová si zase výborně poradila s rozbujelým stylem Larse Saabye Christensena, který svým překladatelům komplikuje situaci užíváním osloského dialektu. Originální nápad, jak se vyrovnat s germanismem „muttern“ (ve smyslu matka) použitím homonyma „matice“, autorku této recenze nadchl.

Zvláštní hodnotu má doslov knihy z pera jejího editora. Ondřej Vimr zasazuje jednotlivé autory do širšího literárněhistorického kontextu, a přináší tak po delší době čerstvý pohled na novější literaturu této země (dvoudílné *Dějiny norské literatury* Radko Kejzlara končící v sedmdesátých letech dvacátého století už pochopitelně dávno přestaly stačit). Bude zajímavé srovnat tento naznačený koncept s tím, jak norskou literaturu vykládá a hodnotí Martin Humpál, spoluautor publikace *Moderní skandinávská literatura 1870–2000*, která v blízké době vyjde v nakladatelství Karolinum.

Krajina s pobřežím je velmi půvabná kniha a kromě toho, že skvěle zapadá do české překladatelské tradice, jasně ukazuje, na kterých místech ještě pobývají lvi. Aby náš obraz o Norsku, jeho historii, politice a kultuře byl plastičtější, je třeba nyní vydat především prózy výrazných autorů druhé poloviny dvacátého století — jmenovitě Daga Solstada, Kjartana Fløgstada, Jana Kjørstada a Jona Fosseho. Pro pár schopných překladatelů, dva tři odvážné nakladatele a vřavu dychtivých čtenářů pěkný program na několik let.

KAROLÍNA STEHLÍKOVÁ



Dveře v podlaze aneb Reakce na citlivý film

Jedno z nečastějších témat amerických psychodramat — rozpad manželství — se řeší i ve snímku s mnohovýznamovým názvem *Dveře v podlaze*. Podle Irvingova bestselleru *A Widow for One Year* jej natočil Tod Williams.

Úspěšný autor dětských knih Ted Cole a jeho krásná, tajemně smutná žena se ani navzdory pořízení nového domu i dítěte nedokázali vyrovnat s tragickou ztrátou svých dvou synů. Vztah je už dávno vepsán, jejich vyčíchlé společné přežívání však rozvíří příjezd mladíčka, který se od mistra hodlá přiučit v psaní. Inspirativním se však pro chlapce nestává vyžilý, opíjející se a pozérský intelektuál, nýbrž jeho podváděná křehká manželka. Podrobné a plíživé sledování rodícího se nevyrovnaného a odpíraného vztahu se podobá šachové hře, v níž dáma vášnivého mladíka předbílá ladnými tahy.

Americká kinematografie je silná a Evropou nepřekonatelná v oblasti žánrů. Pokud se však pokouší o přemýšlivě procítěné artfilmy, končí to špatně. *Dveře v podlaze* rozšiřují řadu marných pokusů o existenciální výpověď, které se točí v kruhu zaži-

tých znaků a metafor. Nostalgie prosakuje skličujícími obrazy prázdného rozlehlého domu, opuštěných pláží, podzimní přírody, intelektuální odér zase představují sklenice s červeným vínem, černobílé fotografie a nabubřelý mýtus umělce. „Publiku musíš dát šanci uhodnout, co se stane, nechat ho předvídat — až pak ho překvapíš. Ve fikci je všechno nástroj, dokonce i smrt,“ říká moudře Ted svému učni. Sám režisér se však této poučky nepřidržel. Vztahy končí do ztracena a nutnou tečku obstará Ted, který v posledním záběru mizí dveřmi v podlaze na svém squashovém hřišti. Tento názvem vynucený, doslovný závěr je spíše poslední ránou falešné a vyčpělé hře na mnohovýznamovost, která se skrývá v mlčení, gestech a zasněných pohledech.

Dveře v podlaze patří do estetické kategorie „midcult“, již kdysi vytyčil Umberto Eco a která v poslední době tolik rezonuje: je to naduté dílko, které se nám snaží vnutit dojem výjimečnosti, uměleckosti, originalnosti, a přitom jen ladnými gesty buší do prázdné slámy. Je to zkrátka film, nad nímž zavýsknou dopisovatelé kulturních rubrik křídových

ženských časopisů, kteří tak opět mohou doporučit jedno malé „voňavoučké pohlazení na duši“. Seriózní maska, za níž se tato úzkostlivě budovaná síť vztahů skrývá, se však falší a prázdnotou odchlipuje. Stačí, když vedle *Dveře v podlaze* postavíme film *Stvoření pro lásku* či *2046* a hned pochopíme, jak širokou paletu témat může vášeň a touha otevírat.

DORA VICENÍKOVÁ

Dveře v podlaze, scénář a režie Tod Williams, USA 2004



Já se nebojím — Itálie v osmasedmdesátém

Niccolò Ammaniti: *Já se nebojím*, přeložila Alice Flemrová, Havran, Praha 2005

Niccola Ammanitiho (nar. 1966 v Římě) můžeme představit jako velmi úspěšného současného italského autora. Již jeho prvotina, román *Žábry* (Branchie, 1994), nezůstala bez povšimnutí čtenářů. O dva roky později vydal knihu povídek *Bahno* (Fango, 1996), následovaly romány *Vezmu tě a odvedu tě pryč* (Ti prendo e ti porto via, 1999) a *Já se nebojím* (Io non ho paura, 2001), který se stal bestsellerem a dostal cenu Premio Viareggio. Jeho zatím poslední knihou je soubor tří komiksových příběhů *Trochu to bolí* (Fa un po male, 2004).

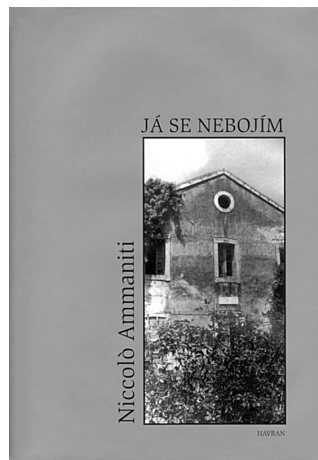
Já se nebojím je jeho první knihou přeloženou do češtiny. Již na prvních stránkách v silně vizuálně působící pasáži nás Ammaniti přenáší na italský jih v osmasedmdesátém roce, když mistrně evokuje atmosféru parna panujícího o tehdejších prázdninách. V malé vesničce Acqua Traversa žije hlavní hrdina, devítiletý Michele, se svými rodiči a mladší sestrou. Prázdniny tráví s partou několika místních dětí, které se snaží všemožně zabít čas. Pro Michela dostávají prázdniny zcela odlišný náboj, když při jedné z her najde na dně jámy u opuštěného stavení malého Filippa, kterého nejprve považuje za mrtvého. Podle dětských pravidel si objev přivlastní a pravidelně chlapce drženého kýmsi v díře v zemi navštěvuje. Má tak svoje velké tajemství. Jenom velmi pomalu začíná podle náhodných indicií a potajmu vyslechnutých rozhovorů chápat, jaký zločin se za jeho nálezem skrývá. Čtenář tak má možnost sledovat druhou dějovou linku: příběh dospělých, kteří chlapce unesli a zaplétají se do svého činu stále více až do jeho dramatického vyústění. Jak se únosci blíží k dokončení zločinu, který se jim vymkl z rukou, tak i Michele postupně odkrývá pravý charakter svého nálezu. Neztrácí přitom svou dětskou naivitu a neznalost věcí tam venku, za hranicemi jejich okresu. Ta mu brání nejenom pomoci Filippovi k útěku, ale i pochopit důvody, které dospělé k činu vedly.

Dvě uvedené dějové linky jsou bytostně propojeny jedna s druhou. Krutý svět dětí kopíruje ten dospělácký v tom, jak v něm vládne hierarchie založená na právu silnějšího (Smrt'ák diktuje ostatním, co bude parta podnikat, jaké budou tresty pro poražené). V jámě a ve zločinu, který představuje, se prolíná dětský svět her s nekompromisním a nespravedlivým světem dospělých a sešplhání do jámy se pro Michela stává přechodem mezi nimi, jakýmsi iniciačním obřadem.

Mýty kolem Franze Kafky

Josef Čermák: *Franz Kafka. Výmysly a mystifikace*, Praha, Gutenberg 2005
H.-G. Koch (ed.): „Als Kafka mir entgegenkam...“ *Erinnerungen an Franz Kafka*, Wagenbach, Berlin 2005

V době, kdy se uzavírá edice *Dilo Franze Kafky*, komentovaný český překlad Kafkových textů, by se zdálo, že toho o Kafkovi nelze už ani v Čechách říci mnoho nového. Ale zdání klame. Kolem Franze Kafky se stále něco děje. Tu se vynoří „ztracená“ korespondence (dopisy R. Klopstockovi, český dopis Růžence), tu zase dosud neznámé vzpomínky na Kafkovo dětství (F. X. Bašík). A sotva vyjde české vydání vzpomínek současníků na Franze Kafku (srov. recenze v *Hostu* 4/2005, s. 73–74), už v němčině vychází jejich nové vydání rozšířené o další vzpomínky: literárně stylizo-



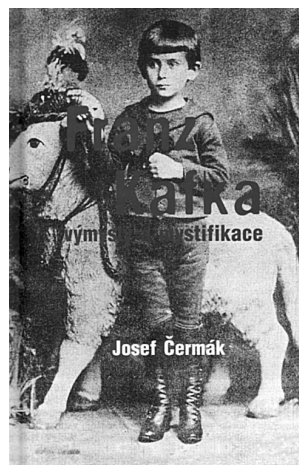
vanou snadno zneužiti. Vedle rozdílů mezi chudým jihem a bohatým severem autor v knize zachytil i jiné žhavé problémy charakteristické pro italskou společnost v krizovém období přelomu sedmdesátých a osmdesátých let (kromě únosů dětí kvůli výkupnému například napjatou atmosféru v době násilných akcí Rudých brigád).

Ammaniti zvolil techniku vyprávění v první osobě, jak naznačuje již samotný název knihy. Do role vypravěče pasoval hlavního hrdinu, který celý příběh komentuje nedospělými očima. Tento pohled, konstantní po celou dobu vyprávění, si vypůjčil něco i z autorových vzpomínek na vlastní dětské vnímání světa. Podle náhodných znaků však pozorný čtenář zjistí, že je příběh ve skutečnosti vyprávěn Michelelem o mnoho let starším.

Samotný děj je dobrodružný a vyznačuje se silnou gradací ústíci v překvapivý závěr. K jeho rychlému odvíjení přispívá značné množství dialogů a omezení prostoru, který je věnován popisům. Ty, ač jich v knize není mnoho, jsou často natolik sugestivní (viz samotný začátek knihy), že mohly přispět ke zfilmování románu (stejnomený film natočený režisérem Gabrielem Salvatoresem v roce 2003 sklídl v Itálii značný úspěch).

Ammaniti knihou *Já se nebojím* prokázal, že dokáže poutavě zpracovat vcelku jednoduchý námět únosu a jeho důsledků. Ten spolu s přímočarostí děje, soustředěného pouze na hlavní příběh bez komplikovaných odboček, činí knihu přitažlivou pro všechny kategorie čtenářů.

Knihy je prostá hlubšího filozofování, které by tento lehký plynoucí příběh jenom zbytečně zatížilo. Překladatelka Alice Flemrová bez problémů převedla do českého textu živost rozhovorů, napětí dosažené stručností výrazů i atmosféru léta sálajícího z Ammanitiho popisů krajiny a jejích obyvatel. **VĚRA SUKOVÁ**



vanou Františka X. Bašíka, cudně zamilovanou Selmy Robitschekové, dětsky čistou Alice Sommerové, sionistickou Jiřího Mordechaje Langera, literársky sebestřednou Raoula Hausmanna, bolavou i bodavou Mileny Jesenské.

Některé z nich jsou známé z dřívějšíka, jiné jsou novější nebo zcela nové (A. Sommerová), některé vznikly spontánně (M. Jesenská), jiné na zakázku (J. M. Langer), některé jsou osobní (S. Robitscheková), jiné s literární ambicí (F. X. Bašík, R. Hausmann). S výjimkou

vzpomínky M. Jesenské je ale všem společné, že vznikly s velkým časovým odstupem po Kafkově smrti, většinou také s vědomím Kafkova literárního významu, ba kufkovského „boomu“. Jejich vydavatel Hans-Gerd Koch proto už v předmluvě k prvnímu vydání varuje, že výpovědní hodnotu jednotlivých vzpomínek je třeba brát s jistou rezervou. Ne každý chce sloužit Kafkovi, leckdo chce, aby Kafka posloužil jemu.

To nepochybně platí i o Michalu Marešovi a Gustavu Janouchovi, kteří jsou v tomto výboru také zastoupeni a jimž je věnována kniha *Franz Kafka — výmysly a mystifikace* z pera Josefa Čermáka. Právě u Mareše a Janoucha se totiž jasně ukazuje, že vzpomínka sice může posloužit jako pramen, i při dobré vůli jejího autora je však třeba mít na paměti, že je to výrazně subjektivní, ba v pravém slova smyslu literární žánr. Tím spíše když je oné dobré vůle u Mareše a Janoucha příliš.

Oba se přitom s Kafkou skutečně stýkali. S Marešem byl Kafka v příležitostném styku v letech 1909–1913 a 1920–1922 a třikrát ho zmiňuje v dopisech Mileně (1920, 1922). Zachovala se dokonce i česky psaná pohlednice Marešovi s textem „Srdečný pozdrav DrFKafka“ z prosince 1910. Kafka se také nejspíš právě od Mareše dozvěděl podrobnosti o sebevraždě svého známého Josefa Reinera, s nímž Mareš pracoval v redakci *Tribuny*. Sebevraždou Reiner dva měsíce po svatbě reagoval na nevěru své ženy Jarmily s Willy Haasem. Skandál tehdy otrásl nejen Prahou, ale byl také předmětem korespondence s Milenou, která Jarmilu dobře znala. S Janouchem, synem ing. Gustava Kubasy z Úrazové pojišťovny dělnické v Praze, kde Kafka pracoval v letech 1908–1922, se Kafka stýkal prokazatelně v letech 1920–1921 a zmiňuje ho také šestkrát v dopisech Mileně (1920) a jedenkrát v dopise Robertu Klopstockovi (1921). To je půdorys, na němž byla zbudována legenda o Kafkově anarchismu, jeho levicové orientaci a osobní známosti s Jaroslavem Haškem, Ladislavem Klímou, Josefem Horou a jinými umělci i zavádějící představa o Kafkových encyklopedických znalostech pražské topografie, české a světové literatury a důvěrném vztahu s mladým básníkem Michalem Marešem a ještě důvěrnějším vztahu s Gustavem Janouchem, kterého měl Kafka hlady po tváři a říkat mu „Gusti“. (Snad stojí za zmínku, že ženy, k nimž měl Kafka intelektuálně i fyzicky podstatně blíže, si ve svých vzpomínkách takovéto — v případě Janoucha zcela vyloučené — detaily odpustily.)

Mareš, kterému Čermák věnuje kapitulu „Dobrodružné výmysly“, není v českém prostředí postavou neznámou. V roce 1999 vyšla v nakladatelství Prostor jeho kniha *Ze vzpomínek anarchisty, reportéra a válečného zločince* s obsáhlou předmluvou Pavla Koukala. V ní jsou obsaženy také Marešovy vzpomínky na tichého anarchistu Franze Kafku, který prý na anarchistickém hnutí oceňoval zvláště jeho veselí. Hodnověrnost těchto vzpomínek Čermák odkazuje do říše mýtů poukazem na Kafkovy texty, archivní prameny, literárněhistorická fakta i Marešovy protimluvy. Přes všechnu kritičnost však uznává, že anarchistický mýtus, jemuž alespoň na čas podlehl i takové kapacity jako Klaus Wagen-

bach, probouzel zvláště v padesátých a šedesátých letech zájem o Kafkovo dílo mezi směřovatými západoevropskými levicovými intelektuály, což napomohlo tomu, že se Kafka stal „světovým“ autorem. Problematičtější ovšem je, že tento mýtus vešel do „paradigmatického obrazu“ Franze Kafky a že v „rozlehlém terénu kufkovské popularizace“ žije — zvláště v oblastech vzdálených od středoevropských kufkologických center — jako údajný fakt dodnes. To dokládá například i „slavená“ španělská výstava Město K. — Franz Kafka a Praha, na jejímž poněkud střízlivějším uvedení v Česku (od června 2005 expozice v pražské Helgertově cihelně) se Čermák podílel.

