

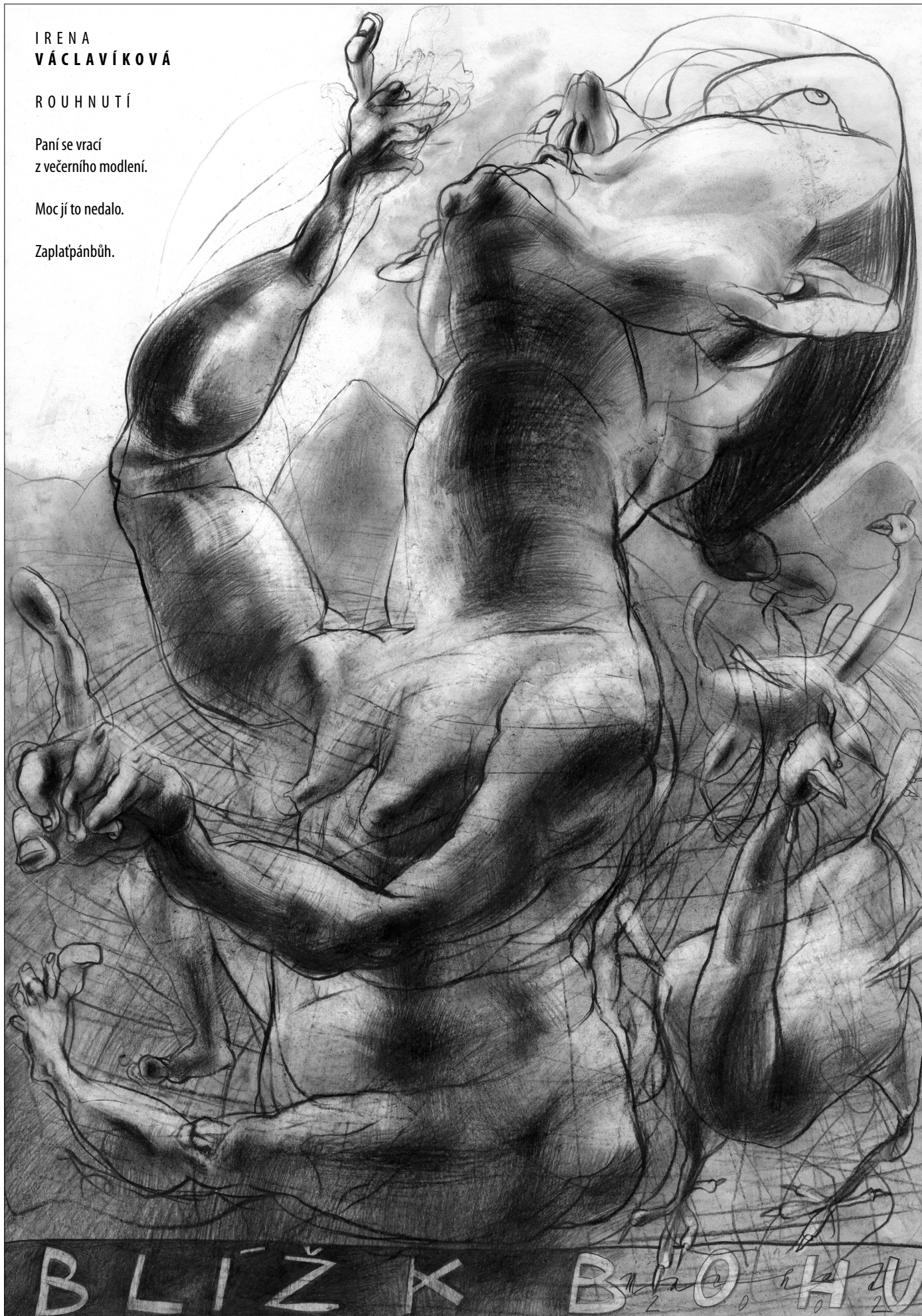
I R E N A
V Á C L A V Í K O V Á

R O U H N U T Í

Paní se vrací
z večerního modlení.

Moc jí to nedalo.

Zaplatpánbůh.



H O S T

03 2006

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

V březnovém čísle si můžete přečíst

strana **1** Václavíková a Machat

Úvodní kresba Michala Machata tentokrát reaguje na básně Ireny Václavíkové, mladé ostravské básnířky. Její text *Rouhnutí* je vybrán z knižního debutu *Zámky* (Host, Brno 2006).

Strana **14** Esej Milana Kundery

Improvizace na počest Stravinského — tak se jmenuje esejistický text Milana Kundery, který autor čtenářům nabízí v českém jazyce poprvé.

Strana **32** Rozhlas, drama, literatura

Spisovatel a redaktor Rudolf Matys a literatura v rozhlasu — pojmy, které takřka splývají. Právě od tohoto autora se zevrubně dozvíte o historii literárních a dramatických žánrů na rádiových vlnách. Připojena je anketa, ve které literáti všech generací odpovídají na otázku: *Jaký byl váš nejsilnější zážitek z poslechu rozhlasu?*

Strana **45** Rozhovor s Alenou Blažejovskou

O Kubě, na které prožila část dětství, nesnesitelné lehkosti rozhlasové práce a duchovním stavu, který už nelze ztratit, hovoří rozhlasová redaktorka Alena Blažejovská. Její rozhlasová revue *Zelný rynek* se na začátku roku dočkala pětistého vydání.

Strana **78** Inspirace, paměť & současnost

O démonické obraznosti, mluvících stromech a oživlé hmotě mýtů píše Petra Havelková ve své studii o filmovém zpracování literárních látek na příkladu filmu Terryho Gilliana *Kletba bratří Grimmů*. Ondřej Skovajsa ve svém článku a připojeném překladu připomíná pozapomenutého amerického prozaika Thomase Wolfa. Přílohu Světová literatura završují překlady amerického básníka Donalda Halla a ukázky z tvorby současných kanadských autorů.



UVÍZLÉ VĚTY JANA HALASE

Rozhlas a literatura

O podstatě rozhlasového literárního vysílání mají lidé nejrůznější představy. Ta nejzakořenější tkví v tom, že rozhlas je technický prostředek, který šíří tištěná písmena zvukovou formou. Tato představa je samozřejmě pravdivá, je však nutné zdůraznit, že pouze částečně. Literární pořad není replikou knihy. Až na malé výjimky jde o svébytný umělecký útvar, na jehož konečném vyznění se podílí nejen autor literární předlohy, ale také, podstatnou měrou, autor rozhlasového textu, režisér a interpret.

Již mnoho let jsme svědky toho, jak vizualita válčuje auditivitu. Válčuje, dnes je však už zřejmé, že nepřeválčuje. A zejména v literární oblasti je to snad nejočividnější. Stačí si jen vzpomenout na televizní Nedělní chvilky poezie a každému je jasné, že televize dosud nenašla způsob, jakým by přetavila literaturu do své podoby. Literatura je svou podstatou velice intimní záležitostí. Kamera intimitu ruší, správně využitý mikrofon ji naopak podtrhuje a povzbuzuje fantazii. Kamera dává odpovědi, mikrofon klade otázky.

Literární vysílání má v našem rozhlasu dlouhou tradici. Není jistě náhoda, že nové médium již ve třicátých letech přilákalo na redaktorská místa básníky a spisovatele, konkrétně například Dalibora Chalupu a Františka Kožíka. Ti pak položili základy rozhlasových literárních žánrů, které se postupem let různě vyvíjely, jejich podstata však zůstává dodnes neměnná. Samozřejmě, vyvíjel se režijní přístup a interpretační styl, z textů postupem let mizel edukativně osvětářský důraz, přicházely a zase mizely politické akcenty spojené s deformativními nátlaky (jen pro ilustraci: v padesátých letech v Moskvě rozhodli, že rozhlasová hra je nebezpečně formalistická záležitost a socialisticky realistickému pojetí odpovídá pouze přímý přenos z divadla) atd.