Janouch není českému publiku tak známý jako Mareš především proto, že jeho *Rozhovory s Kafkou* nebyly přeloženy do češtiny. To má nejspíš dobrý důvod: při překladu do češtiny by jeho „rozhovory“ byly daleko rychleji odhaleny jako — řečeno s Čermákem — pouze „sugestivní padělky“. Janouchův vliv na Kafkovu recepci není ale proto menší než Marešův, spíše naopak. Janouchovi se totiž podařilo dovedně rozvinout anarchistický mýtus a imitaci Kafkovy dikce oklamat Kafkova korunního svědka Maxe Broda. Brod uvěřil v autentičnost Janouchových údajně eckermannovských zápisů rozhovorů s Kafkou, jež svým aforistickým vyvrcholením měly ambici stát se součástí Kafkova díla (Čermák na s. 115–132 „nejpůsobivější“ z těchto aforismů poněkud překvapivě přetiskuje). Janouchovy mystifikace Čermák demaskuje poukazem na zmatené výmysly kolem podoby textu prvního a druhého vydání, Janouchovy protimluvy, sekundární výpůjčky z kufkovské literatury, literárněhistorické lapy i literárněhistorická fakta, ale také poukazem na Janouchův „kalný“ charakter a fabulační posedlost, s níž si ve svůj prospěch uzpůsobuje realitu i v jiných souvislostech.

Ve své knize tak Čermák se sotva překonatelnou znalostí materiálu vysvětluje podhoubí jedné z vln celosvětové recepce Kafkova díla, přesvědčivě rozkrývá Marešovy i Janouchovy motivy a jejich mystifikační strategie a dokládá neudržitelnost mýtů, které zmínění autoři uvedli v život a jimiž je dodnes zaplevelena popularizační literatura o Franzi Kafkovi. Snad i proto vytáhl Čermák do boje popularizační, a nikoli vědeckou knihou. Přesto je škoda, že v knize chybějí potřebné odkazy na Kafkovy texty a prameny, které Čermák zčásti jako první objevoval, bibliografické údaje jeho vlastních studií i studií M. Broda, K. Wagenbacha, H. Binde- ra, E. Goldstückera, P. Koukala aj., z nichž Čermák cituje. Knize by také přes její popularizační zaměření prospělo důslednější členění v duchu Čermákova konstatování, že je pozornost třeba upřít dvojím směrem: „Za prvé ke konfrontaci [...] tvrzení s výsledky kufkovského bádání, [...] a za druhé k jazykové, psychologické a obsahové analýze [údajných, M.N.] Kafkových výroků.“ To by jednak omezilo četná opakování, jednak by filologická analýza v duchu kritické legendistiky dovolila lépe postihnout pravdivé „jadérko“ Marešových a Janouchových legend a mystifikací. A snad by i zbyl prostor pro propojení Čermákových poznatků v této kauze s jeho obecným komparatistickým úvodem k literárním podvrhům a mystifikacím.

MAREK NEKULA

Média bavící a přemýšlející

Karel Hvížďala: *Jak myslet média*, Máj a Dokořán, Praha 2005

Pro první reprezentativní výběr svých rozhovorů a esejů týkajících se médií zvolil novinář a spisovatel Karel Hvížďala (nar.

1941) vynikající název *Moc a nemoc médií* (Dokořán 2003). Vystihl jím rozpolcenost a protikladnost, do nichž se oblast zajišťující a zprostředkující informace a komunikaci dostala na počátku jednadvacátého století.

O dva roky později vydal Karel Hvížďala ze svých prací další výbor. Nejde o přímé pokračování, nýbrž především o rozvinutí určité problematiky a pokus zaznamenat rychlost, s níž se postavení a smysl médií mění v poslední době. Texty v obou knihách sice

byly původně publikovány či předneseny samostatně, pro knižní vydání však byly nově zpracovány. Obě publikace uzavírají rozhovory s autorem (první vede Jefim Fištejn, druhý Eva Hrubá).

Tématem rozhovorů i esejů jsou vztahy, pozice a úchylinky, v jejichž rámci média oscilují mezi rolí služebnou a mocenskou. Zároveň autor řeší problém zdravého zpravodajství a nebezpečí nákazy, chorobného stavu, který je v ohledu k médiím v současnosti pociťován. Cílem zamyšlení a reflexí je především definování pozic dnešní žurnalistiky.

Přemýšlí-li Karel Hvizďala o mediální oblasti, pak z pozice člověka, který je „in“ nejen ve smyslu informovanosti o vývojových trendech a tendencích prostoru, ale též ve smyslu osobní účasti. Hvizďala je především novinář, komentátor a tazatel. Působil jako reportér v *Mladém světě* a redaktor v nakladatelství Albatros. V letech 1978–1990 žil v Německu, spolupracoval s Rádiem Svobodná Evropa. Je autorem jednadvaceti knih rozhovorů, románů, novel, knížek pro děti a rozhlasových her. Prostor prostředkující informace, a především jeho zákulisí poznal a mapoval jak v rámci denního tisku (*MfD*), tak týdeníku (byl spoluzakladatelem a prvních pět let šéfredaktorem časopisu *Týden*).

Klíčová otázka první knihy rozhovorů, esejů a článků z let 2000–2003 zní: „Jaká je úroveň naší novinářiny v porovnání se sousedy?“ Pro ilustraci nabízí především rozhovory se zahraničními „praktickými“ novináři, například s šéfredaktorem německého zpravodajského časopisu, s korespondentem zahraničního listu, s novináři z Polska a z Maďarska. Vyváženým doplňkem jsou reflexe stavu české žurnalistiky (L. Vaculík, I. Klíma, V. Jiránek). Také zbylé rozhovory s vybranými osobnostmi (filozofem, sociologem, americkým politologem, česko-německým kunsthistorikem, tibetským dalajlámou) se týkají způsobů sdělování, závažnosti přijímání sdělovaného, a většinou opět konotací k českému prostoru. Kritická analýza vyvstávající z textů je často ostrá a nekompromisní.

Druhý soubor textů, z let 2004–2005, postupuje dál a celý problém posouvá do obecnější roviny. Základní otázkou je: „Má vůbec novinářina smysl pro dnešní svět?“ Autor sem zařadil pouze pět rozhovorů (s filozofem, investigativním novinářem, filozofem práva, exprezidentem a s mediálním vědcem). Především však skrze vlastní publicistiku hledá trvalejší hodnoty médií, jakousi informaci o informacích, snad metafyziku médií. Jeho bytostná podstata důvěřuje ve smysl existence mediální scény a v životaschopnost kvalitní novinářiny. Toto pozitivní nastavení je zároveň

Po stopách rané romantiky

Břetislav Horyna: *Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*, Vyšehrad, Praha 2005

„Dožadujete se stále nových myšlenek? Udělejte něco nového, ať o tom lze něco nového říct.“ Tuto výzvu, kterou A. W. Schlegel na konci osmnáctého století směřoval svým současníkům, se o více než dvě stě let později pokusil přijmout B. Horyna. Svými *Dějiny rané romantiky* nahlédl na toto údobí německých duchovních dějin natolik nově, že jen samotný výčet „novot“ by vydal na několik recenzí. Takže jen ty nejzásadnější.

Zájemci o ranou romantiku neznalí němčiny se díky Horynovým překladům mohou seznámit se stěžejními primárními texty daného období; v textové příloze však nenaleznou toliko úryvky, jež se neustále opakují v německých antologiích, jako třeba



prizmatem, skrze něž se snaží o dané problematice uvažovat.

Karel Hvizďala je ovšem především realista a objektivní analytik. K rozhovorům si vybírá osobnosti, které jeho myšlení evidentně konvenují (V. Bělohradský, V. Havel, J. Příbáň). Díky tomu celostně mapuje prostor existence a podstaty médií. Zásadními pojmy se stávají postmoderna, globalizace, masovost, kultura elitní versus bulvární, touha bavit a „ubavit se“, informace, pseudoinformace a dezinformace. Hranice takto vymezené oblasti autor analyzuje.

Zkoumá jejich pevnost a prostupnost především jako stoupenec již tradičních liberálních a demokratizačních hodnot, a to především v okruhu, v němž se celý život pohybuje, v teritoriu tištěných médií, žurnalistiky, publicistiky. Hvizďala vnímá současnou schizofrenii médií, jejichž původním smyslem byla nabídka kvalitní a pravdivé informace. V kapitalizované postmoderně se však z nositele informace, ze služebné pozice dostává na post vládce, diktátora obecného vkusu, cenzora přijímaných zpráv a reklamního manažera skandalizace.

Takzvaná sedmá velmoc či „čtvrtá velmoc demokratické společnosti“ je v silicím nebezpečí zamlžení své pravdivosti. Nad analýzou vítězí anketa, oproti přesným pojmům dostává přednost fejetonový slovník a pojmy *super* — *hyper* — *happy*. Člověk se stává pouhým divákem, před nímž defilují upravené obrazy, které mu „předvádějí“ svět v určitých barvách.

Jestliže Karel Hvizďala na jedné straně ostře kritizuje způsoby pseudoinformativní řízení publicistiky bývalého socialistického režimu v českých zemích, nyní stojí před neméně závažným problémem schizofrenie publicistiky mezi pozicí skandální vydavatelské, novinářské a čtenářské negramotnosti a potřebou solidní tiskoviny závislé na společenské prestiži. Doufejme, že Hvizďalova benevolence vzhledem ke krátkému času tvorby kvalitních novin a spolehlivého zpravodajství (po roce 1989) není jen shovívavostí vůči nějaké další ideologické antirealitě.

MILENA M. MAREŠOVÁ

slavný „Nejstarší program systému německého idealismu“, ale i méně známé texty, vyznačující se spíše dokumentární hodnotou než proslulostí. Hölderlinův zlomek „O náboženství“ nebo Fichtova studie „O důvodu naší víry v boží světovládu“, na něž čtenář v obdobných antologiích německé provenience narazí jen zřídka, jsou v Horynově výběru zastoupeny oprávněně, neboť jsou úzce provázány se samým výkladem rané romantiky. O něm platí totéž: Horyna si všímá na jedné straně známých osobností, tisíckrát citovaných textů, na druhé straně neponechává stranou ani autory, o nichž české příručky a lexikony mlčí, či texty, o jejichž nesporném významu pro pochopení rané romantiky se v českém prostředí dozvídáme teprve díky němu. Tak například dokládá, že jeden z nejsilnějších podnětů k utváření ideje nového náboženství a nové mytologie pro romantiky představovala Kantova mytická fikce „Domnělý počátek dějin lidí“, již Kant zavřel bránu vedoucí k zahleděnosti do „ušlechtilého divocha“ a naopak podkryl průhled k novému dokonalému člověku, respektive k romantic-

kému nadčlověku. Velebíme-li dnešní myslitele za to, jak přistíhují křídla vševysvětlujícímu rozumu, Horyna nás přivádí k raně romantickým (či pozdně osvícenským) počátkům této rozumové uměřenosti, tedy nikoli jen k Nietzsche, na nějž se dnes v tomto směru slyší nejvíc, ale ještě mnohem dál, například k pozapomenutému Herderovu dialogu „Iduna čili jablko omládnutí“.

Celá Horynova kniha vyrůstá z předpokladu, bez něhož jsou jakékoli úvahy o rané romantice bezpředmětné: je jím (sebe)reflexivita jakožto společný rys filozofie a poezie. Ať už Horyna píše o čemkoli, v jeho textu je neustále patrné, že vývoj raně romantické filozofie se ubíral stejnými kroky, po nichž kráčela sebereflexivní poezie. Tím, že toto východisko ani na okamžik neztrácí ze zřetele, si svůj výklad jednak nikterak neulehčuje, jednak se tím odlišuje od standardních publikací o romantice.

Právě u problémů, kde se zpravidla vynášejí unáhlené soudy, hodnotí se, či dokonce očerňuje, je Horyna zpravidla opatrný. Má-li se většinou za to, že romantický vztah k náboženství, k myšlence jednoty byl stále více restaurativní, apologetický, klerikální, z Horynova širšího kontextu vyplývá, že záměrem romantiků bylo v první řadě zabránit „proměně časověných světových dějin v permanentní hrdelní soud nad současným světem, konaný ve jménu budoucnosti“ (s. 26). Imperativem vidět věci v celkovém kontextu se autor řídí i u Fichtových „Řečí k německému národu“, takže se mu na rozdíl od drtivé většiny publikací tyto nechvalně proslulé přednášky nevyjeví jako program přepjatého nacionalismu, který poskytl řadě následovníků (až po nacisty) četné podněty, ale jako nedílná součást Fichtovy filozofie práva, státu a náboženství. Horynu nicméně nevede snaha „osvobodit“ Fichta od všech nařčení, ač se to tak místy může jevit, ale odpor k vytrhávání jednotlivých textů z celkové souvislosti. O tom, že osobní zahleděnost do romantiků je Horynovi cizí, koneckonců svědčí i jeho poukazy na četné antisemitské prvky raně romantiky. U Fichta je dokonce nachází již v období těsně po Francouzské revoluci, nikoli až po francouzské okupaci Německa, kdy se k antisemitismu jakožto k jedné z podob boje proti revolučně emancipačním výdobytkům a těm, kteří jich dovedou využít, uchýlovalo stále více intelektuálů.

Osobní stránka je vůbec pro Horynovy výklady nepodstatná. Romantiku nikdy nevysvětluje pozitivisticky (či mladohegelovsky) jako projev, ba důsledek až chorobně rozervaných duší,

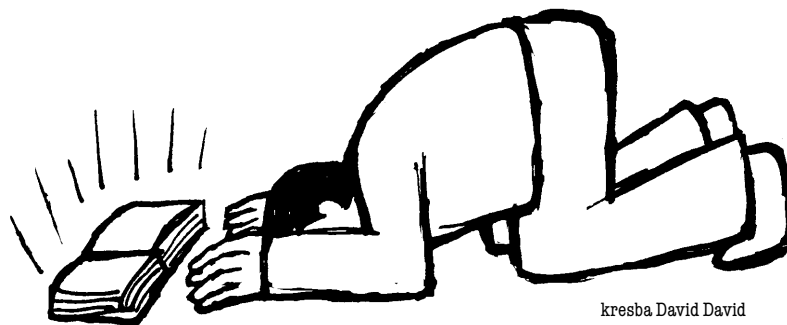
„nerochní“ se v subjektivních svědectvích, ale vždy má na paměti obecný charakter duchovního hnutí: úhrnem se mu tak raná romantika jeví jako jedna z mnoha kompenzačních odpovědí na jednostrannou racionalizaci, sociální atomizaci apod.

Ve shodě s nejnovějším německým výzkumem romantiky Horyna na mnoha místech zdůrazňuje návaznost romantiky na projekt osvícenství; romantika v jeho výkladu tvoří jakousi sebekorekci osvícenství, jež je již poučeno o vlastních omezeních, o zhoubné absolutizaci rozumu násilně odděleného od emotivity, fantazie, citů, intuice. Od plytkého, povrchního osvícenství se romantika oprošťuje i v otázce náboženství a mýtu, kde osvícenský redukcionismus nahrazuje snahou rozšířit a umocnit lidské schopnosti i ve sférách, které jsou pro rozum hraniční.

Jednotlivé kapitoly se nezřídka rozrůstají o dějinné průhledy na to či ono téma, Horynovi jsou blízké dějiny pojmů (mýtus, logos, čas, génius). Je-li třeba a zavedou-li jej úvahy i do oblastí pro filozofa spíše odlehlejších (Novalisovy svérázné přírodovědné studie), neváhá podat třeba i dějiny dalekohledu. Ve světle těchto pasáží, v nichž se to jen hemží cizojazyčnými pojmy a jmény, trochu zarazí, že Horynovi občas působí těžkosti vcelku běžné německé názvy či slova. Na straně 37 například čteme, že francouzská armáda obsadila město Mohan, kde posléze G. Foerster vyhlásil první revoluční republiku na německém území: řeč je pochopitelně o Mohuči (Mainz) a Mohučské republice (Mainzer Republik). Jindřich z Ofterdingenu prožil svůj vizionářský zážitek nikoli ve městě Münster, ale v chrámu, dómu či katedrále, což jsou další významy německého slova Münster. U dějin pojmů se Horyna vesměs přidržuje sekundární literatury, v detailních interpretacích se však nezřídka pouští do rozsáhlých polemik se zahraničními badateli, například s M. Frankem. Už jen tím vysoce převyšuje průměr obdobně zaměřených prací, s nimiž je možno se u nás setkat.

Možná tím na českou půdu přenáší nebezpečí, jež vystihl F. Schlegel, když si povzdychl, že „němečtí autoři píšou pouze pro úzký okruh čtenářů nebo často jen sami navzájem pro sebe“. Na druhou stranu i F. Schlegel neopomněl dodat, že německá literatura právě tím získává na duchu a charakteru (s. 377). A to je jistě lepší cesta, jak získat čtenáře zvědavé na nezjednodušený výklad raně německé romantiky, byť si na ně asi bude třeba chvíli počkat.

ALEŠ URVÁLEK



kresba David David

Poněkud odrostlejší nezbeda...