V takzvaných normalizačních letech už k žádným výrazným excesům v žánrové oblasti nedocházelo. Po listopadu se objevili nejrůznější radikální kritici, kteří šmahem odsuzovali všechno, co se v uplynulém dvacetiletí v rozhlasu dělo. V oblasti politického zpravodajství a publicistiky měli pravdu. Literárně-dramatické a hudební vysílání nebylo však v žádném případě jednoznačně odsouzeníhodné. Jistě, byly úlitby, normalizátorům se však nepodařilo za celých dvacet let zmocnit se tohoto vysílání celkově a bezvýhradně. Ne že by nechtěli, na odpovědná místa se pokoušeli dosadit někdy až kuriózní figurky (příslušně se stal jistý major, vedoucí literární redakce, který se projevil jako velký znalec francouzské poezie, když známé básníky vyslovoval Frlajn a Rimbuda), na redaktorských postech však museli nechat někoho, kdo se v literatuře i v rozhlasovém řemesle vyzná. A tak zde zůstal Václav Daněk, Rudolf Matys, Václav Cibula a další, kteří prostřednictvím různých pokrývačů zadávali práci proskribovaným autorům. Tak se stalo, že mnohé pořady natočené v sedmdesátých a osmdesátých letech jsou dodnes vysílatelné.

Když jsem v březnu 1990 nastoupil do literární redakce jako vedoucí redaktor, nemusel nikdo z redaktorů převlékat kabát. Redaktoři a spolupracovníci prostě pokračovali ve své práci s odkrytými kartami. Práce bylo dost. Bylo třeba zacelit hluboké jizvy způsobené oběma totalitními režimy, vrátit nebo poprvé uvést do vysílání mnohá do té doby tabuizovaná jména. Celá tato občas až hektická činnost byla a je provázána s nejrůznějšími problémy, zejména finančního rázu. Na dlouhou dobu (trvá to až do dnešních dnů) jsme museli téměř rezignovat na složitější, a tedy dražší útvary, na dramatinizované četby, náročnější kompozice apod. Mám nedobrou pocit, že ti, kteří přijdou po nás, to nebudou mít lehké. V posledním desetiletí odešli na věčnost režiséři, kteří tento žánr výsostně ovládali — Josef Melč, Josef Červinka, Alena Adamcová, v důchodu je Jiří Horčík, Josef Henke, Vladimír Tomeš, Petr Adler, Olga Valentová a Jana Bezdičková.

V rozhlasu pracuji osmatřicet let, započítám-li i elévká léta, pak jedenačtyřicet let. Paradoxně tedy nemohu odpovědět na anketní otázku zjišťující vrcholný rozhlasový zážitek, kterou redakce Hosta klade v tomto čísle. Vždyť já jsem se v životě téměř s ničím jiným než s rozhlasem nesetkával. Navzdory tomu se mi nezdá, že jsem dosud žil zbytečně.

Autor (nar. 1945) je vedoucí literární redakce Českého rozhlasu 3 Vltava.

10 KRITIKA

Klára Bicanová: Neprávem zapomenutý Desátý muž
Graham Greene: Desátý muž

12 Kryštof Špidla: Kriminálnícká morálka
Odsuzuje se Dorel Levron

58 V PŘEDSTIHU

Eliška F. Juříková: S jistotou hodinářského mistra aneb Až příliš dokonalý literární orloj
Jiří Kratochvíl: Herec

60 RECENZE

Milena M. Marešová: Jaká radost, že nejsem Bůh
Tomáš Halík: Noc zpovědníka. Paradoxy malé víry v postoptimistické době

61 Ladislav Soldán: Próza vlastně rodinná
Hana Pražáková: Dobrý den Brno

61 Jana Čeňková: Dokument z pohádky života
Jiří Černický: O Sasance. Dokument z pohádky

62 Karolína Stehlíková: Jak potlačit bolení duše
Ásne Seierstadová: Knihkupec v Kábulu. Příběhy ze života

64 Ema Jelínková: Nezanepat po sobě jen ticho
A. L. Kennedyová: Noční geometrie a vlaky do Garscaddenu

64 Daniel Nemrava: Benedettiho jadrné podzimní listy
Mario Benedetti: Psaní do schránky času

65 Jiří Špička: Psí hodina mezi duchy
Roberto Cotroneo: Otranto

66 František Ryčl: Zář nerozsvíceného světla
Robert Walser: Jakob von Gunten

68 Daniela Mrázová: Jak je důležité mít medvěda
Arto Paasilinna: Chlupatý sluha pana faráře

68 Vojtěch Čepelák: Anarchie, fašismus a člověk
Alan Moore — David Lloyd: V jako vendeta

69 Petra Pichlová: Polská varianta angažované poezie
Bonifacy Miązek: Návrat

70 Hana Svanovská: Bezvěce prorůstám krajinou k věčnosti
Luisa Nováková: A potají

72 Rostislav Niederle: Svůdný klam Třetí říše
Peter Reichel: Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu

72 Andrea Malá: Žena v moderní Evropě
Lynn Abramsová: Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918

73 Tomáš Borovský: Přemyslovci na prahu výročí
Josef Žemlička: Přemyslovci. Jak žili, vládli, umírali

63 PERISKOP

Pavel Ondračka: Další malíř v panteonu
Karel Šlenger, Veletržní palác, Národní galerie Praha

67 ČERVOTOČ

Petr Štědroň: Finis fortunae
Franz Grillparzer: Krále Otakara štěstí a pád, režie Martin Kušej, Burgtheater Wien

71 ZOOM

Dora Viceníková: Donchuánovo rozpomínání
Zlomené květiny, scénář a režie Jim Jarmusch, USA 2005

75 RECENZE POEZIE

Pavel Hruška: 2 : 1 — pro koho a v jaké hře?

78 STUDIE

Petra Havelková: Kletba gilliamovské obraznosti
O filmovém zpracování pohádek bratří Grimmů

81 BELETRIE

81 Ondřej Skovajsa: Ten, který se chce zaklít domů
Čarodějné kotle Thomase Wolfa

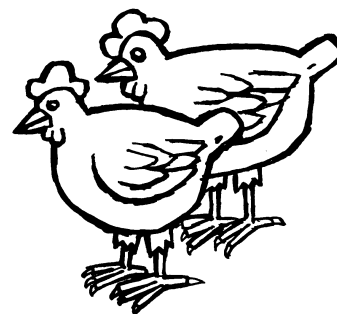
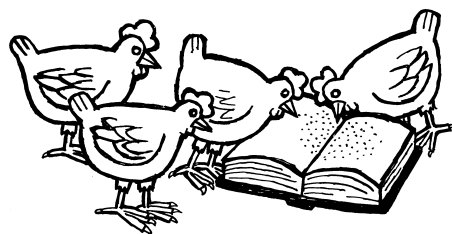
83 Thomas Wolfe: Členka naší výpravy

86 Muž z Orliho rybníka
Básně Donalda Halla

88 „Až budu mrtvý, vyhraju nadobro“
Rok od úmrtí amerického básníka Roberta Creeleyho

89 Slídové řeky
Překlady současné kanadské poezie

92 Pospíchejme milovat lidi, tak rychle odcházejí...
Jan Twardowski (1. 6. 1916 – 18. 1. 2006)

93 HOSTINEC

kresba David David



ROZHOVOR S BÁSNÍKEM
VÍTEM SLÍVOU

foto: Petr Francán

Cvičila se mnou magická přitažlivost tištěného slova...

Dnes, kdy vše „mladé, nové a jiné“ je takřka synonymem pro „lepší“, je už skoro nemožné stát se klasikem. Ani v literatuře už nejsou výjimkou krátkodeché módní vlny, veleúspěšní autoři jediné knihy, spisovatelé na jeden rok. Jedině poezie, zdá se, jako by zatím zachovávala tradiční služební postup, v němž se ti starší a vyzrálejší dostávají na pomyslný literární piedestal, aby inspirovali nové generace k následování (nebo demonstrativnímu odmítání). Jedním z těch, kdo se během polistopadových let stali v naší poezii klasikem, je Vít Slíva. Od sbírky *Volské oko*, které vyšlo v roce 1997 po jeho takřka osmileté publikační odmlce, přes kontroverzní *Tanec v pochované base* (1998) až k *Bubnování na sudy* (2002), ověčenému cenami, či zatím poslednímu výboru *Boudní muzika* (2006) lze sledovat pozoruhodný proces básnického zrání a svérázného navazování na holanovsko-halasovskou tradici. Klasikem je vlastně i tím, že kolem sebe shromáždil básnickou družinu, okruh časopisu *Weles*, který zastihnete každou středu v královopolské hospodě *Tatra* (ta bývala domovskou krčmou i jiného básníka, Karla Křepelky). A právě zde jsme se s Vitem Slívou sešli k rozhovoru.

Proč jsi měl z tohoto rozhovoru takový strach? Nejdřív jsi nechtěl vůbec mluvit, a pak jsi tvrdil, že budeš odpovídat svými básněmi nebo že se napřed musíš opít...

Víš, já si nemyslím, že bych mohl říct něco, co by zajímalo tolik lidí... A potom: jestli tu na světě mám co sdělovat, sděluju to ve verších a asi by se k tomu nemělo nic moc dodávat. Jistě, je dost básníků, co dokážou o poezii chytře mluvit a psát. Ale já k nim nepatřím.

Přesto to zkusme: Jak bys tedy dnes charakterizoval roli básníka? Nebo spíš, představuje dnes ono „býti básníkem“ ještě vůbec nějakou společenskou roli? Není to už jen čistě soukromá libůstka?

Právě takových otázek jsem se bál... Možná je dnes básník jakýsi ochránce citů. Udržuje v tom přívalu racionality, co nás zahlcuje, citovost při životě. Ale je to spíš věc intuice, píšu přece spontánně, a ne abych něco živil nebo ochraňoval. A pokud jde o takzvanou společenskou roli, myslím, že básník nic takového nepotřebuje.

Co myslíš tím „ochránce citů“?

Citový život byl pro mě vždycky nejdůležitější a nejsilnější. V mládí jsem zaníceně vyznával romantismus, samozřejmě proto, že jsem romantik byl. A doufám, že jsem dodnes. Pro mě to seifertovské „býti básníkem“ znamená i být romantik. V obecném smyslu je každý básník romantik. A pro racionalistu pošetilec, blázen nebo přímo hlupák.

Začal jsi publikovat za normalizace. První kniha *Nepokoj hodín* vyšla v roce 1984. Jaké to bylo, být básníkem v tomto nepoetickém období?

Mně to tehdy ani tak „nepoetické“ nepřipadalo. Tu dobu jsem prožíval po svém, učil jsem na gymnáziu, měl jsem kolem sebe hodně krásných mladých duší, studentů a samozřejmě studentek, kteří ve mně rozněcovali nějaké city a inspirovali k psaní. Za mnoho

básní z té doby vděčím jim a událostem, které jsem s nimi prožíval. A koneckonců právě tehdy, někdy kolem roku sedmdesát sedm, jsem začal skutečně psát, když pominu juvenilie ze základní a střední školy. Tím impulzem, který mě zase přivedl k básním, byly verše tehdy sedmnáctiletého Petra Hrbáče; byly tak oslnivé, že jsem je nevědomky i napodoboval. Pak ale všechno překryl Holan, tím jsem se dal doslova uhranout. No a tak vznikl soubor *Časová znamení*. Poslal jsem ho do Kunštátu panu Ludvíku Kunderovi a ten ho, aniž jsem o tom věděl, dodal do Bloku Jaroslavu Novákovi a Zdeně Zábranské. Knížka nakonec vyšla v roce osmdesát čtyři, už pod jiným názvem, a soubor těch básní se zásadně proměnil. Kromě toho mě přibíral básník Zdeněk Řezníček na různá čtení, třeba v Brně na Křenové nebo v Olomouci v Divadle hudby. Takže pro mě to období bylo i „poetické“, a co bylo okolo, to mě moc nezajímalo. — Ale abych nepřeháněl: takový ignorant jsem zas nebyl. Můžu snad podotknout, že když měl být z našeho gymnázia v únoru sedmdesát sedm vyloučen za šíření Charty ve třídě vynikající student Jiří Heger, byl jsem jeden ze tří kantorů, co hlasovali proti. A když v listopadu osmdesát devět, v týdnu před generální stávkou, přišli do školy s letáky vysokoškoláci, naši absolventi, věděli asi, proč prvně zazvonit na můj kabinet.

Nechce se mi ale věřit, že bys, navíc jako učitel češtiny, nevnímal, že tady jsou básníci, kteří nemohou tisknout...

To jsem pochopitelně věděl, ale už to pro mě v tu dobu přestalo být nějak naléhavé. Morálka u mě tehdy moc nefungovala: že bych se zabýval tím, že když oni nesmějí, tak já nechci, jak to třeba udělal Karel Křepelka a hodně jiných. Na to jsem byl příliš sobec.

A pak tady byla ta magická přitažlivost tištěného slova, ta se mnou cvičila. Vidět svoje jméno někde vytištěné! Napsal jsem i několik recenzí do tehdejšího *Literárního měsíčníku* a taky jsem

sadu básniček poslal Sýsovi do Dílny. Nic mi ale neotiskl, jenom napsal, že mě zařadil do jakéhosi zásobníku. Jak říkám, tehdy jsem moc chtěl publikovat. Dodnes si vzpomínám, jaké to bylo, když mi ještě jako vysokoškolákovi otiskli v *Katolických novinách* překlad z latiny — pár mariánských žalmů od svatého Bonaventury: jak mě to ohromovalo, když jsem viděl vysázené svoje jméno. Bylo to obrovské sebeuspokojení, sebeutvrzení: ano, *jsem a něco jsem*.

Cítíš to i dneska? Je to motor, který tě třeba ponouká k psaní?

I dneska to mám. Samozřejmě že psaní je v podstatě samovolné, že mě ten proud táhne dál. Ale vždycky se těším, až to napsané uvidím vytištěné. Na druhé straně jsem se nikdy nikam moc necpal. Vždycky si spíš nakladatel našel mě, než abych se sám nabízel. Vlastně s jednou výjimkou: opavský Optys někdy v půlce devadesátých let odmítl moje *Volské oko*. Cítil jsem to jako potupu a nikdy bych už něco takového nezkoušel.

Takhle by se zdálo, že vlastně nemůžeš psát „do šuplíku“, ale přece jen v první polovině devadesátých let, kdy vznikala tvoje neúspěšnější knížka, *Bubnování na sudy*, jsi vůbec nepublikoval...

Moje druhá knížka *Černé písmo* vyšla v devadesátém a pak až za sedm let *Volské oko*. Právě po Listopadu jsem jasně cítil, že teď by měli vydávat ti, kteří dlouho nesměli. To mi připadalo jako naprosto přirozené. Zůstal jsem v ústraní, až mě Norbert Holub poslal místo sebe na Literární harendu do Ostravy. Tam si mě všiml Petr Motýl a otiskl mi nějaké básně v *Modrém květu*; tam si je zase přečetli Bogdan Trojak a Vojtěch Kučera, kteří přišli ze Slezska do Brna a začali vydávat *Weles*, a ti mě kontaktovali s Hostem, kde potom vyšlo *Volské oko*.

Vraťme se ještě k té fascinaci tištěným textem. Když držíš před sebou vydanou knihu, bereš to jako uspokojení, nebo spíš myslíš na to, co tomu řeknou čtenáři nebo kritika?

V tom jsem naprostý narcis, protože sebeuspokojení jednoznačně převažuje. Jistě, potěší mě, když mi někdo řekne, že ho něco v mé knížce dojalo, nebo dokonce posílilo. Jako třeba Vojtu Kučeru: tomu prý jedna moje básnička — „Štědrý den ve vlaku“ — pomohla přečkat krušné chvíle na chmelu: prý si ji v duchu skandoval, když zavěšoval štoky.

Možná se v tom mém narcismu skrývá i jakýsi proletářský komplex. Nepocházím zrovna z intelektuálního prostředí; tatínek byl sice učitel, ale děda byl horník a druhý děda hospodský. A tak je v tom pocitu uspokojení možná i moment jakéhosi pomyslného zvýznamnění, jednak sebe a jednak celého rodu. A ovšem i pytel pýchy.

Proč ses ale dal zrovna na literaturu? Neocenila by rodina třeba víc, kdyby ses stal významným v jiném oboru?

Já jsem se přece na literaturu „nedal“, to se spíš ona „dala“ mně, snad aspoň trochu. A pokud jde o rodinu, nikdo ode mě nikdy nic jiného nečekal. Vlastně až na tatínka. Ten se musel rozloučit s představou, že budu kněz, a když ne to, tak „aspoň“ doktor. Ale hlavně: oni na mě jako na básníka a taky učitele — no co, musím to popravdě říct — byli vždycky pyšní. Kdoví, třeba i kvůli tomu „rodovému zvýznamnění“.

Co pro tebe znamenalo, když jsi začal psát, ono — „být spisovatelem“?