STANISLAV KOMÁREK

Jiří Koten: *Aby dům?*, Host, Brno 2005

Kotenova sbírka má v sobě cosi „čínského“ a v čemsi se nápadně podobá dříve recenzované sbírce Kučerově. I zde jsou zachyceny jednotlivé okamžiky, lokalizované, někdy i s přesnou hodinou — z tohoto se vymyká jen soubor básní o Michaele. Na rozdíl od mnoha česky píšících básníků přítomné doby jsou Kotenovy básně svou formou většinou pravidelné, často se sdruženými či střídavými rýmy. Poezie je to kultivovaná, těžko vystihnout, co jí vlastně chybí — je to trochu něco jako aplikace ideálu běžné vědecké práce na poezii: musí to mít jistou úroveň, ale nemělo by se to moc vymykat. Pro objasnění malá ukázka:

Ted' už rozsvěcíme brzy
zvečera
Obzor kopce modrá, mizí
za šera
Kamna fárají, trouba je
doběla
V bubínku praskotem hraje
kapela

Ivo Odehnal: *Babylon lásky*, Akademické nakladatelství CERM, Brno 2005

Sbírka představuje antologii z autorovy milostné tvorby a řada básní pochází z již publikovaných sbírek starších. Autorovo obsáhlé vzdělání a sečtěllost je z básní dobře patrna a zajisté se jedná o tvorbu velmi kultivovanou. Poněkud mne pře-

kvapuje (to nemíním ani moralisticky, ani obdivně), jak silně autorovi v jeho věku (nar. 1936) leží na srdci téma lásky, sexu a rozmnožování. Vždy jsem si představoval, možná mylně, že dožiji-li se tohoto pozeňnaného počtu, budu se obírat zejména marností světských věcí, zásvětím a pokusy zaslechnout vzdálené šumění řeky Léthé. Řada básní vyjadřuje vyloženě „kosmické“ pocity, některé formy jsou inspirované i lidovými písněmi:

Psí jazyčku struhadlový
Píjavičko přísavková

Petr Odehnal: *A budu tak i synovi*, Psí víno, edice Stůl, sv. 3, Zlín 2005

Útlá a zřejmě první knížka poezie mladého moravského historika, i jazykově množstvím moravismů inspirovaná rodinou zemí. Po formální stránce je do určité míry patrna a pochopitelná inspirace dílem autorova strýce Ivo Odehnala. Sbírka obsahuje nejen básně, ale i velmi drobné prózy, všechny nějak inspirované minulostí, rodinnou i zemskou, těžko ji označit jako velmi výraznou. Pro přiblížení ukázka:

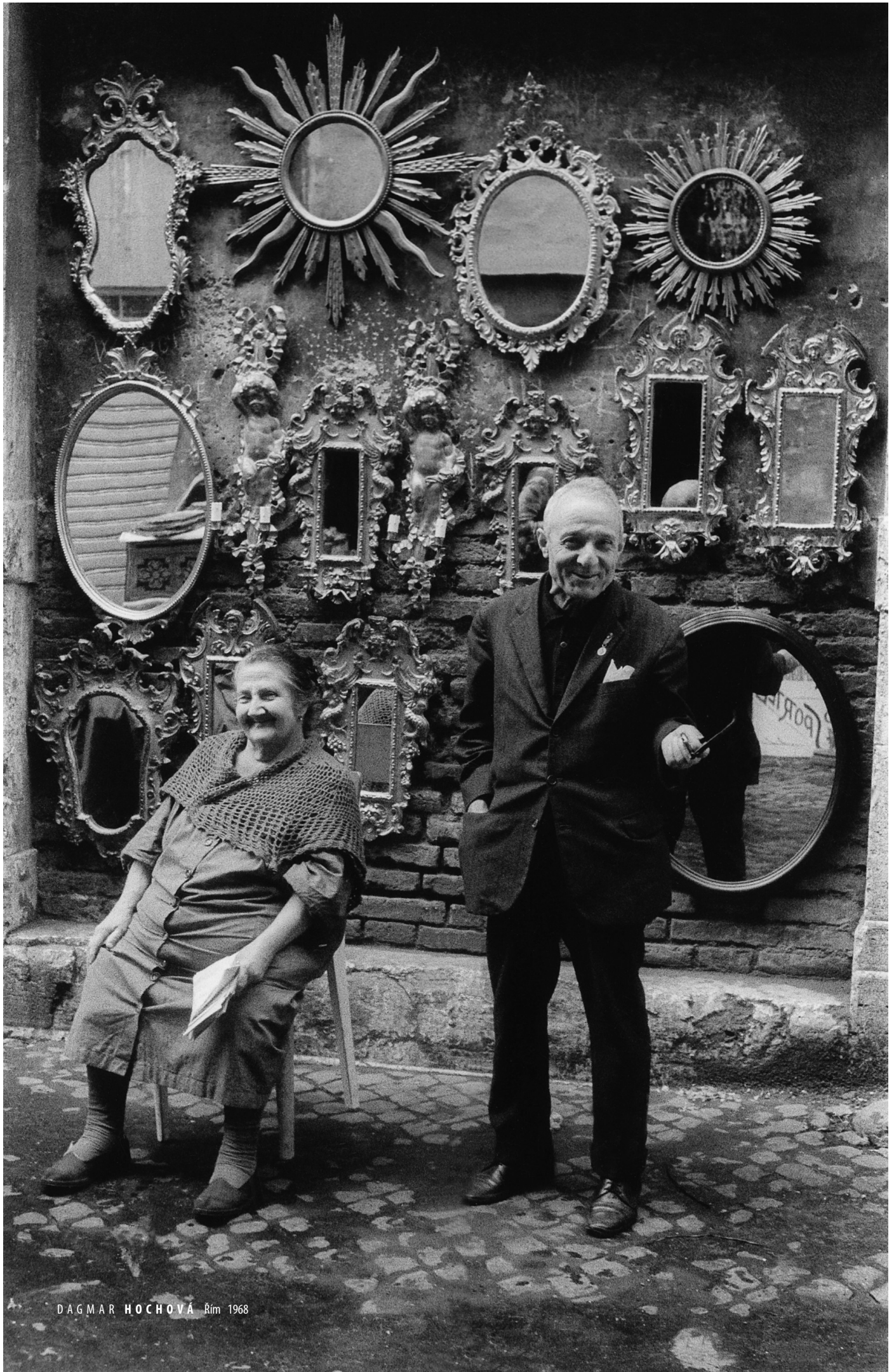
Nikdy jsem nedělal na poli
ani kolem dobytka
Ale ve stodole, na sýpce
a v chlévě
jsem byl doma
U babičky.

Jan Macháček: *Dobrou noc. Deníky 1976–2005*, Paseka, Praha — Litomyšl 2005

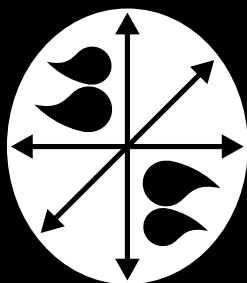
Po třech sbírkách akademických jedna neakademická, autor se na zadní předšádce prezentuje jako poněkud odrostlejší nezbeda se srdíčkem a kosočtverečkem z holicího krému (?). Na knize mne upoutala i skutečnost, že svým čtenářům uvádí adresu s vybidnutím, aby mu psali. Chtěl jsem toho využít a o poezii si s ním popovídat, leč nezdařilo se — možná by ostatně bylo s prospěchem si pohovořit se všemi, o jejichž verších jsem na stránkách *Hosta* psal. Kniha má podobu deníkových záznamů, zejména milostného a existenciálního charakteru. Více nežli komentáře řekne ukázka:

My hráli jsme si na lásku
zatímco v lišícím ocásku
vznikalo tiše bílé nic
marné jak světlo vlasatic
Vždyť hyne ti ted' na bříšku
Stárneme myší kožíšku

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



DAGMAR HOCHOVÁ Řím 1968



Fenomén Itálie

JOSEF KROUTVOR

V osmnáctém století se Evropa dává do nečekaného pohybu, kontinent křižují dobrodruzi, podivíni, umělci i lidé učení. Cestuje se pro cestování samo, pro radost a z touhy po novém poznání. Itálie se stává vyhledávaným místem nových cestovatelů a vlastně i prvních turistů. Osvícenství a romantismus zálibu v cestování jen potvrdí a zařadí ji přímo do programu vzdělání. Nemusí to být koneckonců jen básník či malíř, kdo se vydává na cestu, výzva má totiž širší platnost. S nezbytným deníkem a skicákem odjíždějí na jih další „citlivé duše“, aby na vlastní oči spatřily božskou krajinu a krásy umění.

Cestovní iniciativa patří v první řadě Angličanům, cestování je zpočátku výrazně anglická móda. Pionýrské počátky doslova posvětil velkoryse pojaté italské cesty básníků-romantiků — Keatse, Shelleyho a především lorda Byrona. Ale ani výtvarní umělci nezůstávají nijak pozadu, i oni chtějí vyjádřit vlastní dojmy a zkušenosti. „Travels in Italy“ přináší zajímavé výsledky, intenzivní jižní světlo ovlivňuje výtvarnou tvorbu v samé podstatě.

Neapolské obrazy Thomase Jonese se nám dnes jeví až neuvěřitelně moderní. A přitom Jones nezachytil nic jiného než holé stěny domů vystavené prudkému slunci a téměř fotografickému působení světla. Neméně moderně působí i práce Williama Turnera, bytostného krajináře a básníka barev a světelného chvění. Turner navštívil Itálii několikrát a vždy se stejným zaujetím zachycoval prchavé okamžiky štěstí a radosti. Anglický krajinář a cestovatel navázal na „atmosférické studie“ Clauda Lorraina a dospěl nakonec až k uvolněnému výrazu ve smyslu moderního subjektivního citění.

Vidět Neapol a zemřít

Angličané Itálii vášnivě milovali a objevili její krásu i pro další Evropany. „Vidět Neapol a zemřít“ — to je dnes už jen sentence bez hlubšího významu, ale kdysi něco znamenala. Vždyť mnozí Angličané se domů z Itálie už nikdy nevrátili a našli tam i svou smrt. Není výmluvnějšího dokladu lásky až za hrob, než jsou anglické hřbitovy ve Florencii, v Římě u Cestiovy pyramidy či v Bagni di Lucca. Pln obdivu nazval Byron Itálii, zemi úchvatných barev, vůní a vznešených trosek, „zahradou světa“.

Do Itálie podnikl svou velkou cestu — Grand Tour — také Johann Wolfgang Goethe, básník, přírodovědec a pohotový kreslíř. Není nezajímavé připomenout, že Itálii navštívil už Goethův otec, autor spisku *Viaggio in Italia*. Dům Goethova mládí byl Itálií doslova nasycen, mapy, rytiny, kusy mramoru, model benátské gondoly a další suvenýry připomínaly otcovu cestu. V rodině se pro radost mluvilo italsky a doma se pěstovala také italská hudba. Mladý Goethe jede do Itálie už připraven výchovou, není to jen spontánní nápad. Svědectví o Itálii, cestě svého mládí, podá čtenářům výmarský rada až na sklonku svého života. Goethe inspiroval nejednu cestu na jih a zosobnil nový příklad nadšeného a poučeného cestovatele pro severní a střední Evropu.

Na jaře roku 1815 odjíždí do Itálie mladý důstojník Milota Zdirad Polák, pobočník generála Františka Kollera. Neapol je tehdy v rakouském držení a Rakousko triumfuje v Itálii jako evropská velmoc. Polák tedy nepřijíždí na jih jako nezávislý cestovatel, literát či milov-



Krajina v okolí Bagno Vignoni; foto: Petr Francián

ník antických památek, ale jako voják z povolání. Literatura je pro něj sice činností vedlejší, ale to ještě neznamená, že by se jí nevěnoval s plným zaujetím. Cestopisná literatura je v Polákově době už velmi rozšířena, oblíbena a pěstována a dalo by se říci, že je i módním žánrem. A jistě ne náhodou se nazývá tento žánr *žánrem poštovních dostavníků (Postkutschenliteratur)*. Cestopisům se ostatně věnuje i Stendhal, Polákův současník, literát s podobnými vojenskými osudy. Stendhalův cestopis *Řím, Neapol a Florencie* se váže k roku 1817, *Římské procházky* vznikly až v letech 1827–1829. Z cestopisného žánru se pak zrodí i nezbytné příručky a rukověti všeho druhu a první bedekr (Baedeker) vychází o tři roky později.

Ó Venezia!

O prázdninách roku 1834 se vydali na cestu do Benátek dva čeští studenti — Antonín Strobach a básník Karel Hynek Mácha. Na cestu vyrazili 4. srpna z Prahy a 8. srpna překračují hranice někde za Rožmberkem. Na cestu převážně pěší se Mácha oblékl do romantického pláště s červenou podšívkou, obul si vysoké boty s ostruhami a na hlavu si nasadil čapku s českým lvíčkem. V jeho cestovním zavazadle se nacházel i skládací dalekohled (tzv. „šperšpenktif“), ale tím nejdůležitějším předmětem cesty se nakonec stal cestovní deník. Díky zápisníku můžeme sledovat směr a průběh cesty a dohadovat se o účelu a smyslu putování.

Máchu přitahovaly cizí kraje, a dokonce i kraje dosti vzdálené a exotické, jak o tom svědčí i výpisky z četby. Mácha se podle svých možností seznamuje s německy psanou turistickou literaturou, která je v té době součástí literárních almanachů a časopisů. V čase Máchovy cesty jsou Benátky pod rakouskou správou a tato okolnost asi ovlivnila Máchovo rozhodování. Zápisky v de-

niku jsou poměrně stručné, úsporné, hlubší dojmy a pocity neznamenávají. Mácha strávil v Benátkách pouhé dva dny, obešel město a prohlédl si známé pamětihodnosti. Ani on se nezdrží výkřiku *Ó Venezia!*, když konečně spatří Markusplatz neboli Piazzu. Právě tento výkřik prozrazuje, že Mácha o romantickém mýtu Benátek věděl. Určitý ohlas benátské návštěvy se pak promítne do čtrnácté kapitoly *Cikánů*, hlouběji však Itálie Máchovo dílo nepoznamená. Italský deník z roku 1834 byl poprvé otištěn celý až v roce 1910, a od té doby stále rozněcuje naši cestovatelskou vášň a fantazii.

Není snad ani třeba připomínat všechny cesty; po Máchovi se vydali na jih další a další poutníci. Pionýrské role se v Čechách ujali nejprve literáti, básníci a učenci, pak projevíli silný zájem architekti — a malíři se kupodivu prosadili až nakonec.

Podvržený máchovský dokument

Na jaře roku 1993 se vydal na náročnou cestu František Skála, všestranný výtvarník překypující fantazií a groteskními nápady. Skálova pěší cesta vedla do Benátek, na 45. benátské bienále, kde zastupoval české umění. Samozřejmě že ve Skálově cestovním vybavení nechyběl deník romantika — *Wanderbuch* —, popsaný sešit bohatě doplněný kresbami a nákreby.

Na šumavském pomezí se Skála rozloučil s přáteli a pak už putoval sám a přespával, jak se dalo. Minul Pasov, Salcburk a pokračoval přes Iselbergpass a Plockenpass na Tolmezzo, Pordenone, Cessalto, Terst až do Benátek. Skála tedy nesledoval Máchovu cestu jako literární historik, vodítkem byl spíše cíl cesty a způsob putování. Stylizace Skálova deníku je záměrně naivní, je to jakýsi „podvržený máchovský dokument“. Kdybychom měli k dispozici alpské a italské kresby Karla Hynka Máchy, mohli bychom je porovnat s kresbami Františka Skály. Tato možnost se ale

nenabízí. Skála nakonec dorazil do Benátek z Terstu — vlakem. Ani on se nezdržel máchovského výkřiku — *Ó Venezia!* Ubytoval se v hotelu Union, asi dvě stě metrů od nádraží, a tím Skálova italská cesta končí.

Určité máchovské rysy, důsledně pěší, vykazuje i další cesta. Viktor Faktor, směřující až do Říma, ušel za 44 dní 1 390 kilometrů, což je průměrně asi 32 kilometrů za den. Idea cesty se nezrodila jen tak náhodou, chůze je pro Faktora způsobem existence a poznávání světa. Jako duchovní otec Reguly pragensis, soukromého sdružení romanticky založených přátel, propaguje chůzi a deníkové zápisy už léta.

Na cestu do Itálie se vydal Viktor Faktor 5. srpna 1996 ze Staroměstského náměstí, tedy z místa, odkud vyrazil i Mácha se Strobachem. Faktorovo vybavení je vskutku poutnické, přes jedno rameno má přehozenou plátěnou tašku, přes druhé deku stočenou do ruličky. Také Faktor, stejně jako Mácha a Skála, musí nejprve překonat alpský masiv a přes Salcburk, Bruck a Kreuzbergpass vstoupit do Veneta. Následuje Cadore a Longarone, o nichž se zmiňuje i Mácha v deníku. Pak už se cesta odklání od Máchovy trasy a směřuje k Assisi a na Řím. Svatý František z Assisi je jakýmsi patronem Faktorovy cesty, jeho chudoba a duchovní velikost jsou mu vzorem. Zápisky z cest jsou živé a odhalují, v čem spočívá kouzlo pěšího putování. Tak se totiž dají potkat zajímaví lidé a lze prožít i úžasné obyčejné věci a události.