No jo, ale kdy jsem začal psát? Poprvé, když jsem byl na obecné,

a podruhé, když jsem začínal učit na gymnáziu. Poprvé to asi znamenalo ukojení jakéhosi neznámého pudu, a podruhé — vlastně totéž, akorát že ten pud už byl o něco vědomější a mohl se považovat za „tvořivý“.

Pokud jsem ale schopen si vzpomenout, tak v obou těch případech hrála velkou roli touha „mít knihu“, přidat tu *svou* k těm milovaným... A potom jsem viděl ty tuny knih v regálech až do stropu na Strahově... A cítil tu marnost připisovat něco k tomu, co už je napsané.

Dneska se tedy necítíš být součástí nějakého básnického cechu?

Upřímně řečeno ani moc ne. Mě zajímá skutečně jen okruh mých nejbližších přátel, tedy okruh lidí kolem časopisů *Weles* a *Host*. Po převratu mě dobrý pan Ludvík Kundera jaksi automaticky přibral do obnoveného Sdružení Q, ani jsem o tom nevěděl. Jsem tam, nevědně pasivně. Tak pasivně, že jsem ještě nezapltil, je to ostuda, ani jeden členský příspěvek... V devadesátém pátém mi dobrý pan Jaroslav Novák nabídl členství v Obci moravskoslezských spisovatelů, ale já jsem to zahrál do autu... A před čtyřmi lety totéž pan Václav Daněk s Obcí českých spisovatelů — a výsledek stejný. Za komunistů jsem docházel do brněnského Klubu spisovatelů, což byla taková příprava pro Svaz spisovatelů. Vzpomínám si na jeden večer, kdy se verbovalo na bezplatný pobyt v Sovětském svazu a Zdeněk Řezníček, který už tam byl, z kamarádství navrhl mě. Odmítl jsem. Dalo se tam taky požádat o tvůrčí volno na napsání knížky. Požádat o to mě ani ve snu nenapadlo! — Stejně si ale nejsem jist, nakolik jsem se už jenom členstvím v tom klubu prostituoval...

Ty jsi vůbec docela solitér, říkal jsi, že ani čtenáři tě moc nezajímají...

Tak úplně to říct nejde. Je pravda, že to sebeuspokojení prožívám nad textem sám a čtenáře k tomu nepotřebuju. A taky že nedokážu myslet na nějakého abstraktního čtenáře. Ale je taky pravda, že jsem už za komunistů svoje básně rozmnožoval ve škole na cyklostylu a rozdával je nebo rozesílal svým studentům, a opravdu mi šlo o to, aby je četli. (No ano, zřejmě hlavně studentky...) Dneska už je okruh mých čtenářů širší a všechny je osobně neznám; pořad mi ale nejvíc záleží na tom, aby to, co píšu, četla moje rodina, přátelé, moji studenti.

Není to dneska úděl poezie vůbec, že se stěhuje do jakýchsi mikrosvětů, že dokáže oslovit právě jen ty autorovy nejbližší, kteří za básněmi dokáží vidět konkrétního člověka?

Na to mě napadá příměr, možná že ne zas tak přitažený za vlasy: Když byla církev v katakombách, byla nejzdravější a nejsilnější.

Ty ale také literaturu učíš. Jaké máš zkušenosti s tím, jak žáci rozumějí poezii? Nebo spíš: čím je jim nesrozumitelná?

A teď aspoň jedna odpověď básní, dodatečná, a ještě k tomu, skoro nepochopitelně, trochu seifertovská:

PITVA PAPRSKEM

Dlouho jsem se snažil „vysvětlit“ báseň,
„prosvítit“ ji
srozumitelnými slovy.
A věřil jsem, že po pitvě paprskem
povstane tělo živější,
než leželo v očích.



JAN LUKAS Praha 50. léta

Teď už vím, že stačí
číst báseň nahlas:
horoucně, zjihle, zuřivě, plačtivě...
Hlas, dech, plíce, duše,
to jsou ti koně,
co tepotem kopyt
proboří trojské hradby.

Vraťme se ještě do první půle devadesátých let. V čem byla tato doba pro tebe, jako básníka, jiná? Změnila se nějak tvoje témata? Poetika?

Poetika se změnila tím, že jsem začal psát převážně vázané verše. A tematika... Jako by odkudsi z hloubky vyvěly motivy náboženské a jsou teď pro mě hodně důležité. Byly v mých básních občas už za komunistů, ale jen skrytě, v jinotajích a náznacích. A vedle toho a v kontrastu s tím se objevují motivy sexuální; poměrně často sahám k výrazům silně expresivním až vulgárním...

To dříve nebylo. — Ted' už člověk ví, že je to obojí nejenom možné, ale i běžné... Ale o módnost u mě nejde!

Takže když jsi psal za komunistů verše, už dopředu jsi počítal s tím, že něco nemůže být vysloveno přímo, aby to mělo šanci na vydání?

Zřejmě ano. Možná jsem tehdy opravdu počítal s tím, že to, co napíšu, třeba vyjde tiskem, a to bylo představitelné jedině za předpokladu, že se některé věci neřeknou přímo. Tehdy se mi skutečně zdálo, že tady komunisti budou už navždycky. To zamlčování měl v sobě člověk nějak zakódováno. Já jsem vlastně nic jiného než bolševický režim nezažil a skrývání, jinotaje, věci, o kterých se nemůže veřejně mluvit, to bylo něco skoro samozřejmého. Myslím, že jsem se tehdy dokonce ani necítil být nějak svázaný, že bych si vědomě říkal: tam už nesmím, to už nemůžu. Je to hrozné...

Nezdá se ti ale, že poezie tím, že musela řadu témat obcházet, skrývat — a většinou šlo o témata z hlediska doby nejnaléhavější —, že si tím vypěstovala obecně jakýsi odstup až alergii na aktuální témata? Není i ta dnešní poezie ve svém úhrnu až příliš tradiční? Nebo konkrétně: použil bys třeba ty ve své básni slova jako „mobil“, „supermarket“, „počítač“ nebo „kapitalismus“?

No to teda nevím. Asi spíš ne. Asi bych to bral jako pohlednutí nějaké módě, něčemu pomíjivému. Ona ta tradičnost může taky znamenat, že je poezie něco spojeného s věčností. Nestojím o nějakou lacinou aktualizaci, nebo dokonce angažovanost. Co vím, napsal jsem všehovšudy tři takzvaně angažované básně: jednu takovou vztekou, nenávisťou, když v osmašedesátém přišli Rusi; pak když kvůli Chartě 77 vyhodili od nás ze školy Juru Hegra, a poslední jsem poslal v roce osmdesát devět Dušanu Šlosarovi na filozofickou fakultu, když se chystala stávka. Ta jediná pak vyšla, v *Sametové čítance*, a německý překlad od pana Ludvíka Kundery potom v antologii *Die Sonnenuhr*. Vždycky jsem ale cítil, že mi takové psaní není vlastní.

Měl jsem na mysli spíše dobové kulisy, to, že nadčasová témata nenacházíš v současném světě. Dokonce bych řekl, že když si někdo přečte tvoje básně třeba za padesát let, nepozná, že byly psány v devadesátých letech, klidně je bude situovat někam do první republiky...

To mi ale právě vůbec nevádí. Já skutečně chápu poezii jako kvalitu především nadčasovou. Ať si mě situují třeba do antiky! U básně pro mě není důležitá původnost, ale působivost. V té souvislosti vždycky říkávám: lepší krásná holanovská báseň než nějaká ohromně originální, co nepůsobí nebo působí málo. Jistěže to míním „pro domo sua“; ale mělo by to platit obecně. V první řadě text, jeho síla, a teprve potom autor, jeho totožnost.

Na začátku jsi říkal, že tě čtenáři, kromě těch nejbližších, moc nezajímají, a řekl jsi také, že tě potěší, když někoho tvoje poezie dojme. Je v tom pro tebe smysl poezie — vyvolávat dojetí?

Skoro bych řekl, že ano, a souvisí to opět s tou citovostí, o níž jsme už mluvili. Ideální čtenář je pro mě ten, koho verše doženou k slzám. Před časem se mi jedna má žačka, měla tehdy čtrnáct, přiznala, že brečela nad mou sbírkou *Tanec v pochované base*, nad tím oddílem, kde se píše o umírání mého tatínka.

Dnes se brečí i u televizních seriálů. Jaký je tedy rozdíl mezi tou slzou, kterou uрони babička u *Dallasu*, a tou, co se má prolít nad poezií?

Snad je z *Tance* poznat, že byl opravdu prožit... Na rozdíl od dalských vymyšlenin.

Sbírka *Tanec v pochované base*, o níž ses zmínil, vzbudila svého času velký a také rozporuplný ohlas. Na jedné straně jí bylo vytýkáno, že je to citové vydírání a jakýsi soukromý zápisník, právě proto, že jsi psal o smrti svého otce, a navíc jsi tam připojil i fotografie jeho hrobu, deníkové záznamy a parte. Jiní zase mluvili o odvaze, o radikálním pokusu konfrontovat výchozí vjem, zážitek, který verše inspiroval, s vlastní básní. Jaký byl tvůj záměr?

Jak jsem to napsal už v knížce: chtěl jsem uctít tatínka. A vůbec jsem se neohlížel na to, jestli se to bude líbit, nebo nebude. Otec byl pro mě natolik impozantní postava, že prostě přebíhal všechno, že byl v tu chvíli důležitější než nějaké literární ohledy. Psal si paměti a lepil alba, „si“, ale hlavně pro potomky. Tak jsem možná nechtěně napodobil ten jeho způsob, jak se uchovat světu.

Není v tom ale také trochu nedůvěra k poezii? Když jsi tam připojil ten dokumentační materiál, jako bys nevěřil, že báseň sama dokáže otcovu osobnost dostatečně plasticky vykreslit.

Něco na tom možná je. Když jsem ted' dával dohromady výbor ze svých sbírek, řadu básní z *Tance* jsem vypustil, a vypustil jsem i ty dokumenty. A vznikl tak určitě pevnější tvar. Ale taky se dá říct, že jde o dvě podoby téhož „díla“, a každá má sílu v něčem jiném.

Čím byl otec pro tebe tak silnou osobností?

Přísnou, ale taky láskyplnou náboženskou výchovou. A obětí, kterou kvůli ní přinesl: abych mohl já a potom bratři chodit do náboženství, šel z teplé školy do pekla ve slévárně a do nočních mrazů na štěrkovně. Za cenu zdraví: čekaly ho pak špitály, nemocné ledviny, cystoskopie...

Vidíš, právě tady by zase mohla být místo odpovědi báseň; vlastně ne báseň, ale celý *Tanec v pochované base*.

Byl to také on, kdo vás bral na motocyklové závody, což je dodnes tvůj každoroční rituál — brněnská Velká cena. Co tě na motorkách tak fascinuje?

Začali jsme s tatínkem chodit na závody někdy kolem mého desátého roku, a na mě tehdy působily hlavně zvuky motorů, barevné kapotáže, vůně ricinového oleje a vůbec celá ta vzrušená atmosféra kolem... Dnes je to pro mě už převážně nostalgie a jakýsi rodinný ceremoniál: konec prázdnin, „valná hromada“ příbuzenstva, Jana a Markétka smaží karbenátky, v Žebětíně se jde do kostela, ve stráni se najde to nejlepší místo, seběhne se k plotu, když „už jedou“, půjčuje se dalekohled, mává se oblíbeným závodníkům, stojí se v pozoru při hymnách... Já sám jsem na motorce nikdy neseděl. Je to láska opravdu platonická. No a je to láska v podstatě nemravná, to si přiznávám, vždyť se tu kvůli primitivním smyslovým požítkům riskují lidské životy! Víím, je to láska proti zdravému rozumu —, ale asi právě proto je tak silná.

Jsi hodně ceremoniální člověk?

Myslím že ano. Kdysi jsem třeba zajásal nad Březinovým výrokem, že není pravé lásky bez obřadu. Vzpomínám si na jeden takový obřad, někdo by třeba řekl kýčovitý. Připravil jsem ho pro svoji Marušku, když jí bylo třicet. Objednal jsem pokoj v jednom zblešeném hotelu v Tišnově, vedl to tam tehdy nějaký Cikán. Přivezl jsem v batohu gramofon, nachystal Bacha, *Vánoční oratorium*, na stolku kytice a malý dort. A pak jsem vysypal na zem třicet šuplíčků z krabiček od sirek, do každého jsem přilepil vánoční svíčku a sestavil takovou dráhu od dveří ke stolku. Když

Maruška přijela, zůstala na chodbě a já jsem ty svíčky zapálil a pustil Bacha. A když vešla dovnitř, do té záře a do té hudby, tak se jí spustily slzy a přitiskla se ke mně... Vidíš, zase jsem u toho brečení. Sentimentalista.

A máš nějaké rituály?

Na co si tak vzpomenu... Tak třeba v říjnu osmdesát, když jsem z Hradce odesílal speciální, vlastnoručně vyrobenou sloupávací obálku, která měla dvaatřicet vrstev a na každé té vrstvě byla nalepená známka a napsaná adresa vždycky jednoho z mé milované čtvrté bé, postupně podle abecedy, a společné symbolické heslo, tak než jsem tu obálku vhodil do schránky, aby oběhla celou třídu, klekl jsem si... Nebo když jsem v opavských letech čekával ráno na autobus, úporně jsem hleděl na sošku Panenky Marie ve výklenku domku naproti zastávce a řecky se pořád dokola modlil Zdravas: „Chaire, Maria kecharitómené, ho kýrios meta sú...“, kvůli Maruše... Nebo když jedu vlakem po trati Brno–Bohumín, tak už z dálky vyhlížím věž kostela v Hranicích a visím na ní očima, dokud se neztratí. Intenzivně přitom myslím na první říjnovou neděli v šedesátém třetím, když jsme v tom kostele byli s tatínkem před motorkovými závody poprvé...

Tak nevím: jsou to rituály?

Když o tom tak mluvíme, svou poezií i postoji jsi vlastně ponořen hodně, skoro výhradně do minulosti. Básníci, ke kterým se hlásíš, tvoje poetika, vztah k rodičům i ta nostalgie, která je pro tebe důležitá. Co ti tato minulost dává? Není to třeba právě tím, že poezie je už žánr minulosti?

O budoucnost poezie se můžou strachovat akorát poseroutky s přebujelým mozkem a s vírou z duše vytroušenou.

Ptal se Miroslav Balaščík

Vít Slíva se narodil 11. ledna 1951 v Hradci u Opavy. Vystudoval Filozofickou fakultu brněnské univerzity, obor čeština-latina. V současné době působí na Biskupském gymnáziu v Brně. Vydal sbírky básní *Nepokoj hodin* (1984), *Černé písmo* (1990), *Volské oko* (1997), *Tanec v pochované base* (1998), *Na zdech stíny osik* (1999), *Grave* (2001), *Bubnování na sudy* (2002); Cena Nadace Český literární fond a Magnesia Litera za poezii), *Rodný hrob* (2004). Letos vyšel výběr z jeho poezie *Boudní muzika*. Verše publikoval v řadě literárních časopisů i sborníků. Úzce spolupracuje s literárním časopisem *Weles*.

GLOSA DUŠANA ŠLOSARA

Mozart



Příjmení salzburského (či salcburského) rodáka vyslovují Rakušané a Němci, jakož i většina Evropanů podle spisovné ortoepie s dlouhým -ó- a se souhláskou -c-: [Mócart]. Jen my Češi dáváme většinou přednost výslovnosti podle písma, tedy s krátkým -o- a s konsonantem -z-: [Mozart]. Dáváme tím jaksi najevo jeho užší spjatost s naším českým prostředím. Tato dvojí výslovnost je ovšem, jak plyne z předchozího, stylově odlišená: první oficiální a odborná, druhá spíš kolokviální. „Správná“ je přitom obojí, každá pro svou příležitost. Nefunkční je ale jakýsi kompromis: vyslovovat [Mócart] s dlouhým -ó- a přitom se -z-.