Faktorova zastávka v Rocca S. Casciano mluví za vše, poutníkoví se zjevuje přirozený svět jako sám smysl cesty:

Dnes 32 km, slunce zapadá, mám chuť to zabalit. V prvním hotelu mají pokoj za 35 000, není o čem diskutovat. Historické centrum je maličké, přímo titěrné, ale pěkné. Zapadnu do jediné tratorie v něm. Starší žena válí před hosty těsto na těstoviny. Dám si litřík červeného, jako primo piatto. Mohu mít buď minestrú, nebo tagliatelle al ragu. Víno dostanu v buclaté lahvi s proutěným obalem, stolní víno z Forlí. Pěkný interiér, po stěnách madona, lovecké trofeje, staré měděné kuchyňské nádobí. Na jednom z obrazů válí stará žena těsto na nudle. A ještě několik obrázků místního hradu, lidé v Itálii jsou všude lokálními patrioty, a to já beru. Kachlová kamna a spousta čerstvých květin. Stará žena začala vyválené a odpočaté těsto krájet na dlouhé nudle, tagliatelle. Mladý právě přinesl ze sklepa do kuchyně košík hřibů. Výtečně kořeněná domácí klobása, bílý chléb a fazolky s citronovou šťávou. Hospoda je už plná a do toho začnou bít zvony. Cítím, že zvony mají schopnost zastavit na chvíli čas, absorbují jej beze zbytku ve svém zvuku. Křesťanství jsou zvony. Tam, kde znějí zvony, je Evropa. Většina hostů si dává nějaké antipasto. Když vidím ty domácí šunky, klobásy a salámy, mrzí mě, že jsem nabídku číšníka odmítl. Topinky s husími játry a lanýži. Hosté od vedlejšího stolu jedí obalované hlavy hřibů. Vše se servíruje na velkých mísách, malovaných a otlučených, pocházejících z konce minulého století. Říkám, že bych rád ochutnal nějaký typický lokální sýr. Odpoví, že jiné než lokální sýry tady ani nemají. To, co následuje, naprosto předčí mé očekávání. Přinese velký kulatý dřevěný podnos s velkým nožem a pěti pořádnými kusy různých sýrů, abych se sám obsloužil, sýry váží dohromady nejméně dva kilogramy, jsou těžké i chuťově, ale výtečné. Starší dáma začne skládat těsto do taštiček, raviol, plní je zelenými bylinkami. Čtyři lidé nosí v poklusu talíře a mísy se skvělým jídlem. Míchané saláty s deseti druhy zeleniny, plné oliv. Několik hostů má látkové ubrousky zastrčené za límec košile. A všichni pijí víno ve velkém. Nový košík hřibů. Tohle je krásný starý svět, připomíná mi Bruegelovy obrazy z venkovského posvícení. Tady se nikdo nedá opít rohlíkem. Nic není jen jako, všechno je doopravdy. Manžel staré dámy, která ještě stále plní ravioly, zde má jedinou funkci. Krájí šunky a salámy na tenké plátky a nosí je hostům na mísách. Má zřejmě klíč od spi-

že se zavěšenými kýtami. Kdybych měl na hlavě klobouk, sejmul bych ho z úcty před takovou poctivou prací.

Zápisky z náročného pěšího putování staví před čtenářovy oči jiný svět než ten, který nabízejí programy turistických kanceláří. Jak je zřejmé i z Faktorovy pasáže, italská bellezza je pro Středoevropana pojem širší a netýká se jen památek, uměleckých děl a krajiny poseté cypřiši. Kontakt s Itálií nabízí i setkání se světem intenzivních chutí, vůní a gastronomických zážitků. Oceňuje se především jistá uvolněnost životního stylu, pohoda jako pravý opak spěchu zaalpské existence. Když se jí, tak se prostě jí, vysedává u stolu a chválí se pokrmy a dobré víno. Bohužel i do této italské tradice stolování už pronikly neblahé civilizační způsoby, a tak autentický svět může najít poutník už jen v zapadlých koutech někde v horách.

Sansepolcro

Zcela ve smyslu Grand Tour zamířili na podzim roku 2001 do Itálie dva přátelé — básník Miloš Doležal a malíř Jiří Šťourač. Jejich cílem nebyly ani Máchovy Benátky, ani poutnický Řím, ale Sansepolcro, městečko v Toskáně, kde se narodil Piero della Francesca. Na cestu se přátelé nevydali pěšky, nešlo jim o putování jako takové, ale o konkrétní místo spojené s dílem geniálního malíře. Kultovní cesta postavila před přátele řadu ikon — dílo Masolina, Fra Angelica, Caravaggia či dokonce Balthuse — s nimiž bylo třeba se také vyrovnat.

Malíř kreslí a básník zapisuje, vstřebává obrazy, fresky, krajinu i život kolem, aby nakonec vydal souborné svědectví v podobě knížky. Doležalovo *Sansepolcro* (Arbor vitae 2004) volně zaznamenává chvíle zastavení a převrstvuje deník dalšími básnickými reflexemi. Na Pierovy dokonale vykroužené hlavy a důstojné figury zasazené do pevného rámce renesanční perspektivy nelze jen tak zapomenout. Pouto s Pierem, setkání s jeho dílem tváří v tvář zavazuje... Nevelká knížka je tak ojedinělým gestem dvou nadšených cestovatelů, kteří se snaží přesvědčit naši dobu o ideálech umění.

Kolmice paprsku. Snědá ramínka dětí, hrajících si se suchými listy fikovníku. Na pahorcích se kolébají lastury měst, jakoby sem vynešené příbojem. Poledne. Nic, vůbec nic se nehne. Alabastr vzduchu vyhlazený do mísy. Všudypřítomný bílý prach, prášek etruských pohřebních masek.

Takto sugestivně líčí Doležal krajinu za Volterrou, oblast zničenou erozemi, totálně vyprahlou a doslova vypranou a vylouhovanou prudkým světlem. Tady se už nezjevují líbezné pahorky Toskány, ale italská metafyzika obdivovaná moderními malíři (Morandi, Music) a básníky (Quasimodo, Ungaretti). Pohled se posunuje dál a objevuje souvislosti (Yeats, Lawrence, Camus), které by asi doma člověka nenapadly. Cestovat a putovat je skoro nutné, zaujatá cesta obnovuje už usedlou krev.

Vidina blažené jižní krajiny pod Alpami představuje pro nás Středoevropany už tradičně komplex, kterého se nelze zbavit jinak než cestou. Ale to je jen začátek vnímání fenoménu jménem *Italia!* Je třeba přivonět, nasytit se pokrmy i uměním, zakusit až bolestné okamžiky štěstí a předat i poselství dalším poutníkům. Neboť cesta do Itálie je především nádherná legenda, mýtus či prostě jen příběh o úsměvu, na který se nezapomíná.

Autor (nar. 1942) je esejista, historik umění, básník.

Číst krajinu...

Do Itálie jezdí ve středověku především šlechtičtí synkové za vzděláním — do věhlasných univerzit v Padově, Bologni... Kdy se z těchto cest stává Grand Tour?

Dochází k tomu v polovině šestnáctého století. A je to víceméně důsledek protestantské reformace a následné katolické protireformace, protože se velmi mění počet studentů na italských univerzitách. Vzniká tehdy velký zájem o studium vědy a umění, ale převážně v severních zemích, ve Flandrech, Anglii, severní Francii, částečně v Německu. Na italských univerzitách, v Padově, Bologni, Sieně, zůstávají pouze studenti katolického vyznání. Vytváří to velkou propast a od toho období přijíždějí do Itálie studenti pouze proto, aby si doplnili vzdělání, k jakémusi závěrečnému dozdělení. Itálie se stává zemí k objevování a zkoumání. Jako krajina, která v sobě nese základy západní kultury — pocházejí od Řeků, později převzaté Římany a přenesené přes středověk do renesance. Toto vše se začalo zkoumat a studovat přes památky, krajinu a širokou malířskou tradici.

Jaký vliv na rozvoj Grand Tour měly texty Goetha, von Rumhorna, Winkelmana?

Tito autoři byli velice důležití. Snili o Itálii jako o Arkádii a tak ji také představovali. Jako klasickou paměť. Přicházejí do Itálie právě proto, aby studovali klasickou tradici. A tento důvod přetrvává napříč staletími až do začátku dvacátého století. Po této velké vášni pro klasický svět přichází také objev jiných tváří italské kultury. Například objev tzv. primitivů, středověkých malířů rané renesance. Také se rodí zájem o Etrusky. Kolem poloviny devatenáctého století vzniká etruskologie. Itálie se tak stává zemí, která stále vzbuzuje nový badatelský zájem.

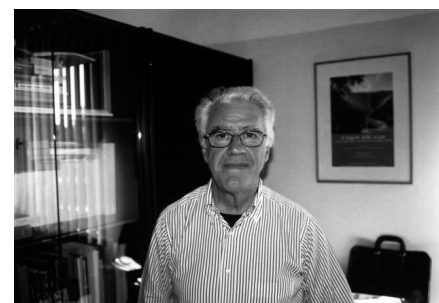
Ve které době je pro svět objeven Piero della Francesca?

Počátek zájmu o Piera della Francesca datujeme do poloviny devatenáctého století. Před tím znám nebyl. Člověk jménem Austen Henry Layard, který byl objevitelem Ninive v Babylonii, se vracel do Anglie a byl pověřen obstarat kopie děl Piera della Francesca i jiných malířů, protože i když byla Itálie milována, těšila se dosti hrozné pověsti země, která neumí ochraňovat své bohatství a jejíž umělecká díla jistě během padesáti let zcela zchátrají a rozpadnou se. On byl tedy jedním z prvních, kdo začal Piera objevovat a sbírat, snad také proto, že měl mentalitu archeologa. Skutečně studovat Pierovo dílo ale začíná až Bernhard Barenson, což bylo v roce 1902. Další důležitá studie o Pierovi pochází od Roberta Longhiho a vznikla roku 1927. Piera ale studovala celá řada malířů. Kopírovali jej francouzský malíř Balthus, Ital Bottero a další.

Vedle spisovatelů, básníků a historiků umění míří tedy do Itálie také malíři nejrůznějších národností. O čem vyprávějí jejich plátna, skicáky, deníky? S jakou krajinou se zde setkávají?

To je fascinující téma, které je třeba důkladně studovat. Sám jsem se zajímal zvláště o jedno místo, kde se zastavila spousta malířů. To místo se jmenuje Cascata delle Marmore a nachází se blízko Terni, mezi Umbrii a Laziem. Je to jedna z nejčastěji zobrazovaných oblastí v dějinách malířství. Například Corot tam pobýval více než měsíc a namaloval tam několik obrazů. Svým zájmem o plasticitu a reálné pozorování krajiny Corot předchází Cézanna. Anglický malíř Thomas Patch prohlásil, že v Itálii našel rozměr sebe samého jako malíře, a po návratu do Anglie již téměř nemaluje a ve svém studiu italského

ROZHOVOR S PROFESOREM
ATTILIEM BRILLIM



Attilio Brilli (nar. 1936 v Sansepolcru), profesor angloamerické literatury na univerzitě v Sieně. Publikoval studie zabývající se anglickými a americkými autory (Swift, Byron, Joyce), připravil pro prestižní italská nakladatelství vydání děl klasických autorů (např. dílo R. L. Stevensona pro Meridiani Mondadori, dílo R. Burtona pro Rizzoli atd.). Je považován za jednoho z největších evropských odborníků na cestopisnou, poutnickou a cestovní literaturu. Knižně publikuje v Itálii, Německu, Anglii a Francii (Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour; La vita che corre. Mitologia dell'automobile; In viggio con Leopardi; Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour aj.). Je prezidentem Institutu Piera della Francesca v Sansepolcru.



Bagno Vignoni – termální nádrž; foto: Petr Francán

prostředí je tak zaujatý, že mu doma skoro nikdo nerozumí. Itálie se stává jakýmsi učilištěm pro malíře. Jiný anglický malíř — William Hilton — říká: „Naučil jsem se číst italskou krajinu přes malířství.“ Všimá si, že stíny jsou tu mnohem silnější než v jiných zemích, soustředěně pozoruje tmavé stíny dubu a popisuje krajinu plnou světla a temných stínů. Zrovna tak v Římě si uvědomí, že to měkké, pastelové světlo, jakoby světlo aury, je typické pro Lorraina či Poussina.

Proč se Corot zastavil právě v Cascata delle Marmore, jak na to místo přišel?

Je to území zajímavých přírodních fenoménů, i když vlastní Cascata je výtvar Římanů. Mimo jiné tam stojí také Augustův most, což je jedno z fascinujících svědectví přítomnosti Římanů v této krajině. Setkávala se zde historická paměť s krásou přírody, a proto bylo toto místo tak okouzující a navštěvované. Ovšem takových míst bylo v Itálii samozřejmě více.

Jak proměňuje Grand Tour vznik železniční dopravy a později i automobilismu?

Ano, to je velký problém. Grand Tour jako krok ke vzdělání a poznání končí se zrozením turismu. A turismus se rodí právě se vznikem dopravních prostředků. Vzniká také organizovaný turismus. Thomas Cook podniká své „Cook’s Tour“ a vozí Angličany téměř po celé Evropě. Objevují se velké tištěné knihy moderních průvodců jako například Baedeker atd. Já se ale domnívám, že pozornější, vzdělanější lidé dědictví Grand Tour stále zachraňují. Harry James či anglický spisovatel Aldous Hux-

ley na přelomu devatenáctého a dvacátého století prohlásili, že je třeba Itálii vidět očima těch, kteří nás předcházeli. Používat knižní průvodce bylo pro ně tehdy téměř nemyslitelné. Chtějí Itálii zrekonstruovat v její absolutní krásě, která je dnes již částečně ztracena. Zrekonstruovat Itálii, jaká byla svého času, ale také porozumět změně, která nastala. Něco bylo nenávratně ztraceno, ale současně i něco nalezeno, znovuobjeveno. Například již zmíněný Piero della Francesca. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se rodí obdiv k římské krajině a také mýtus toskánské krajiny.

Proměňuje tento nový způsob cestování také formu literatury? Již nevznikají velké romány, ale spíše deníkové zápisky, poznámky, skici...

To je pravda, ale můžeme sledovat také opačnou tendenci, a tou je objev a potěšení z vyprávění, z popisu cest. Vezměme si například Jacka Kerouaca a jeho *On the road*, kde píše o cestě neznámou Amerikou, podceňovanou běžným turismem. V Itálii je známý portugalský spisovatel José Saramago, který popsal cestu do Portugalska. Nebo Holanďan Cees Noteboom a jeho kniha *Cesta do Santiaga*. V ní píše jednu velice důležitou věc: „Místa mají takový význam, jaký jim přisoudili návštěvníci.“ Nebo Claudio Magris a jeho kniha *Dunaj*, kde vypráví o své neobyčejně zajímavé cestě kolem toku Dunaje. Dnes prostě znovu existuje tendence vyprávět o cestách a cestovatelství, ale již novým způsobem. Hledat a opět nalézat smysl míst a lokalit. Literatura putování se tedy znovu a znovu rodí.

Cesty na jih a současnost — je možné ještě něco nového napsat k té široké cestovatelské a umělecké literatuře?

Jsem přesvědčen, že ano. Je možné objevovat a číst různá místa v Itálii i jinde očima těch, kteří nás předcházeli. Existuje například jedno místo na jedné z vedlejších cest z Viterba, kde zničehonic najednou uvidíte skalnatý útvar a na něm městečko Orvieto. Je to jeden z nejúchvatnějších pohledů. Vybavuje se mi teď jedna věta z knihy americké spisovatelky Idit Wortonové: „Zde jsem se zastavila, protože to považuji za jeden z nejhezčích pohledů na světě.“ Ona tím ve skutečnosti volně cituje Georga Denise, významného etruskologa, který říká: „Je to krásné, ale proč krásné? Protože je zde přítomna realita Orvieto, ale mně se v mysli objevuje též Orvieto viděné Turnerem, velkým anglickým malířem.“ Když já vidím Orvieto, pozoruji je také očima těchto umělců, takže mé Orvieto je Orvietem mnoha osobností, které je popsaly či namalovaly přede mnou. A to je velké a živé dědictví, které nám zanechala Grand Tour.

Důležité jsou také cesty Středoevropanů, malířů, básníků a architektů do Itálie. Například jeden z nejzajímavějších textů o Pierovi napsal polský básník Zbigniew Herbert. Jak vy sám reflektujete tuto literaturu?

Musím říci, že tuto literaturu skoro neznám. Nedávno jsem četl knihu Karla Čapka o Itálii. Velice pěkné. Bohužel existuje málo překladů do italštiny. Můžete mi však své texty poslat a já se pokusím některé nechat přeložit.

Francouzský malíř Balthus hovořil o důležitosti svého setkání s Francescovým dílem. Jaké místo a význam má podle vás Balthus v novodobé Grand Tour?

Je to velmi důležitá zkušenost, protože nám vzkazuje, jak Piero della Francesca mluví právě k malířům. Balthus je v tomto smyslu explicitní. Vzpomínám si ale také, že jako malý kluk jsem byl přítomen návštěvě Marca Chagalla v Sepolcru a viděl jsem ho před freskou *Vzkříšení*. Tehdy postřehl, jak je v kompozici vybudován pomyslný trojúhelník, kde vrchol tvoří oči Krista. Tedy malíř, který čte obraz druhého umělce podle svého jazyka. Také mám pěkný zážitek z návštěvy italského malíře Renata Gutussa. Muzeum navštívil v roce 1972 a prohlásil: „Od Arezza do Sansepolcra jsem cestoval krajinou Piera della Francesca.“ Znamená to, že Piera chápeme také prostřednictvím jeho rodné krajiny.

Sám pocházíte z Toskánska. Kdy jste pro sebe objevil dílo Piera della Francesca a toskánskou krajinu?

Narodil jsem se přímo v Sansepolcru, ve městě, odkud Piero pochází. Musím říci, že v Sansepolcru byl vztah k místnímu muzeu a Pierovým dílům vždy velmi přirozený a osobní. Jako kluci jsme do muzea nechodili jako na místo nudné nebo posvátné, což je častý postoj mládeže. Chodilo se tam s velkou bezprostředností. Společně s ředitelem muzea dr. Commanducim se dnes o toto muzeum starám. Občas se stane, že lidé chtějí mít v muzeu před Pierovou freskou *Vzkříšení* svatbu. To sice není možné, ale potvrzuje to onen téměř rodinný vztah k Pierovi, kterého lidé stále vnímají jako téměř žijícího spoluobčana. Prostě nenáleží minulosti, ale přítomnosti.

Jste autorem pozoruhodné knihy o Sansepolcru. V čem spatřujete jedinečnost tohoto místa, které se sice nemůže srovnávat s Florencií a Arezzem, ale přesto někoho přitahuje?

Řekl bych, že nejcharakterističtější rysem Sansepolcra je skutečnost, že je to město, které dispozicí svých ulic, svým měřítkem připomíná jasnost děl Piera della Francesca. Je to město velmi otevřené a světlé. Mnoho hezkých měst ve střední Itálii má středověké kořeny, ale jejich atmosféra je uzavřená, potměšlá, například Gubbio či Siena. Sansepolcro je město položené na rovině a v Pierově díle je mnohokrát zobrazeno. Například na obraze *Narození Páně*, v pozadí *Křtu Kristova* nebo na *Sv. Jeronýmovi*. Není to snad proto, že by byl Piero tím místem nějak významně zasažen, on není vůbec sentimentální, ale Sansepolcro je pro něho jakýmsi ideálem města, metaforou univerza: město položené kolem řeky Tibery, s hradbou hor. Jmenované obrazy se odehrávají zde, v jeho rodném údolí horní Tibery, a Sansepolcro se tam stává Betlémem a Jeruzalémem.

Polský spisovatel Gustaw Herling-Grudziński kdesi napsal, že si do Toskánska jezdí léčit duši. Je to důvod, proč do Toskány jezdit?

Toskánská krajina, města a vesnice jsou jako Piero della Francesca. Ano, léčí duši, to je přesný postřeh. Protože toskánská krajina neútočí na city, není to sladká země, ale ani hořká a syrová. Je to prostě krajina lidského měřítka. Na rozdíl třeba od krajiny neapolské, která je tak fascinující, až je svým způsobem bizarní. Člověk se tu cítí přirozeně a dobře. Toskánsko má smysl pro měřítko.

Ptali se Miloš Doležal a Jiří Štůrač

J. H. KRCHOVSKÝ

**VPÍJÍM SE DO SVÉ TMY OČIMA RUDÝMA
noc říká, že je den? Znáš lepší lhářku...
ta ale odešla. — Nechápu kudyma
vždyť nemám dveře! Jen čtyři zdi nářků**

(Brno, prosinec 2005)

Krása, která ubíjí a oživuje

ITÁLIE V OČÍCH RUSKÉHO FILMAŘE ANDREJE TARKOVSKÉHO

M A R E K S E Č K A Ř

O skutečnosti, že Itálie není jen ideálním cílem cest za poznáním a romantikou, ale také prostorem, v němž se odehrávají a završují dramatické lidské osudy, že není pouhým muzeem a schránkou minulosti, ale především místem, kde se žije a umírá, svědčí dílo ruského filmového režiséra Andreje Tarkovského (1932–1986), který zde strávil několik let a natočil tu *Nostalgie*, jeden ze svých sedmi stěžejních filmů.

V knize esejů *Zapečetěný čas* Tarkovskij o svém snímku *Nostalgie* píše: „Chtěl jsem vytvořit film o ruské nostalgii, onom tak zvláštním stavu duše, který se nás zmocňuje, když se ocitneme daleko od rodné země. Chtěl jsem vyprávět o osudovém vztahu, který Rusy poutá k jejich kořenům, jejich minulosti, jejich kultuře, místům, kde se narodili, příbuzným a přátelům. O poutu, které je váže po celý život, ať už je osud zavede kamkoli. Rusové se těžko přizpůsobují novému způsobu života, novému myšlení. Jejich tíha a neschopnost integrace je přímo dramatická. [...] Jak jsem však mohl při natáčení *Nostalgie* předpokládat, že se tato dusivá a tvrdošijná nostalgie, která v mém filmu pokrývá celé plátno, stane také mým vlastním osudem? Jak mě mohlo napadnout, že sám budu touto těžkou chorobou trpět až do konce svých dnů?“

Prvotním tématem filmu skutečně není sama Itálie, nýbrž člověk v ní, nás však zajímá především obraz země, jak ji vnímá hlavní hrdina a v konečném důsledku také autor. Itálie, třebaže skvostná a svůdná, zde není onou zahradou věčné blaženosti a studnicí historie, jak nám ji často předkládají klišé západní civilizace. Všudypřítomná krása se stává kulisou žíznivé touhy po čemsi jiném, ztraceném a nedosažitelném. Hlavní hrdina Gorčakov je jí přehlcn a už ji ani nechce dál vstřebávat: když po dlouhé cestě autem se svou průvodkyní dorazí k fresce *Madonna del Parto* od Piera della Francesca, odmítne se na ni jít podívat a raději zůstane u auta. Ulicemi měst prochází netečně, s hlavou skloněnou. Památky jsou v jeho očích jakoby nehmotné a průhledné. V posledním dlouhém záběru filmu ho vidíme, jak sedí na zemi před ruským venkovským stavením, v jehož pozadí jakoby symbolicky vyvstávají zříceniny velkolepé gotické katedrály. Symbolem však nejsou gotické sloupy: ty zde představují realitu, jakkoli vzdálenou a mlhavou; jako symbol naopak funguje ruská chalupa, obraz, který se Gorčakovovi do italské reality za všech okolností promítá.

Útěk na sever

Bytostnou ruskou melancholií, o níž autorovi údajně především šlo, zde můžeme ponechat stranou. Lze ostatně vůbec zpochybnit její výlučnost. Po domově touží každý, kdo se z něj na čas vzdálí, a pocit odcizení a osamocení po určité době pocítí každý cestovatel, ať je to Rus nebo kdokoli jiný. Rusové jsou možná specifictí jen tím, jak se se svými pocity vyrovnávají. Gorčakovův postoj však jako by zosobňoval i jistý proud severoevropského myšlení, který k Itálii coby kolébce západní civilizace nevzhlíží a obrací se k vlastním zdrojům. Itálie svým ostrým sluncem, vášnivostí a především absurdní a nesmyslnou akumulací lidské i přírodní krásy působí na tyto autory rušivě: není tam volnost ducha, minulost tam příliš doléhá a ohlušuje, nelze tam tvořit. Co ostatně nového vytvářet v krajině, která je doslova poseta pozůstatky starých civilizací, v níž kamkoli člověk kopne do země krumpáčem, narazí na lidské kosti. Tonio Kröger, hrdina stejnojmenné novely Thomase Manna, na otázku, zda hodlá opět strávit dovolenou v Itálii, popuzeně odpovídá: „Dejte mi pokoj s Itálií, Lisaveto! Itálie je mi lhostejná až k opovržení! Tomu je už dávno, co jsem si namlouval, že tam patřím. Umění, vidíte? Sametově modré nebe, ohnivé víno, sladká smyslnost... Netoužím po tom. Zkrátka se mi toho nechce. Celá *bellezza* mi jde na nervy. A pak: nesnáším všechny ty nesmírně živé lidi s černýma zvířeckýma očima. Ta románská rasa nemá v očích kouska svědomí... Ne, zajedu si do Dánska.“¹

Místo cesty na jih zde nastupuje útěk na sever. Přílišná exaltace severu by ovšem vyzněla nevěrohodně, protože sever má v Mannově pojetí smysl právě proto, že není a nemůže být exaltován. Tonio chce jet na sever, protože je tam volný prostor, není tam to, co na jihu je, protože sever není jihem. O severu nelze hovořit velkými slovy, sever je skromný a poněkud neotesaný; pokud je krásný, pak leda implicitně, a jeho krása je přístupná jen lidem určitého založení. I v této koncepci tedy jih, konkrétně Itálie, figuruje jako střed, od něhož se všechno ostatní odvozuje. Itálii je třeba brát v úvahu, je třeba se vůči ní vyhraňovat, ať už v pozitivním nebo negativním smyslu.

Tříkrát na jih a zpět

Andrej Tarkovskij byl za svůj život v Itálii mnohokrát a tato země se do jeho tvorby na mnoha místech výrazně vtiskla. Když koncem sedmdesátých let pojal záměr natočit film *Nostalgie*, volba lokality rozhodně nevyplývala jen ze spolupráce se scenáristou



Piero della Francesca: Madonna del Parto

Toninem Guerrou a italskou televizní společností RAI. Itálie jako jedno nesmírné muzeum pod širým nebem, nahromadění starožitností a uměleckých skvostů v přímo záračných přírodních kulisách — to bylo ideální místo pro vytvoření kontrastu mezi osamělým jedincem toužícím po domově a jeho svěbytným okolím, které přes svou svůdnost a půvab jen umocňuje jeho duševní prázdnotu.

Scénář filmu přesně a vlastně hned natřikrát opisuje schéma tradičních cest severských intelektuálů do Itálie a očekávání, jež s těmito cestami bývala obvykle spojena. Současně je v něm přítomna i silná autobiografická linie. Hlavní hrdina, ruský spisovatel Gorčakov, se v něm vydává po stopách ruského skladatele z osmnáctého století Maxmiliána Berezovského, nevolníka, který byl pro své hudební nadání vyslán do světa, dosáhl v Itálii značného úspěchu, ale nakonec nedokázal překonat stesk po domově a navzdory vyhlídce života v bídě a nevolnictví se vrátil do Ruska, kde posléze spáchal sebevraždu. Hledání stop dávného skladatele se však zvrhává v bezcílné bloudění; nostalgje, jež kdysi stravovala Berezovského, doléhá v plné síle i na Gorčakova. Je nepochybné, že doléhala i na Tarkovského, který zase jako by kráčel v Gorčakovových stopách: vznik nápadu takový film natočit se časově kryje s jeho prvními úvahami o emigraci a do scénáře se promítly nesčetné úvahy o nezbytnosti, a současně marnosti takového kroku. Tarkovskij byl po zhlédnutí zkušebních záběrů filmu překvapen, nakolik kamera nezávisle na jeho záměrech zachytila temný stav jeho duše. Fenomén Grand Tour je zde rozvinut až na nejzazší mez: hledání kořenů vlastní kultury se zvrhává v hledání

sebe sama a nezbytně se obrací zpět do míst, odkud člověk vyšel. Ta jsou však nyní již nedostupná.

Nemohu se tu modlit

Při svých cestách po Itálii je Tarkovskij unesen krásami země, ale podobně jako Gorčakov velmi živě a bolestně reaguje na jakékoli připomínky své vlasti. Je-li v katolickém kostele, lituje, že není schopen se na tomto jemu kulturně cizím místě modlit, a když potom v jakémsi zastrčeném kostelíku objeví kopii ikony Bohorodice Vladimírské, vnímá to jako boží znamení. Mnohokrát si stěžuje, že Italové nejsou schopni chápat jeho úděl a dokonce ani půvab prostředí, které je obklopuje. Mezi všemi světově proslulými destinacemi mu v srdci nejvíce utkví zapadlé lázeňské městečko Bagno Vignoni v jižním Toskánsku, snad mimo jiné i proto, že zde hra sluncem prosvícené páry a vody v termální nádrži na náměstí připomíná hlavní motivy jeho filmů. Nechává stranou všechna významná umělecká díla a soustředí se na pozoruhodnou, ale v zásadě nepřiliš významnou a turisty opomíjenou fresku *Madonna del Parto* raně renesančního malíře Piera della Francesca, zobrazující těhotnou Pannu Marii nedlouho před porodem. Cítí se jí být přitahován nikoli proto, že zachycuje Bohorodičku ve velmi nezvyklé a jen zřídka zobrazované situaci, nýbrž protože mu Panna Maria připomíná vlastní matku a zdá se mu, že její tvář vyjadřuje všeobecné lidské utrpení. Jak Bagno Vignoni se svou kouřící nádrží, tak Pierova freska také sehrály klíčovou roli ve filmu *Nostalgie*, což dále posiluje jeho autobiografický charakter.

Radost osudu navzdory

K odcizení, jež Andrej Tarkovskij v Itálii zažíval, ovšem bezpochyby přispěly těžkosti s natáčením filmu a jeho distribucí, odloučení od rodiny bez vyhlídky na brzké shledání a nakonec také vážné zdravotní problémy. Pochmurný obraz země v jeho očích lze tak přinejmenším relativizovat, což ostatně ve svých úvahách činil sám Tarkovskij. S Itálií vždy spojoval své pracovní plány, vracel se do ní, jako by to byl jeho domov, a dokud věřil v budoucnost, viděl ji především v italských kulisách. Jakkoli se místní scenérie stala dějištěm nejtěžších chvil jeho života, dokázal v její nespoutané kráse nalézt i klid a smíření: právě v okamžicích největší úzkosti a strachu ze smrti mu tato země dodávala sílu a naději. Brzy poté, co mu byl nalezen nádor na plicích a ze života mu zbývalo jen pár měsíců, si ve svém florentském bytě do deníku poznamenal: „Itálie mi vždy dávala pocit radosti ze života. Dokonce i dnes jsem se nechal unést a na chvíli zapomněl: jako by nešlo o mě a jako by byla ještě naděje.“

Vskutku radost osudu navzdory.

Autor (nar. 1973) je překladatel a redaktor.

POZNÁMKY

- 1) Thomas Mann: *Tonio Kröger*. Přeložila Jitka Fučíková. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958.



DAGMAR HOCHOVÁ Via Appia 1987



DAGMAR HOCHOVÁ Řím 1987

Na jihu nechat oční bulvy

Z ITALSKÝCH CESTOVNÍCH DENÍKŮ

MILOŠ DOLEŽAL

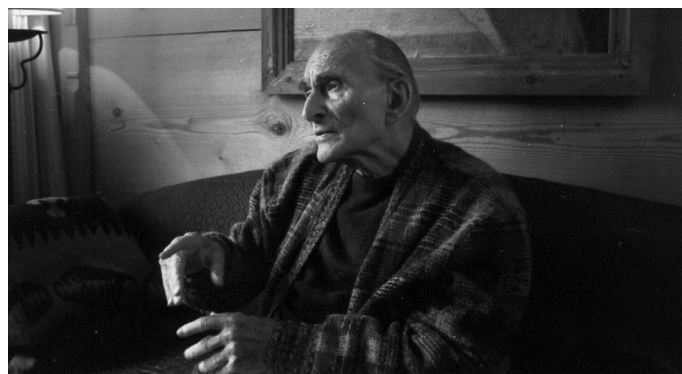
Dosud nepublikovaný výběr z cestovních deníků básníka a rozhlasového redaktora Miloše Doležala (nar. 1970) je zaměřen na jeho italské cesty a ohraničen léty 1997–2004. Tedy dobou, kdy byly jeho cesty na jih pravidelné a soustavné. Cílem bylo především Toskánsko (Arezzo, Sansepolcro, Monterchi, Florencie), Umbrie (Assisi, Gubbio, Orvieto) a Řím a hlavním zájmem gotické a renesanční freskové umění (Fra Angelico, Piero della Francesca, Masolino aj.) a barokní architektura. Své poutní výpravy uskutečňoval s malířem Jiřím Štouračem (nar. 1960), případně s rodinami. Pevným bodem jeho potulek vždy byla obec Monterchi (samota sv. Vavřinec) nebo toskánské městečko Sansepolcro, kde v roce 2001 pobýval bezmála tři měsíce (viz Host 2/2005). Z Doležalových cest na jih vznikl například cyklus fejetonů, rozhlasový dokumentární seriál Nad soubojem stínů světla řád (o malíři Pieru della Francesca) či knižně vydaná sbírka-básnický deník s obrazy a kresbami J. Štourače Sansepolcro (Arbor vitae 2004).