PETR HRUŠKA

PARTYZÁNSKÉ NÁMĚSTÍ

**Tolik zimních bot ve vietnamské tržnici
až to vysiluje
přespříliš bot i na velké severní město
bot na celou vietnamskou válku
Co všechno by se dalo zařídít
nakopnout a přejít
v tolika botách
kde už jsme mohli být
Kolem opilecké parčíky
v nichž se poflakuje tlupy stromů
za nimi hliníkový jas
Den velký
jak složený jelen
leží na Partyzánském náměstí**

HLÍDAČ

**Po letech postávání v prolukách
a předstíraném telefonování
po letech řvaní v průjezdech
sehnal místo
jenomže komu to říct
otec bývalý
komunista zmizel v Praze
jak mince v hracím automatu
ostříhaná Soňa umřela měsíc
po svém děčku
a těm co ho kopalí to říkat nebude
takže nikdo
ani netuší
že Adam je hlídač
hlídá celé noci
ví že každý má svůj život
drží psa
dívá se do tmy do listí
jestli tam nejsou kurvy zlodějské
občas si to řekne
občas krátce
zasvítí fasovanou baterkou
Pak noc ukáže holý
měsíc
a je vidět zas jenom na krok
na jeden jediný krok
někam domů
v levných vietnamských botách**

Neprávem zapomenutý Desátý muž

ZNOVUOBJEVENÁ NOVELA GRAHAMA GREENA

KLÁRA BICANOVÁ

Knihy Grahama Greena vycházejí v češtině díky autorovu obtížně zařaditelnému politickému smýšlení nepřetržitě od padesátých let minulého století. Jedná se o jednoho z mála britských autorů dvacátého století, kteří si získali přízeň kritiky a zároveň širokého okruhu čtenářů. Většinu zásadních Greenových děl zná český čtenář, potažmo divák, i v jejich zfilmované podobě. Okolnosti vzniku, či spíše znovuobjevení novely *Desátý muž* by samy o sobě mohly být námětem na postmoderní metaromán — nejsou o nic méně napínavé než kniha, jejíž pozadí tvoří. V tomto duchu se alespoň autor vyjadřuje v předmluvě, jež je v českém vydání ve zkrácené verzi umístěna na konec knihy.

Shrňme tedy skutečnosti, které předcházely vydání anglického originálu v roce 1985: Greene napsal tuto novelu v roce 1944 a práva na rukopis prodal filmové společnosti MGM. Čtyři roky poté vyšla novela podobného názvu — *Třetí muž*. Sám Greene to komentuje s dramatičností, kterou jeho odpůrci považují za maskovaný alibismus: „Když jsem v roce 1948 pracoval na *Třetím muži*, zřejmě jsem dočista zapomněl na příběh nazvaný *Desátý muž*, který odtikával jako časovaná bomba kdesi v archívech společnosti Metro Goldwyn Mayer v Americe.“ V roce 1983 Greena kdosi upozorní, že jistý nakladatel kupuje práva na tento příběh, „i na případné pokračování, přičemž autorské honoráře měla samozřejmě pobírat MGM“. Kniha je nakonec díky velkorysosti nového majitele práv vydána ve spolupráci s Greenovým domácím nakladatelstvím. Krátce poté Greene objeví sešit s poznámkami a u prosincového data roku 1937 náčrtek děje *Desátého muže*. „Když jsem roku 1944 začal pracovat na příběhu Chavela a Janviera, nejspíš jsem si myslel, že je to bezprostřední inspirace, a přece se nyní domnívám, že se ty dvě postavy rozvíjely někde v mém podvědomí, zatímco ve světě zuřila válka,“ uzavírá autor.

Greene byl ovšem známý svou zálibou v kanadských žertíciích nejrůznějšího druhu, a tak by jistě nepřekvapilo, kdyby i výše zmíněné věty byly jen fantaskní kulisou vytvořenou za účelem zmatení čtenářů a především kritiků. A zdá se, že k jistému zmatení skutečně došlo: Jan Čulík ve své studii *Graham Greene: Básník trapnosti* (1994) zařadil analýzu této novely do kapitoly „Poslední práce“ a stejně tak Ladislav Nagy v *Hospodářských novinách* (6. prosince 2005) uvádí, že *Desátý muž* je Greenův „pozdní text“, který autor napsal v „osmdesátých letech“. Vzhledem k tomu, že v předmluvě se nedozvídáme nic, co by ukazovalo na fakt, že Greene novelu skutečně napsal v osmdesátých letech (sám nemluví ani o úpravách nalezeného textu, které by předcházely vydání), a uvedení kritici nedokládají svá tvrzení žádnými důkazy, lze se domnívat, že nás Greene nešálí a o novele můžeme uvažovat jako o textu pocházejícím z jeho nejúspěšnějšího období, tj. třicátých a čtyřicátých let minulého století; v angličtině ovšem vyšel poprvé až v roce 1985.

Vyhraný život, ztracená identita

Novela v sobě kombinuje prvky detektivního a klasického románu. Jean-Luis Chavel, zámožný pařížský advokát, se během nacistické okupace Francie ocitá ve vězení. Když velení vydá pokyn k popravě tří ze třiceti zajatců, v improvizované loterii si Chavel vytáhne jeden z osudných losů. V záchvatu panického strachu nabídne svůj majetek tomu, kdo si s ním vymění místo — návrh přijme tuberkulózní mladík Michel Mangeot, přezdívaný Janvier. Chavel zůstává naživu a na mizině a po skončení války odjíždí s příjmením zkomoleným německou vězeňskou byrokracií na Charlot do svého venkovského domu. Michelova sestra jej přijme jako pomocnou sílu, ale jeho hlavním úkolem má být hlídat případný Chavelův návrat — na rozdíl od nic netušící matky mladá žena zná skutečný původ náhlého zbohatnutí svého bratra; Chavela z duše nenávidí a touží jej zabít. Po několika týdnech se v domě objeví bývalý herec a kolaborant Carosse a představí se jako Chavel. Tereza mu sice při prvním setkání plivne do tváře, jak si to dlouho plánovala, ale kvůli Carossově obratné manipulaci s dívčínými city je toto gesto její jedinou pomstou. Charlot v naději, že se její nenávisť vybijí na příchozím cizinci, potvrdí, že Carosse je Chavel, a doufá v jeho brzký odchod. Závěrečná spirála děje se ale rychle a nezvratně roztáčí a finální scéna, v níž se Charlot rozhodne přiznat svou skutečnou identitu a je Carosem zastřelen, vrcholí v ironické zkratce zmařených nadějí nejen na nový život a štěstí, ale především na rehabilitaci důstojné a pravdivé existence umírajícího muže. Neschopnost v poslední chvíli se vyháknout ze stahujícího se oka trapnosti, zemřít s potvrzením lidské směřnosti — to je daň za život, v němž je člověk třeba jen na jednu chvíli slabochem, a taková je variace Greenova oblíbeného tématu, jež by se dala interpretovat jako „morální poselství“ novely.

Kniha je od první do poslední stránky nesmírně čtivá: zápletky je vystavěna s lehkostí hraničící někdy až s prvoplánovostí. Greenův jazyk strukturuje příběh stroze a přesně; s citem pro detail vystihuje atmosféru „ruské rulety“ během losování: „Vrazil ruku do boty a pečlivě doloval, jako by měl na mysli něja-

ký určitý papírek. Vytáhl jeden, rozložil jej a užasle na něj zíral. „Tak, a je to,“ uzavřel. Posadil se a nahmátl cigaretu, ale když si ji vložil mezi rty, zapomněl ji zapálit“ (s. 13). I když jde o temný příběh, v němž se Greene dotýká svých oblíbených motivů lidské morálky, zbabělosti a existenciální ubohosti, blýskne se v něm i pár vtipných míst, například když kolaborant Carosse vypráví Charlotovi, že se dozvěděl o jeho příběhu od starosty z nedaleké vesnice, který byl jedním z třicítky vězňů: „Vykládal jim příběh člověka, co si koupil svůj život, říkal mu desátý muž: to by byl docela dobrý titul“ (s. 53). Celkově však převládá ironie, jíž se Greene otírá především o katolický klér: mladý kněz přivolaný k Terezině umírající matce sbalí „svátost do tašky, jako instalatér balí nářadí“ (s. 61), a když jej Tereza požádá o požehnání, „máchnul rukou do vzduchu jako notář razítkem, a byl pryč“ (s. 62). Greenův vztah k církvi jako světské instituci, s absurdním sebevědomím distribuující nehmotnou a niternou komoditu, se i zde projevuje s příznačnou ambivalencí — kněz sice má vystupování „schopného a upracovaného řemeslníka“ (s. 61), ale v klíčovém rozhovoru s Charlotem se projevuje jako mistrný znalec temných hlubin lidské povahy.