12. srpna Vyjíždíme ze Žandova, sobota, 16.10. Mapy, boty, tužky, salám, vaříč, instantní polévky. Stará renaultka vyráží na tříměsíční potulku, na zadních sedadlech malíř veze napnutá plátna a desky, já příruční knihovnu. Naše Anička na dvorku před odjezdem: „Chá chá, vy jedete s vocasem...“ „Ale ne, směr Waldssasen.“

■ Dva dny v Rosenheimu u přítelkyně Gertrudy Gruberové-Goepfertové. Spíme v jejím ateliéru pod rozmalovaným obrazem — val bavorského kopce. Čerstvě nanesené barvy, vůně, která mě vrací do dětství, do dědovy dílny. Kuchyň s modrým nábytkem, bílé záclonky, v okně mladá větev stromu — vzpomínka na Milletův obraz viděný den předtím v mnichovské Pinakotéce. Po okolí. V předalpských kopcích rodiště Dientzenhoferů: prostor, monumentalita, nádech. Jako v jejich architektuře.

■ V Curychu velká výstava Alberta Giacomettiho. Kráčivci, hlavy, portréty, pes, kůň... Promačkáno, promnuto na vnitřní silokřivku; tělo jako nit (niternost). Vše přebytečné vytlačeno, špachtlí či dřívkem odebráno, nikoli odhmotněno. Sežďmáno nebo ohryzáno na prapodstatu. Jak etruští pajduláci v muzeu ve Volteře. Šedivý popel jeho obrazů, portréty vystupují z drátové čar — zašmodrchaných uzlů nervového systému. Úzkostnost. Až po sochařově smrti našli jeho záznam: „To všechno mnoho neznámá, celá malba, plastika, kresba, psaní. Nic víc než pokusy, jaký zázrak!“ Odpoledne v domě za Curychem hrajeme ping-pong, upijíme švagrovi dobré kořalky (neprozřetelně prozradil, že je má v dřevěné truhle), sledujeme etapu Tour de France. Odpočíváme před cestou.

25. srpna Deštivý den. Úzká klikatá silnice v alpských stráních. Vesnice s kostelíkem a hotýlkem. Stojíme před dřevěným domem



Balthazar Klossowski (Balthus); foto: Miloš Doležal

Grand Chalet, na jehož průčelí 131 oken. Nejprve jsme čínským služebnictvem uvedeni do úzkých chodbiček připomínajících nitro Noemovy archy. Vzápětí nás v hnědém kimonu vítá madame Setsuko a vede do rozměrného přijímacího pokoje. Na komodě stojí Giacomettiho bronzová soška a na stěnách dva Balthusovy obrazy z padesátých let. Autoportrét mladého dandyho s nohama dlouhými jak bidla a naproti měkce malovaný profil Colette. Po chvíli slyšíme, jak za námi praskají dřevěné schody a služebnictvo v bílém podpírá a přivádí starého hubeného malíře na podivuhodně dlouhých nohou. Jako anděl táhnoucí unaveného Jákoba. Dvaadvadesátiletý Balthus k nám srdečným tónem volá: „Už mě tu máte. Nehněvejte se, že musíte čekat. Opozdil jsem se.“ Usedá na pohovku: „Dáte si whisky? Jen si dejte!“ Pozoruji jej z profilu, na pozadí okna. Řezané líce, pronikavé oči, svrasklá kůže. A tepláky s dírou na koleně. Vypráví o rodinném příteli Rilkevi a Šimovi, pak o Arezzu a malířích rané renesance. Mezi hovorem prohodí: „To, že malujeme, ještě přece naznamená, že jsme

pochopili všechno, co vidíme. Pro mě je malování přiblížením se k tajemství světa. Nechápu to šílené hledání vlastní osobnosti, takzvané vlastní totožnosti, které pudí v současné době tolik lidí! Je to touha ujistit se o vlastní zvláštnosti za každou cenu. Taková blbost!“

■ Balthusův dřevěný ateliér, který zvenku připomínal garáž či kůlnu. Nakouknutí: na stojanu velký rozmalovaný obraz (otevřené okno mezi interiérem s dívkou a krajinou s cestou), na stolku pohozené fotografie ženských aktů, zatíplé vajgly v popelníku, monografie Tiziana a Poussina, kupka vypotřebovaných tub, osahané štetce, pokařkané štokrle, proutěné křeslo s kostkovanou dekou.

■ Večerní lombardské městečko plné lidí, na náměstí se hraje divadlo, na hřišti fotbalový turnaj. Starý břichatý kněz v černé klerice stojí za brankou a fandí domácím. Ptáme se na nocleh. Přespat na faře nás nechat nemůže, „to musí rozhodnout nadřízený, který je v tuto chvíli nevím kde“. Malíř se tedy pátera ptá, kde tu žijí nějací křesťané. Padre chvíli dumá a pak suše řekne: „A víte, že nevím?“

■
*Ve tmě nalézáme nocleh nedaleko lesa —
zuby pily. Ležíme na zádech,
o špičce hvězd se můžeme česat,
akáty za hlavou skřípají jak schody*

*na půdu. Před půlnocí se rozprší,
dospíváme v autě. Chrčí rádio,
s řadicí pákou v zádech, do uší:
Verdiho Nabucco.*

*Až při rozbřesku se malíř rozhlíží
— spali jsme v římském opevnění —
V mohutné věži
právě vysává majitel pavučiny a ze zdi*

*na něj hledí hluboké oči, škvíry
tváří. Jsme tam
kam jsme chtěli.*

■ U kostela St. Abbondio do mechu zarůstá Hesseho hrob. Jak sám doufal, země jej vlídně a pohostinně přijala. Nacházíme nocleh až v malé vesnici Vedano Olona, v pokoji nad pizzerií. Syn hostinského kmitá mezi stoly, matka v kuchyni, otec u kasy. Poroučíme si piva. Sálá rozpálená pec. Černovlasá dívka se češe u zrcadla. Pot za košilí. Broukám si oblíbenou Knulpovu píseň: „Znavený poutník sedí v hostinci u stolu, jistě to není nikdo jiný než ztracený syn na cestě domů.“ Horká noc se k ránu mění v déšť.

■ Erminio, lombardský výtvarník, nám k večeru ukazuje cestu na Milán. Jede před námi svým fiatem a zastavuje v Albizzate, nenápadné díře s malou kaplí. Vnitřní bohatá fresková výzdoba, motivicky odkazující k příběhům francouzských světců. Místo bylo důležitou zastávkou francouzských poutníků na cestě do Říma. Hned vedle stojí děkanský kostel a Erminio nás upozorňuje na zrůdnou monumentální fresku na průčelí chrámu. Místní podnikatel zatoužil po zvěčnění, naučil se „malovat“, vysokou sumou lir uplatil místní farnost a naplácal na zeď svoji vesmír-

nou vizi: dva svalnatí rambové doprovázejí jinocha na koni, plují vesmírem, mléčná dráha jiskří pod kopyty a oni míří na malou zeměkouli se svým bůhvíjakým poselstvím. Erminio se zakloněnou hlavou: „Ještě že to ten vůl natřel akrylem. Déšť to za pár měsíců smyje.“

■ Bloudíme v lesnatých kopcích podhůří Apenin a náhodně nalezený poloprázdný kemp pod vrcholem Passo della Futa (903 m. n. m.). Až těsně před spaním nám majitel prozrazuje, že nedaleko leží hřbitov s jednatřiceti tisíci padlých německých vojáků z druhé světové války a že právě zde proběhla jedna z posledních krvavých bitev na Apeninském poloostrově. V noci nezamhouřím oči. Ráno zajdeme na hřbitov. Celá pláň je poseta tisíci náhrobky, tu a tam přiložen věneček. Věk mrtvých kolem dvaceti let. Zdánlivý mír.

■ POD OLIVOVÝM HÁJEM U CELLE

*Kónický tvar plodu, cínový lesk listů, oboje
sytlí svět, vkládá nepatrný rytmus, na začátku září
----- obrys akropole
namodralý popel, -----*

■ Masolinova freska v kardinálském paláci — vyfoukaná krajina osazená pohádkově šroubovitými kopci, hrady a městy, průvod svatých panen, vzadu postava svaté Lucie. A na tácku vyloupané oči. Možná vzkaz: na jihu nechat oční bulvy! Ať se vpíjí do pinií. Nebo do fresek. Do římských dlaždic. Ať se vsáknou do etruských masek! A domů místo nich přivést světelný šlinc. Koupil si monografii. Malíř: „Kdybych neměl masné prsty od koňského salámu, prohlížel bych si Masolina.“

■ Jan Zrzavý: „Díky ti, Itálie, díky vám Giotto, Fra Angelico. [...] Neuvěřím znova strašidlům mé země. Budu-li umdlévati, vzpomenu toho, co jste mi řekli: že není skutečnosti jedině viditelné, že mechanismus oka vidí klamivé zkresleniny, že důvodem obrazu a cílem umění nejsou věci samy, nýbrž život, jenž je oživuje.“

■ POLEDNÍ SIESTA ZA KOSTELÍKEM SV. MARTINA

*vino slanina modrý korálek v hlíně
ještěrky v břečtanu stín od mraku
hřbitovní val mravenec na kárce
leží v trávě slunce
v kamenech románských kvádrech
na kůži vánek nedělního poledne
tíží jen sám sebe*

■ Sansepolcro, dům na Via Aggiunti: dvě patra, s obydleným prosvětleným podkrovím, cihlové podlahy a dřevěné stropy, nesené masivními letitými trámy, citlivě ponechaný „průhled“ na původní gotické zdivo a renesanční portálek u místnosti s krbem. Nejraději však mám výhled ze střešního okna: na perleťové nebe s křídly oblak, na vlny červenohnědých střech s lesem antén (mladí manželé odnaproti sledují televizi ráno, při obědě i večer), na středověké věže okrové barvy, na trčící kampanily s malými zvony i na siluety vzdálených kopců, ve kterých leží kamenná loď městečka Anghiari. A kdesi pod ním kukuřičné pole s kapličkou.

V patnáctém století se tam strhla zuřivá řežba, bitva mezi Florentskými a Milánskými. Leonardo byl u toho.

■ V údolí Mugella, obklopeného věncem kopců, bezpečí, k večeru. Hledáme rodné domy Giotto a Fra Angelica. Ve Vicchiu se ptáme v knihovně, na náměstí, v pohřebním bratrstvu (listují v matrikách), v kostele (opilý kostelník), v sakristii kněze... Jména malířů znají, vědí, že tu odněkud, ale kde přesně? Pak farář říká: „Ale kdybyste chtěli vědět, kde bydlelo ‚florentské monstrum‘, ukážu vám. Před rokem zemřel. Údajně zavraždil jedenáct snoubeneckých párů, ale nedokázali mu to.“ Nakonec na jednom návrší, shluk domů při cestě, a kaplička s deskou, že tady se Božský Angelico narodil....

■ Znovu zaujat toskánským nebem. Oblaka úzká, podlouhlá, bílá jak pleťové mléko, jindy slonová kost. Důvěrně známé z fresek Piera della Francesca. Italské nebe, o kterém psal Gogol i Giacometti!

■ Ten nepopsatelný pocit štěstí zakoušený v blízkosti fresek Piera della Francesca. Pozorovat je za různého denního osvětlení. Mlčenlivá vznešenost. Tělesnost i světlo, tajemně vystupující z tváří a gest. Na jednom možném autoportrétu — krk s výrazným ohryzkiem, husté kudrnaté vlasy, vystouplé býčí oči. Na konci života tento vidoucí mistr oslepl. Jaká to Boží hra se svým věrným služebníkem?

■ Sansepolcro: hlína i prach, rodiště i hrob. Svatý hrob.

■ Před námi bílé moře, za zády horizont bílých mramorových hor. Carrara. Nohy v písku, ryba na talíři, studené víno v ústech.

■ Oltářní obraz Snímání z kříže, Rosso Fiorentino, 1527, v malém kostelíku v Sansepolcro: Draperii spíná brož vykládaná opály, vlasy spleťané do klasů a do drdolů, oranžový přísvit opírá se do zad, do turbanu spleteného z rumělky, plesnivějící tělo Krista hnědne. Dva žebříky opřené o břevno, příšera s bidlem a ještě jeden, svůj zrudlý ksicht kryje plédem. I v jiných obrazech R. F. ohavné tváře. Co šklebivého dřímalo v malíři? Musím se doma podívat do Vasariho *Životopisů*, jestli se o tom nezmiňuje.

■ Zevlování z okna do údolí ulice. V přízemí domu brusírna. A tam se z celého města trousí řezníci s dlouhými kucháky a sekerkami, kuchtíci s noži a holiči s nůžkami, což v odpoledním slunci přízračně: dostaveníčko hrdlořezů. Na kole projíždí pošťáčka. Její modré stíny nad očima připomínají křídla můry. Z okna je vidět do baru, kde tucet chlapů soustředěně sleduje televizi. Malíř, který se právě vrátil z nákupu: „Víš, na co čučí?“ — „Na fotbal.“ — „Ne! Na přírodopisný film o životě opic.“

OTEVŘENÝM OKNEM V KOPCÍCH NAD FLORENCIÍ

6.37 hod
vůně divokého česneku
ze skalnatých strání
pády suchých šišek
o ně vánek
šustí
v borovici
kocour zív

13.45 hod
mraky štěrchají
trn věž
voda crčí
do kašny prach kouř
na travnatém nádvoří
děti hopkají
Fra Angelicův ráj
v bráně řeholník
varhaník mu předzpívává árie
kocouři kolem nich
až do údolí
jak za Krysaři

20.57 hod
mnich zalévá záhony fazolí
kocouři se mrouskají
mraky jak gondoly
naráží o taras
o taras si kamenem
roztloukává ořechy
vítr se opřel do zvonu
— napoví, jak skončíš —

■ Julius Zeyer: „Bloudil jsem dnes kolem města, viděl pahrbky Florencie a okolní krajinu, žádná na světě mě dosud tak nedojala. To je modrý sen, jako bajka se ti zdá. [...] Chodím jako ve snu po celý den a večer unavením klesám. Jakých dojmů! Hlava mi jde kolem.“

■ Po hodině a půl zub vytržen. Obětina Bohům, nebo zástava? Díra. Malíř mi celou tu dobu držel hlavu. Celý večer trávím na radu doktora v závěži italské zmrzliny.

■ Když nastane večer, ulicí pravidelně projde kráčivec pan Tanti. Jak shodně potvrdila redaktorka místních novin *Toskána dnes* a kustod z archivu, Tantini býval znamenitým studentem, a když mu umřela matka, pomátl se, začal bloudit městem a hledal ji. Připomíná mi spícího vojáka z Pierovy radniční fresky *Vzkříšení*, který vstal od Kristova hrobu a somnambulně kráčí městem až do soudného dne. Noci už tu bývají chladné, a tak se zavírají nejen okenice, ale i okna. Jenže abych si život ulice ještě prodloužil, nechávám okno pootevřené. Lišty žaluzií cedí bloudivé kroky pana Tantiho a bílé světlo úplňku.

■ Opuštěný patrový dům na návrší u Citerny. Dva dny nás přitahoval, a tak jsme tam vyjeli. Prolézáme zpustlou zahradou a pak vstupujeme. Schody, místnosti bez nábytku a bez dveří. Až v patře na konci chodby jediné, záhadné. Co je za nimi? Malíř bere za kliku a vtom mu na ruku skočí velký pavouk, skrytý v puklině, a dohne ho. Úprkem letíme ven k autu, budeme muset k nejbližšímu doktorovi, ale teď... v poledne... bude asi v ordinaci zavřeno. Už otékáš? Fialoviš? Co mám vzkázat doma, kdybys umřel? Kolem po silnici jde drobný chlápek v kšiltovce, píská si. Když uslyší o pavoukovi, usměje se a mávne rukou: „Ten je neškodnej, dejte ale pozor na hady a malé dikobrazy. Podívejte...“ a zvedá z prachu žíhaný dikobrazí osten.