„Entertainments“ a „treatments“

Pokud tedy Greene napsal novelu v roce 1944, je nutno ji zařadit mezi skupinu románů, které on sám charakterizoval pojmem „entertainments“, tedy literární díla určená na rozdíl od seriózních prací k nenáročné, konzumentské četbě. Mezi tyto „zábavné“ romány (o nichž Greene hovořil jako o „treatments“, tedy jakýchsi filmových povídkách, scénosledech) patří například *Revolver na prodej*, *Tajný kurýr*, *Ministerstvo strachu*, *Ten třetí* a *Náš člověk v Havaně*; všechny tyto romány byly zfilmovány. Jejich hlavním společným rysem je samozřejmě napínavý děj v někdy až dech beroucím tempu s detektivní, často špionážní zápletkou. Témata jsou čerpána z bezprostřední skutečnosti (fiktivní stát na pokračí občanské války v *Revolveru na prodej* silně připomíná Španělsko třicátých let dvacátého století; zápletky románů *Ten třetí* je částečně inspirována skutečnými událostmi z poválečné Vídně, kde se na černém trhu obchodovalo s ředěným penicilinem). Tyto romány pocházejí z období, kdy Greene napsal své nejvíce ceněné práce (*Brightonský špalek*, *Moc a sláva*, *Jádro věci* či *Tichý Američan*), a tak nepřekvapí, že „entertainments“ mají myšlenkovou nadstavbu nad rámec běžných detektivek. Většinou jde o zárodek nějakého morálního tématu, které čtenář zná z „vážných“ románů, například motiv štvance, existenciální úzkosti, etického selhání. I postavy jsou často prototypy budoucích představitelů „velkých“ děl. Na rozdíl od nich je však v románech „zábavných“ důležitější sepětí s okamžitou sociální a politickou situací. Ta tvoří nezbytnou základnu pro rozvíjení morálních dilemat, která jsou myšlenkovou páteří těchto děl, ale především atraktivní prostředí pro akční děj, plný zvrátů a mezních situací.

Vše řečené platí i o *Desátém muži*. První část novely, odehrávající se v německém vězení, ukazuje společenství lidí, jejichž vztahy jsou určeny bezvýhradně na základě jejich společenského postavení. Jeden ze dvou vězňů, disponujících časoměříčem, je starosta, a když jednou zapomene svůj budík natáhnout, cítí vůči ostatním pocit zodpovědnosti, který nepramení z faktu jeho

výlučnosti jako „čas-noše“, ale z jeho předválečného společenského postavení: „Díval se z jednoho na druhého, jako by se dopustil zrady: zřekl se jediného správného času. [...] Byl tu holič z Étainu, tři úředníci, řidič nákladáku, zelinář, trafikant, tedy kromě jediného byli všichni muži ve vězení nižšího postavení než on sám, a zatímco pociťoval vůči nim o to větší odpovědnost, cítil také, že je lze snadno oklamat“ (s. 6). Společenská hierarchie je klíčová pro scénu bezprostředně po losování, kdy na rozdíl od řidiče nákladáku a úředníka, kteří s klidem a důstojností přijmou svůj osud, Chavel ztrácí veškerou sebekontrolu a hystericky vykřikuje: „Nemůžete mě přinutit, abych zemřel za vás ostatní... Němci mě nepřijmou. Jsem majetný člověk“ (s. 14). Chavel není kromě tohoto zhroucení vykreslen jako zbabělec nebo zlý člověk. Přesto ve druhé části knihy je díky konfrontaci s Carosse zřejmé, že i přes svou odvalu je tím poraženým; se smrtelným průstřelem břicha se snaží v poslední chvíli písemně přiznat svou identitu a odkázat dům Tereze, během podpisu mu však síly stačí už jen na „Jean-Luis Ch...“ Mnohoznačnost tohoto závěru — je Chavelova smrt cenou za pokus o vykoupení ze lži a důkazem morální výhry nad Carosse? jde o obecnější důkaz absurdity lidské existence jako takové? — je daní za jeho elegantnost a efektnost.

Filmová novela

Nálepku „zábavného čtení“ není možno brát příliš vážně (sám Greene od tohoto zplošťujícího dělení svých knih později upustil). I přesto je však nejvýraznějším znakem novely její „filmovost“, ono vidění skrz čočku kamery. To je zároveň její předností i omezením. Přesná vypointovanost scén, podpořená jednak zmíněným úsporným jazykem a hlavně dělením příběhu do krátkých kapitol, připomíná rychlý sled záběrů ve filmovém scénáři, a maximálně tak zvyšuje dynamičnost děje. Tato efektní kvapnost s sebou však přináší také určitou povrchnost, kvůli níž příběh přes jazykovou vytríbenost a vypravěčskou přesvědčivost působí jako mistrně napsaná detektivka s pouze naznačeným, ironicky nahlíženým morálním dilematem ve druhém plánu. Což byl zřejmě Greenův záměr. Jak sám říká v předmluvě, téměř vazalskou smlouvu s MGM podepsal proto, aby zajistil své rodině finanční podporu během válečných let, kdy neměl „důvěru ve svou budoucnost romanopisce“, a ze zápisu v pracovním sešitě z roku 1937 vyplývá, že zárodek novely se rodil ve spolupráci s režisérem W. C. Menziesem a od svého počátku byl koncipován jako scénář pro hollywoodský film. Novela skutečně byla v roce 1988 zfilmována a v podobě televizního filmu s Anthony Hopkinsem a Kristin Scott Thomasovou v hlavních rolích byla nominována ve třech kategoriích na Zlatý glóbus.

Skutečnost, že prozaický původ *Desátého muže* od počátku nezakrýval, budiž Greenovi k profesionální cti. I kdybychom se na novelu dívali jako na etudu, jejímž hlavním smyslem je procvičení řemesla a výhodné zpeněžení, literárně nepoměrně převyšuje současný standard na poli detektivního žánru.

Autorka (nar. 1977) je anglistka, působí na FF MU v Brně.

Graham Greene: **Desátý muž**, přeložila Kateřina Hilská, Opus, Zblon 2005

Kriminálnická morálka

AUTENTICKÁ VÝPOVĚĎ ZLOČINCE DORELA LEVRONA

KRYŠTOF ŠPIDLA

Zdá se, že slovenští prozaici si společně s nakladatelstvím Host libují v záhadách. Po Kapitáňové mystifikaci *Kniha o hřbitově vychází v Hostu další titul podepsaný pseudonymem: Odsuzuje se Dorel Levron — skutečný příběh ze slovensko-českého podsvětí. Překlada a úpravy se ujal Jaroslav Cibík.*

Geneze textu, jak napovídá už jeho podtitul, je poměrně nezvyklá. Jedná se o autentický příběh recidivisty, podvodníka, který se během svého posledního pobytu ve vězení snaží bilancovat svůj život, svou kriminální kariéru. Text chápe nejen jako terapii, jež mu má po propuštění na svobodu umožnit nový život, ale též jako memento pro ty, kteří se pohybují na hraně zákona. „[...] musím to ze sebe dostat — poprvé v životě — pravdu“ (s. 14), píše Dorel Levron a nám nezbyvá než snažit se mu uvěřit.

Co ovšem vedlo renomované nakladatelství k vydání takového díla? Snaha pomoci propuštěnému vězni? Kalkul? Nebo snad literární kvality textu? Jak text posuzovat? Jako beletrii, jako memoáry, nebo jako literaturu faktu? To jsou jen některé otázky, jež nás napadnou při zběžném ohledání textu, při zjištění jeho mimo-literárních skutečností.

Statečné srdce

Nejnsnazší se jeví odpověď na otázku poslední. Text totiž, zejména na ose fabule — syžet, jasně vykazuje beletristické rysy. Vyprávění začíná v roce 2002 v německém vězení — tato epizoda tvoří jakýsi rámeček — záhy se ovšem retrospektivně přelévá o dvacet let zpět, sleduje vypravěčovu spletitou kriminální kariéru a končí v roce 1992. Text ovšem není jen holým vyprávěním, je proložen řadou vedlejších dějových linií a drobných úvah. Značnou roli hrají dialogy jednotlivých postav. Kdybychom chtěli přesněji vymezit žánr textu, nazvali bychom jej románem s autobiografickými rysy (jeho blízkým příbuzným může být například Charrierův *Motýlek*). Svět Levronova vyprávění proto musíme v první řadě posuzovat jako svět fikční.

Výrazným rysem recenzovaného textu je jeho dějový spád. Autor dokáže velmi dobře pracovat s napětím, vyvolává ve čtenáři zvědavost, přizívuje ji drobnými dějovými odbočkami, ale v žádném případě nenudí. Svou roli samozřejmě hraje atraktivnost prostředí — ať už se jedná o „pracoviště“ bratislavské galerie, justiční palác či vězení (až mrazí v zádech, nahlédneme-li do jejich fungování).