■ K večeru s Danielou, Janou a Aničkou v Civitě. Městečko na skále, které umírá. Vede tam jen úzký mostek pro pěší, oslíky nebo motorové tříkolky. Ulice pusté a prázdné. Na náměstí kostel a starší muž s vidlemi. Žije zde jen v létě. Podle hlasů na-

cházíme starou tavernu. Silné víno. Pár místních. Říkají, že se město rychle vyliďňuje, neboť se skála pod ním drolí a každý rok upadne část krajních svahů a zdí domů. Pomalu se propadá, opadáva do nicoty. Rytina z roku 1874 — hnízdo bylo podstatně rozložitější. Možná za sto let tam zbude jen uhníly pahýl kostelní věže.

■ Hřbitov vysekaný ve skále nad mořem. Prý až v padesátých letech. Angelino včera vyprávěl, že do té doby nosívali mrtvé přes kopce na městský hřbitov, dva dny to trvalo, všichni chlapi ze vsi, vzali demižony s vínem a bílý chleba a v nesení truhly se střídali.

■ Před polednem jsme vylezli na gotickou kampanilu. Sedm chlapáků, bratrstvo místních zvoníků, oblečených do slavnostních uniforem, rozhoupalo velké zvony a na malé vyťukávalo doplňující melodie. Dokonalá souhra. Opření o hrubou zeď — s rozvibrovanými zvony se hýbá a naklání. Malíř se najednou popadl za břicho, bere schůdky po dvou a mizí kdesi v nitru zvonice.

11. září Citerna, středověký chumel domů dřímajících na podlouhlém návrší. Často sem jezdíme. Místní malá piazzetta se třemi kaštany, kašnou, tavernou, obchodem a výhledem. Paní Grilliová tu sedí na schůdkách a vypráví, jak tu v sedmnáctém roce jako malá holka zažila „terribile“ zemětřesení. Na náměstíčku se seznamujeme s Marií Petrovnou, profesorkou francouzské literatury ze Lvova, která tu ve staré zámožné rodině pracuje jako služka. Večer nacházíme místo vyliďněné a tavernu zavřenou. Jen z jednoho okna slyšíme televizi — italské vojenské základny mají nejvyšší pohotovost. A vtom uličkou nervózně pochází Marie Petrovna. „Málčikové,“ říká vzrušeným hlasem, „teď na mě mluvte po slovansku, po našem, svět může bejt za chvíli v troskách, vím, co říkám, pocházím ze Lvova a o ten se vojska přetahovala. Stala se dnes hrůza hrůz... Ujíždějte domů, válka...“

■
ADAMOVA SMRT,
Piero della Francesca, 1452–1466, Arezzo

*Jak tlupa odraných ztroskotanců
rodičky Kainů se svěšenými cecky.*

*Zasadil pod fialový jazyk
naklíčené semeno cedru —*

čekal vykoupení.

■ Kostel a bývalá fara na návrší. Na protějším kopci gotický hrad. V údolí hřbitovní kaple, ve které pracoval Piero della Francesca. Musel to být přímo dobrý Duch tohoto kraje, který nás navedl na zapadlou polní cestu mezi olivami, a my po chvíli stanuli u patrové fary. Kdo tehdy mohl tušit, že se nám ten dům s výhledem stane v příštích letech pevným bodem a jeho obyvatel, Renato B., dobrým, mlčenlivým přítelem...

■ Cestou mezi tabákem, slunečnicemi, zavlažovadly a dědky na traktorech: Světu už chybí ticho.

■ Montereccioni: kamenná koruna na vlně světla.

■ Toníček se před Pierovým *Vzkříšením* pokakal. Vojtíšek kojén. Anička se prochází galerií. Pan ředitel nás seznamuje s mladou ukrajinsko-židovskou malířkou, která kopíruje fresku na malé plátno. S dětmi na zmrzlině.

■ Základní římské pohyby: výstupy na pahorky, věže a ochozy; sestupy pod zem, do katakomb a antických domů. Večer jsme došli na Kapitól: Michelangelem projektované náměstí do jakéhosi důvěrně sevřeného divadelního sálu s pozdním nazrlym světlem, které stoupá po jezdecké soše Marka Aurelia — v jednu chvíli se mu prudce opřelo do tváře. Velký platanový list se na ulici snesl na moji hlavu. Nebe nad Via Appia: vosí hnízdo. Babka ze Sardinie vypráví malíři na lavičce u řeky, jak u nich pasou ovce, a pak mu líbá ruku, protože je slovanského původu — „jako svatej papež“.

■
TRASTEVERE

*Osm panen a dvě vdovy
44 metrů vzhůru a poloměr
kruhu
zástup oveček a rty Beaty Ludovici
zpěv krev ze šije
akáty, čas v akátech.*

18. srpna Uhnuli jsme z hlavní cesty. Zastavili u zapomenutého hřbitova. Nad žlutkovou zeď, ve které se uchýtil trs vlčích máků, vyšlehávají v pravidelném rytmu větve oliv. Pak skřípla branka a my jsme vstoupili na vyprahlý hřbitov. Pomník padlým z první války, několik nečitelných desek, svlečená suchá hadí kůže na jedné z nich a v rohu křížky rodu Guadagnů. Na desce čteme, že umírali velmi mladí. Jakési tajemství obklopovalo toto místo. Prokletí? Po chvíli přišel na hřbitov rozouchaný chlapík a rozsvítil svíčku. A tak se ptáme. Dědek ochotně pokyne a chromým prstem ukazuje: „Tak tohle je Vall d’Inferno — Údolí pekla. Co víc mám říkat? A támhle, mezi vysokými cypřiši, prosvítá villa Masseto, patřící mrtvým Guadagnům. Rod, který vymřel. Jejich prázdný dům se prodává už několik let, ale nikdo jej nechce koupit. Lidé se toho místa bojí.“ Pak se zamyslí a prohodí: „Žádné štěstí tu nehledejte. A jestli můžu dobře radit, už se sem nevracejte.“

■
MIELE DEL CONVENTO DEI CAPPUCINI

*Proti tmě
a proti ledu!
na chleba si ze sklenice
mažu vrstvu medu
kapucinského medu
ze strání nad Sepolcrem*

*Chutná po ranním slunci
chutná po divokém koprú
chutná po etruských nádobách
chutná po stínech cypřišů...
necukernatí!*

Autor (nar. 1970) je básník a rozhlasový redaktor.

Zasláno

7apůl — divadlo na cestě (možná už jen pár příležitostí)

Na silvestrovské párty v „Divadle v 7 a půl“ nám bylo při představení naznačeno, že divadlo v současné podobě z finančních důvodů asi nepřežije. Je to způsobeno snížením podpory města Brna. Magistrát města Brna „Divadlu v 7 a půl“ nadělil „vánoční dáreček“, ze kterého až oči přecházejí. Zastupitelstvo schválilo rozpočet na rok 2006 a na provoz „Divadla v 7 a půl“ vyčlenilo nejnižší částku v jeho historii: 450 000 Kč. Mnohým, divadelního provozu neznalým, to může přijít jako suma dostatečná. Těm, kteří o divadle cos tuší, musí být zcela jasné, že se jedná o částku bezpochyby likvidační. I v sezóně 2002/2003, kdy divadlo přišlo o scénu, byl rozpočet vyšší.

Pro ilustraci uvádíme přehled výše přidělených finančních prostředků:

Rok	2003	2004	2005	2006
Výše příspěvku [tis. Kč]	531	700	700	450

Přitom na stránkách města se dočteme:

Prioritním a trvalým cílem je udržení pozic druhého největšího kulturního centra v ČR při zachování minimálně stávajícího stavu kulturních služeb.

Základním předpokladem naplňování tohoto trvalého cíle je především:

1. Odpovídající finanční podpora rozvoji uměleckých a kulturních aktivit prostřednictvím městských příspěvkových organizací, pořadatelských a spolupřátelských aktivit města a **účinného grantového systému.**

2. Řešení velmi neutěšeného stavebního stavu objektů, které slouží ke kulturní činnosti, včetně jejich technické vybavenosti.

Myslím, že je v Brně potřeba divadel, která nabízejí alternativu velkému a „tradičnímu“ Národnímu divadlu v Brně a na muzikály zaměřenému Městskému divadlu v Brně, a „Divadlo v 7 a půl“ po deseti letech provozu je kulturní obcí v Brně řazeno do skupiny menších divadel, jako je HaDivadlo nebo Divadlo Husa na provázku. „Divadlo v 7 a půl“ však funguje s řádově nižším rozpočtem.

„Divadlo v 7 a půl“ přitom již nedobrovolně vystřídalo **tři působiště** (podrobnosti jsou obsaženy dále v článku), a dokonce téměř celou sezónu 2003 přežívalo v úkrytu po brněnských klubech. Avšak i tehdy byl rozpočet divadla vyšší než letos.

„Divadlo v 7 a půl“ vzniklo v roce 1995, v podstatě z absolventského ročníku brněnské JAMU. První působiště „Divadla v 7 a půl“ bylo v Brně-Králově Poli v Divadle Barka. V roce 2000 bylo založeno Divadlo Neslyším — I. sekce „Divadla v 7 a půl“ (profesionální soubor neslyšících herců). V roce 2001 „Divadlo v 7 a půl“ vlastním nákladem adaptovalo nové prostory na Kolišti 51 — Edison Garden. Tam dosáhlo opravdu na vrchol, součástí divadla se stala restaurace a kavárna, bylo také založeno Jazz Karel Kafé — II. sekce „Divadla v 7 a půl“, zaměřená na produkci jazzových koncertů, a v roce 2002 bylo založeno Kino Koliště — III. sekce „Divadla v 7 a půl“. Tento nezávislý biograf s ojedinělou produkcí představoval vedle kina Art a studentského kina Magnet kulturní příležitost pro obdivovatele klubových filmů.

V červnu 2002 došlo k zásadní změně vlastnických vztahů — „Divadlo v 7 a půl“ ztratilo možnost provozování činnosti v objektu Koliště 51. Tato situace byla způsobena tím, že magistrát objekt

prodal, neznámo proč, neznámému novému majiteli (budova až do současnosti chátrá). Sousední objekt — Koliště 49a, který si „Divadlo v 7 a půl“ pronajalo, odmítlo město Brno vyjmout z fondu dopravy a v dlouhodobém územním plánu s ním počítá pro potřeby stavby garážových stání. Plánovaná výstavba je tedy nemožná i přes zájem soukromých investorů, které divadlo získalo.

V sezóně 2002/2003 hrálo „Divadlo v 7 a půl“ prostřednictvím projektu „...na návštěvách“ po celém Brně v nárazově pronajímaných objektech (Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo, Mahenovo divadlo, kluby Livingstone, Dessert, Skleněná louka atp.) pravidelně třináct měsíčních produkcí s novou premiérou každý měsíc.

V listopadu 2003 konečně zase získalo pevné zázemí, a tím je až dodnes Kabinet Múz.

Během těch let toho divadlo zvládlo hodně: z děl bych jmenoval například *Milence Lady Chaterlyové*, *Lolitu*, kultovního *Repetenta Baumela* a neméně kultovní *Na cestě*, skvělou inscenaci *Sto roků samoty a jedna minuta* a asi nejvíce oceňovanou *Noru*. Devadesát procent her tvoří původní díla a dramaturgie. Dále musím zmínit koncerty jazzu v Edisonu i v Kabinetu Múz s výbornou atmosférou, artové kino na Kolišti a rovněž Projekt Divadlo na ulici (na různých místech v Brně se v červnu několik let hrála vybraná představení).

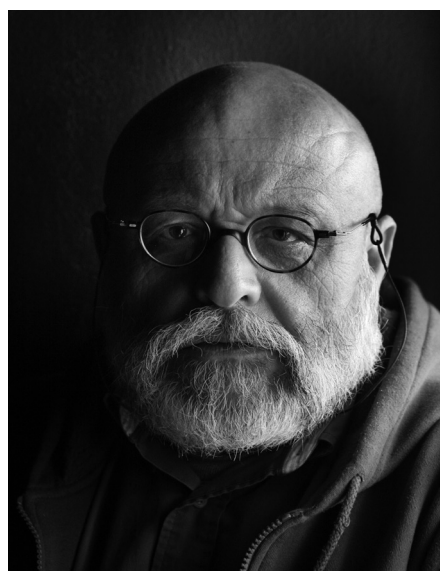
„Divadlo v 7 a půl“ je nekomerční, nezávislý, profesionální subjekt, poskytující reálnou protiváhu divadelním souborům zřizovaným městem Brnem s minimálními náklady a maximální efektivitou. Sama délka existence vypovídá o reálné myšlenkové i ekonomické životaschopnosti.

Odpovědné orgány (kulturní odbor města Brna apod.) na tento stav reagují minimálně, respektive nijak. Takže pokud chcete vidět „Divadlo v 7 a půl“ v akci, máte už možná jen pár příležitostí. **LUBOŠ KOTEK**

PS: V případě, že máte nějakou radu, nápad nebo chcete pomoci, kontaktujte ředitele divadla: *M. T. Růžička — ředitel „Divadla v 7 a půl“*, tel.: 545 246 666, 7apul@7apul.cz, www.7apul.cz

K Hostu 10/2005

Chci vám pochválit fotografii Arnošta Goldflama na obálce čísla. Je to úžasná fotka, opravdu úžasná — ty jemné detaily, každý kousek viděti, monochromní, nafiálovělá, tedy v liturgické barvě smutku, velmi ovoidní, což zdůraznily i ty přidržovávky brejlí, rámuující obličej, oko v temnějším kusu tváře s jiskrou, zatímco v osvětlené půlce potmělé. Nadchlo mě to, je to snad nejkrásnější obálka, jakou jsem kdy u vás viděl! **JIRÍ STANĚK**



Arnošt Goldflam na fotografii Petra Francána

Srovnání, které za to nestálo

k textu M. Jareše v Hostu 9/2005

„Nemá smysl přezkoumávat, jakou roli hraje Unie českých spisovatelů (dále UČS) na poli české literatury. Jedná se o sdružení, které působí podobně komickým dojmem jako například nehynoucí Surrealistická skupina. Je to společen-

ství lidí, kteří se rádi sejdou, podiskutují, a hlavně rádi přitopí pod kotlem svých frustrací a vášní.“

Napsal Michal Jareš a otiskl *Host* v čísle 9/2005, s. 34.

■ Michale, původně jsem si myslel, že se radši budu tvářit netečně a nechám to kolem sebe prošumět do ticha zapomnění, ale protože se ukázalo, že je to přesně ten typ výroků, které budou s pubertáckým potěšením opakovány a šířeny dál (mezi prvními se samozřejmě chytil Jan Nejedlý na *Portálu české literatury*), musím se přece jenom ozvat.

Bylo opravdu nutné přirovnávat spolek uječených, od koryt odstavených bolševiků k Surrealistické skupině? Nechal ses příliš strhnout beztrestností žurnalistického tlachu?

Je všeobecně rozšířenou zábavou povýšeně se současným surrealismem pošklebovat a vyčítat jim slabosti, kterými my sami samozřejmě ani v nejmenším netrpíme: osobní hašteření, průhledně kamuflovanou touhu po uznání, systém vzájemného vynášení do nebes, umanutost v určitých tématech apod. Na rozdíl od nich jsme vyzrálí literáti, kovaní v pravidlech dobré společnosti, takže už víme, jak se chovat, aby se na nás nic tak příliš lidského nepoznalo.

Jenomže, Michale, ty jsi bez mrknutí oka hodil Surrealistickou skupinu do jednoho pytle s partou, která čtyřicet let dusila pod polštářem nejlepší básníky své doby, a sám přitom musíš dobře vědět, že mnozí z nich byli surrealisté. A že právě surrealisté byli vždy mezi prvními zakazovanými, a když náhodou přišlo ideologické tání, až mezi posledními vydávanými. Nehraničí to až se zlovůlí, přirovnávat stíhané k jejich fízlům? Vzpomeň si jenom na Effenbergera, za jakých podmínek celý život pracoval!

A i kdyby nebylo minulých zásluh: přiznám se Ti, že ačkoliv ve mně nejdřív neprodyšně izolované „umělé prostředí“ surrealistů vzbuzovalo stejnou nechuť, jakou naznačuje Tvoje poznámka, postupem času jsem jim začal docela rozumět. Dokonce mi to připadá čím dál tím legitimnější scházet se a hrát své hry a udržovat tak nějaké společné hodnoty: vždyť je to poslední způsob obrany proti ochromenosti z informačního přesycení, které v nás žije už jenom lhostejnost a otrávenost. Zatímco česká poezie rychle a jis-

tě vychcípává na nedostatek společného povědomí, takže se mění v bezdůvodně protežovaný spolek pošuků mumlajících si pro sebe jenom to svoje, surrealisté se neztratili alespoň sobě navzájem. Pokud si mají co říct, něco od sebe očekávají a poskytují si navzájem inspiraci, proč je za to hned tak hloupě urážet? Jenom proto, že jsme venku a leccos se nám zdá jaksi jinačí, než jak to vypadá zevnitř?

„Kdo je s námi, je sám proti sobě“ — tímhle mimoděk proneseným heslem mi současní surrealisté dali určitý klíč, jak se s nimi vyrovnat. Pochopit, že je to můj vlastní problém, co s nimi mám. Jejich způsob společné sebeobrany byl vypracován v sedmdesátých a osmdesátých letech, a to z dosti dobrých důvodů — aby se mohli nerušeně soustředit na svá témata, ať se „venku“ děje cokoliv. Asi se shodneme na tom, že ne všechno z těchto starých návyků muselo být beze změny přeneseno do nových časů — proč musejí surrealisté všechny svoje názorové protichůdce předem shazovat jako natvrdlé a zkorumpované pitomce, to je mi záhadou už při četbě Effenbergera nebo Havlíčka. Ale poznámkami, jako je ta Tvoje v *Hostu*, jim my zvenčí až příliš snadno nabíháme na lopatu.

Ano, Surrealistická skupina a Unie českých spisovatelů jsou zájmové spolky, ale jejich zájmy se prostě nedají srovnávat. V tomhle bych ctil kategorický imperativ. Představ si, že by někdo jen tak, aby řeč nestála, připsal Tvoje jméno do jedné řady třeba k nějakým protřelým literárním kariéristům, se kterými bys ani ve snu nechtěl mít nic společného! Bral bys to jako zábavný postřeh?

Původně jsem chtěl celou tuhle příliš dlouhou poznámku nechat jenom mezi námi, a to hlavně proto, aby se ty tři věty z Tvého článku už nikde necitovaly a nepřenášely dál. Měly by být vymazány z paměti, protože to prostě není úsudek ani myšlenka, ale jenom projev pohodlnosti. Z Tvých komentářů jsem ovšem vyrozuměl, že je Ti to úplně jedno. Byl to pro Tebe jenom nezávazný výpad, snadný způsob, jak se zalíbit všem těm, kdo si o surrealitech myslí víceméně totéž, aniž by se pokoušeli porozumět jejich důvodům. A to se mi zdá být dost pod úrovní Tvých kritických schopností. Kdo do někoho kope jenom proto, že kopou i ostatní, je totiž zbabělec. A Ty jsi opravdu moc neriskoval... **JAROMÍR F. TYPLT**

Hostinec

CHROUSTJAZZ

Bílina

■
trochej mé
daktylostopy
na tvé šíji...

VÁŠEŇ

derivuj mě, lásko
a já tě vydělím
násobkem společného
součinu
tvých sinusoid

PODPÁS JEDNOHO ZÁPISU — by se to mohlo jmenovat vzhledem k těm neodbytným exekutorům, kteří mi už za stovky slov vyplenili byt a teď mi rvou i pero z ruky

Dal jsem jedné básni pěstí
nasrala mě, kráva
ale sotva jsem si stihnul promnout klouby
chytnul jsem dvě zpátky
do brady a na solar
tak to ne, holčičko
říkám si, když jsem popadl dech a mrsknul po ní židlí
— To zaplatíš! řve na mě pingl, ale vůbec nevím,
kde mám peněženku

trochu jsem ji štrejchnul
ale očividně jí to neubralo sil... zmizel sice verš
a má prorvané břicho

ale dá se stále číst
zato já začínám bejt nečitelnější po ráně flaškou do hlavy
ani nevím, jestli jsem kdy nosil brejle
ty mrcho!
vzchopil jsem se a vrhnul jsem se na ni
povalil ji a začal škrtit...

není to tak dlouho
co jsme se ještě milovali

KLÁRA KAVANOVÁ

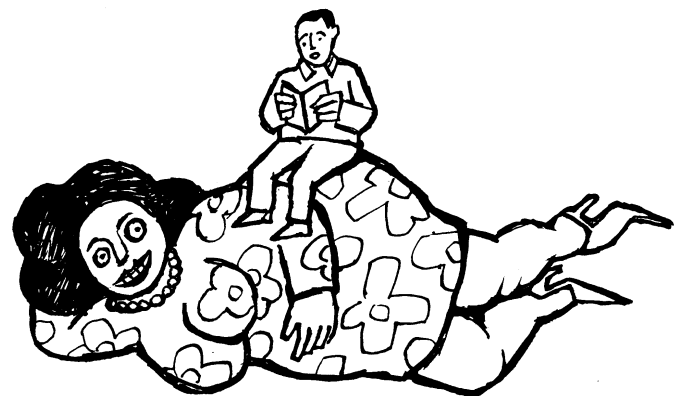
České Budějovice

ZA OKNEM V NAŠEM PATŘE

jako každoročně v únoru bílí rackové.
Jsme tady jako námořníci v Severním moři
a plujeme za svým záhadným cílem.

VYČKÁVÁNÍ

Čínský mudrc se na mě vážně dívá z očí batolete od sousedů,
ujel mi trolejbus
a má nejoblíbenější teta mlčí.
Milenci usnuli,
přítelkyním bezdůvodně září oči,
teploměr ukazuje pod nulou.
Telefon ztichl.
Klíč zůstal omylem na druhé straně zámku
a ty ses pohádal se psem bez obojku.
Obloha získává stále modřejší barvu,
moji bratři však pracují a pracují.
To jen já jsem zaskočena vážností situace
a nehybný pohled čínského mudrce mě už dlouho drží v šachu.
Náhle se usmál a dal mi tajné znamení.



kresba David David

ONDŘEJ CÍSAŘ
Brno

BEZ HRANIC

noční poštou
přitekkl skrz internet
vzkaz
z druhého konce světa
mokrý
jako kaluž
na dně vany
když se nezatáhne
kohoutek

když se nezatáhne kohoutek
prokapávají do vany
informace

V BYTĚ O PŮLNOCI (SPÍŠ O PŮL JEDNÉ)

rozbalené klubko
vedle v pokoji
dýchá
pod odkopanou dekou
provázek hlasu
sahá přes práh
až sem
ke knihám
laptopu
a zkrouceným tělům myšlenek
k místu
boje
o přežití

MILAN SOCHORA
Petrkov

13.
Vzduch
letící k nám
Žádný není sám
V jiném směru
svět jiný.

23.
Hrdličky
dvorní dámy na klenutých židlích
Čechrají si šedé šaty
A na svůj pohřeb myslí.

MAREK ŠOBÁŇ
Olomouc

V NOČNÍM BYTĚ

Ne úplně já
Něco ze mne
Navíc polknuté tuší

Zlehka dotkne se
hřbetů knih
Setká se
s mléčnou skvrnou
světla na tapetě

V průhledu spatří
plenu nebo rubáš.

MLHA

Je u prahů
jak mléko kočce

Mlha rozvėsila pláště

Jen pomalu přiznává větve
nečekané trny
nejistá došlápnutí

V ní člověka
předchází silueta.

ONDŘEJ TUČEK
Praha

■
Šílený třesk kvádrů,
když se srazí
mužské s ženským.
A tak nevinně ty měkké věci vypadají.

■
Příště ti rozbiju hubu!
zařval a zpátky se vsoukal
do svého vozu.
Zařadil, vyrazil, zmizel.

Na střeše vozu si odvez
růžové květy jabloně.

JAN BURYÁNEK
Pardubice

CESTA ODVÁŽNÉHO TÁZÁNÍ

Cesta odvážného tázání
nepokračovala.
Dál byly pustiny šílenství
(definitivně bez otázek)
nebo sebevraždy:
z mýtu se odchází smrtí
anebo zánikem duševním.

Kdyby byl věděl, že vše, co ho obklopuje,
mnohem víc než otevřená kniha,
je kaleidoskop z barevných sklíček,
nemusel strávit léta na kraji té pouště,
mohl si do hlavy pouštět líbezná
obrázky, jež nic neznamenaají,
snad jen „vypadají jako“.
Nemusel žíznit, smutně připouštěje:
„Je docela dobře možné,
že nedostanu odpověď,
nic nepoznám, minu svět...“

Ale i v tomhle se mýlil:
bylo to *nutné*. Tam,

kde tázat se znamená míjet...

VERONIKA ZÝKOVÁ
Plzeň

ČELAVĚK

Věkoun si šeptá do dlaní vkládá
své vyznání
není kam spěchat
Oběma chodidly vysuší zem a sní
že nezná to co ho čeká

Kolikrát zvidával slíbal
tolikrát počet
Vzpomíná kdo je kde hlouběji
a koho odnes

Nechá se balit a odvázet
za výhledem stěny
Zeptá se nesměle
otázku přiškrtí pohled neženy

Věkoun si šeptá do dlaní odvahu čekat...

P E T R W O F F

Brno

Marseille je fotografie jana saudka

marseille je ošklivá a úchvatná žena
kysele sladká
kůže je plná nečistoty a rýh rozpažena
v ložnici je zaměstnaná sama sebou a povolná

Marseille je kolna
přeplněná tlejícím harampádím

Zádím
jacht i historických korábů
patří hlavní náměstí žirafími krky jeřábů
je prošíkována jak antický chrám sloupovím

Povím
ti že s hygienou
to marseillští moc nepřeženou
v zpoteném pachu stísněných ulic
je vedle afrikálních skic
vitálních zpěvaček nad hrobem i plato vajec

kec
o čistotě západu
je jeden z těch infantilních nápadů
jimiž jsou jedni nadutí a ostatní oslnění

Jako první mění
nijakou grimasu v úsměv
plev
kapitalismu boverák pankáč tulák
rozložený i s breberkami na lák
zasmetěného olejnatého chodníku

V podniku
anarchické konfesní módy
jsou zašifrovány kódy
všem maoistům a hlavně cheguevaristům
rum
opojné chiméry opravdu komunistické společnosti
kostí
dějinná fakta i paměť
[...]

(Z cyklu *Výlet*)

O N D Ř E J L I P Á R

Praha

■
Strom za to nemůže
a voda
našeptává tiše listů

Jsou to slova
milý princí
slova slova slova
kterými stonám
kterými trávím
klamu

Pod jedním nebem
s jednou spát
dělit se
ostatní pominout
schovat se
za strom dům vlastní krev
Vyzvídám Nerozumím

Voda si proteče spárami
voda se vtěsná do mezer
rozerve když je třeba
spláchne odplaví
Slepá voda

P A V L Í N A P U L C O V Á

Boskovice

■
*Ženy se převtělují do svých dětí.
Vlastní sny v nich zvolna usínají.*
Vladimír Brandejs

Pravouhlé šílenství stěn
a blízko okna zlatá klec bez zpěvu
to slunce přes rolety kreslí
Na ostrůvku Lásky zastavil se Čas
Spinkej, můj broučku!
Zvonkohra smíchu
tichý hlas
okno dokořán
hedvábný závěs unáší vánek
je dusno k zalknutí

Vy spoutaný pane Času, věrně stočený
u paty postýlky!
Vy můry obav, kroužící kolem Světla!
Vy těžká víčka probdělých nocí!
Vy nedospalky ploužících se dnů!

Jen v noci zdá se tma být těžší
hmoty světa
To lišají Touhy na sklo duše
křídly bijí

B A R B O R A Č E P K O V Á

Praha

NEKONEČNO

Co je nekonečno, když prožívám jej
v pláči?
Čím bez chuti je sebevětší hlad?
Vždyť k poznání života
vteřina štěstí stačí,
tu chvíli prožít, tisíce let vzpomínat.

R O M A N P O L Á C H

Český Těšín

5.0

Ta chvíle když slunce tmu smyje
a věta krájí noc a den
ten pocit když naše srdce v někom bije
slova jako doušek vína
text psaný Platonem

Psát dobré básně je jako čurat



— nezvednout si prkýnko / a nekápnout..“ (chroustjazz, protagonista čísla. — Omlouvám se mu za přepis jeho „čurat“ na spisovné „čurat“.)

„Nezvednout si prkýnko“ může — jak doufám — znamenat i vázaný verš. „Nekápnout“ může — doufám — také znamenat, že když si ze své básně vyberu libovolný verš a pokusím se posoudit, zda sám o sobě „vydrží“, zda sám o sobě „stojí za to“, něco mi řekne: „Tak!“ — Vyšší kritérium nemám.

Než: to „čurat“ jde kdekomu, to „nezvednout“ a „nekápnout“ už málokomu: a tak jsem na většinu obálek z těch jedenadvacítí, co pro tento měsíc přišly, čmrkl „1 ks“ nebo „1 ks?“, a jenom na několik málo z nich „Několik“... (Devět zásilek jsem nucen přesunout na březen.)

Pane chroustjaze, Vaše poezie je poučená a invenční: i po devadesáti letech se dá dada přitakat! Myslím, že Váš krok z média elektronického směrem k papírovému má perspektivu... :: Slečno Kláro Kavanová: ...záhadným cílem, ...tajné znamení, to jsou koncová slova Vašich básní, jež tisknu (hned na druhém místě...). Ty básně jsou básněmi i proto, že vykazují rozum a logiku do patřičných mezí; nejhloběji chápe poezii intuice. — Stačí tolik? Pokud ano, nechejme zpáteční obálku, kterou jste mile přiložila, propadnout. :: „Posílám básně pro ‚hostinec‘“, píše lakonicky pan Ondřej Čísař. Hostinec taktéž lakonicky, totiž rád dvě z nich tiskne. :: Na básních Marka Šobáně se mi líbí, že ať už zachycují dění v domácích interiérech nebo v přírodních pleněrech, jsou hruškovsky úsporné a v obrysech měkké, prostorotvorné... Pane Marku, potěšil jste mě něžným dvojverším *Barmančiny oči / Samotišky*. V „esíčku“ nad Samotiškami, tou půvabnou vesničkou pod Svatým Kopečkem, jsem v první říjnovou neděli roku 1964, třináctiletý, s otcem a bratry sledoval a fotografoval závod silničních motocyklů, třídu do 125 cm: zvítězil (později tragicky zahynuvší) Stanislav Malina ze Strakonice... :: ...vlákna mezi významem a jevem [...] kvetou do nových vztahů, // nejhezčí z nich vypadají jako / včelí tanec, krystalky ledu, oblaka, / krouživý pohyb lovičích orla. Tyto verše snad nejlíp reprezentují „lingvistickou“, „sémiotickou“ či „komunikační“ poezii pana Jana Buryánka a znovu, po svém prokazují, že diskurs umělecký a vědecký nemusejí být vždy neslučitelné. Pane, máte mé sympatie! :: Pan Milan Sochora píše, že se jeho básně líbily Petru Pithartovi a J. H. Krchovskému, a dodává: „Tak třeba Vám též.“ Ano, milý pane, jak vidno, některé se líbí i mně. Ty zcela stručné, průzračné. :: Stručností, skicovitostí se vyznačují také básně pana Ondřeje Tučka; je v nich jakýsi temný úžas, bolestný jas... :: Hádám, že slečna Veronika Zýková studuje nějaký filologický obor: její básně jsou jazykově důmyslné, umné (až „zaumné“); jejich krev má však podle mě o něco méně než 36,7... :: Petra Woffa jsem v lednovém Hostinci sarkasticky odbyl pro jeho nešťastnou doušku „Bez mého souhlasu, prosím, nepublikovat!“ Pane Petře, musím říct i veřejně, co jsem Vám napsal soukromě: velice si vážím toho, že jste mou prudkou reakci přijal s pochopením, a publikuji část jednoho z Vašich výletních „pásem“ (s radostí; také však s upozorněním na nebezpečnou svůdnost, snadnost akustických asociací...). :: Vážený pane Ondřeji Lipáre! „Studie“ vody, slov a lásky, kterou zveřejňuji, se mi z Vašich šesti básní jeví jako nejčistší: blízká pozdnímu Halasovi, sbírce *A co?*... — Co k tomu dodat? :: Pavlína Pulcová poslala cyklus *Studna*, v níž luna spí. „Píšu v něm o tom, co — dle svého mínění — znám nejlépe... o ženské duši... nebo alespoň vycházím z představy, kterou o ní mám... A ať už si o ní (o duši), o něm (o cyklu básni) a o mně (autorce) budete myslet cokoli... bylo to moc příjemné snažení... dojemná retrospektiva, vyrovnaná realita a daleká vize...“ — Co k tomu dodat? :: Poctivě jsem přečetl a zhruba spočetl verše na šedesáti sedmi stranách Hvězdořadí Barbory Čepkové: z dvou a půl tisíc tisknu čtyři... Slečno/paní Barboro! Ty průtrže rýmů (většinou školometských) předem hubí vše, co by snad mohlo vzejít... I o rýmu platí: dobrý sluha, ale zlý pán. :: Snad se na mě nebude pan Roman Polách hněvat, když z jedné jeho básně vypreparuji obraz, který na mě skutečně zapůsobil: ...srnky upíjejí / z hladiny červánky [...] a voda už pomalu sténá / že vypíjí celé nebe... — A dovolte ještě, pane Romane, abych podotkl, že v roce 1964 jsem byl s otcem a bratry na motocyklových závodech také u Vás v Českém Těšíně; v předposlední červnovou neděli tam stopětadvacítky vyhrál Josef Sulický ze Vsetína.

VÍT SLÍVA



kresba David David