Vypravěč tyto světy líčí s téměř romantickým zaujetím. Jeho podvody nejsou obyčejným trestným činem, ale uměleckým

dílem hodným génia. Vypravěčův nástup do vězení není ledajakým odnětím svobody, nýbrž vstupem mistra na scénu. Kde se objeví, tam si rychle získává respekt. Umí kličkovat mezi paragrafy, má cit pro obchod, vyzná se v lidech. Po jeho odvážných činech sice následují tvrdé pády, náš hrdina se však nevzdává a dokáže s nepřízní osudu zápasit. Pro své odpůrce, pokud se nenechají napálit hned zpočátku, se stává noční můrou. Nechybí mu však velké srdce a cit pro spravedlnost. Jeho zločiny se často stávají spravedlivou pomstou — tu vydírá nevěrnou manželku s milencem, aby pomstil sebevraždu jejího manžela, tu podvede, vydává se za veksláka, nafoukaného ředitele podniku...

Ne, kliše v předchozím odstavci nejsou náhodná. Dorel Levron je pokračovatelem romantických hrdinů typu Jánošíka, Babinského či Fanfána Tulipána se všemi jejich atributy.

Chceme mu věřit

Největší úskalí románu se tak stává tím nejzajímavějším, co nabízí. Onen poněkud ošřepaný romantický pohled je totiž detailní sondou do kriminálnické duše, kriminálnické morálky. Je až fascinující, jak si vypravěč dokáže protirečit. „Všechno, co jsem si namlouval a v co jsem doufal, byla iluze“ (s. 15), říká na začátku. Přesto se později pozastavuje nikoli nad svými zločiny, nýbrž nad chybami v jejich provedení: „Zuřil jsem hlavně na sebe. Jako kdybych nevěděl, že nejjistější je dělat vždycky v čerstvě ukradených vozech“ (s. 198). Pokání, jímž má být do textu přetavené bilancování dosavadního života, se lehce přelévá v pýchu nad vlastními schopnostmi.

Rozchod s dívkou, kterou sám obelhal, nazývá zradou: „Jak rád bych věřil, že jsou to slzy čisté lásky! Jenže já za nimi viděl už jen špinavý podraz“ (s. 158).

A vypravěčovo první propuštění na svobodu v roce 1990? Touží po legálních ziscích, ale aby mohl začít podnikat, potřebuje přece kapitál. Jak jej ovšem získat? Stačí pár vloupaček, a je to. Ještě naposled, a do konce života už nebude nutné přestoupit hranice zákona. Jak prostě... A hrdina je tam kde na začátku.

Rozporuplnost mezi hrdinovými úvahami a jeho praktickým konáním z něj činí hrdinu nedůvěryhodného. Jeho pravda stojí na vratkých nohách — proč mu věřit, když sám sebe mnohokrát usvědčuje ze lži?

A náhle přichází podivuhodné zjištění: My mu věřit chceme! I když si jasně uvědomujeme hranice mezi fikcí a skutečností, vidíme za tímto mnohdy těžkopádným hrdinou člověka z masa a kostí. Dorela Levrona, který jako by říkal: Na těchto stránkách



JAN LUKAS Praha 50. léta

se vám vydávám. Sud'te mne, ale přemýšlejte, jak byste se zachovali na mém místě vy! A mimoliterární skutečnost vstupuje do naší recepce více, než bychom si mohli přát.

Odsuzuje se Dorel Levron je zajímavým debutem neobyčejného autora. Přestože po formálně-obsahové stránce nepřináší do literatury nic nového, čas od času se objeví i stylistická neobratnost a mnohdy až úsměvná myšlenková nedotaženost,

přináší text i cosi zásadního. Otevírá otázky morálky — jednou z nich je i samo jeho vydání —, nutí k přemýšlení. A to není málo.

Autor (nar. 1976) je literární kritik.

Odsuzuje se Dorel Levron, přeložil Jaroslav Cibík, Host, Brno 2005

Improvizace na počest Stravinského

MILAN KUNDERA

Volání minulosti

V rozhlasové přednášce v roce 1931 mluví Schönberg o svých mistrech: „in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter Beethoven, Wagner, Brahms“, „na prvním místě Bach a Mozart, na druhém Beethoven, Wagner, Brahms“. Ve zhuštěných, aforistických větách definuje, co se od každého z těch pěti naučil.

Mezi tím, co znamená pro Schönberga Bach a co ti druzí, je přitom veliký rozdíl: u Mozarta se naučil mezi jiným „umění melodických frází nestejné délky“ nebo „umění vytvářet vedlejší témata“, to znamená, našel u něho určitou individuální dovednost, která patřila jen Mozartovi samému. U Bacha objevuje pro sebe principy, které patřily nejen Bachovi, ale i veškeré předbachovské hudbě: za prvé „umění vynalézt skupiny tónů, které jsou s to se samy doprovázet“; za druhé „umění vytvářet celek z jednoho jediného jádra“, „die Kunst, alles aus einem erzeugen“.

Těmi dvěma formulacemi, v nichž Schönberg pro sebe shrnul odkaz Bacha (a jeho předchůdců), lze definovat celou dodekafonickou revoluci: v protikladu ke klasické a romantické hudbě, která byla založena na střídání různých hudebních témat následujících jedno za druhým, Bachova fuga stejně jako dodekafonická kompozice se rozvíjejí od první až k poslední notě ze stejného jádra, které je zároveň melodií i doprovodem.

O třiačtyřicet let později, když se ho Ronald Manuel ptá: „Čím se dnes zabýváte především?“, Stravinskij odpovídá: „Guillemem de Machaut, Heinrichem Isaakem, Dufayem, Pérotinem a Webernem.“ To je poprvé, co nějaký skladatel tak zřetelně proklamuje nesmírný význam hudby dvanáctého, čtrnáctého a patnáctého století a sblízuje ji s moderní hudbou (s Webernem).

O jiných pár let později dává Glenn Gould v Moskvě koncert pro žáky konzervatoře; poté co přednesl Weberna, Schönberga a Krenka, obrátí se k publiku s malým komentářem: „Nic krásnějšího nemohu říci o této hudbě, než že principy, na nichž je založena, nejsou nové, ale mají za sebou nejméně pět set let“; a pak si sedá znovu ke klavíru a hraje tři fugy z Bachova *Umění fugy*. To byla nádherně promyšlená provokace: oficiální estetická doktrína, socialistický realismus, potlačovala modernismus ve jménu tradice; Glenn Gould chtěl ukázat, že kořeny moderní hudby sahají mnohem hlouběji než státem uznávaný tradicionalismus (který byl jen umělou konzervací hudebního romantismu).

Dva poločasy

Historie evropské hudby má za sebou asi jedno tisíciletí (jestliže vidím její počátky v prvních pokusech dávné polyfonie). Historie evropského románu (vidím-li její počátek v díle Rebelaisově a Cervantesově) asi čtyři století. Když jsem myslil na ty dvě his-

torie, nemohl jsem se zbavit dojmu, že probíhaly v podobném rytmu, abych tak řekl, ve dvou „poločasech“. Césury mezi těmi časy v historii hudby a románu nespádají v jedno. V historii hudby césura se rozšiřuje na celé osmnácté století (symbolické vyvrcholení prvního poločasu je v Bachově *Umění fugy*, začátek druhého v prvních preklasických skladbách); césura v historii románu přichází o něco později: je mezi osmnáctým a devatenáctým stoletím, to znamená mezi Laclosem a Sternem na jedné straně, Scottem a Balzacem na druhé.

Metaforický nápad dvou poločasů mi přišel kdysi během rozhovoru mezi přáteli jako žert a nedělá si nárok na žádnou vědeckost; je to ostatně banální, elementární, naivně evidentní zkušenost: co se týče hudby i románu, všichni jsme vychováni estetikou „druhého poločasu“. *Mše* Ockeghemova Nebo Bachovo *Umění fugy* jsou pro průměrného milovníka hudby stejně těžké k pochopení jako hudba Webernova. Ať už jsou jakkoli zajímavé jejich fabule, romány osmnáctého století odrazují čtenáře svou formou, takže jsou mnohem víc známy díky filmovým adaptacím (které beznadějně pokrývají jejich ducha i formu) než svým vlastním textem. Knihy nejslavnějšího romanopisce osmnáctého století, Samuela Richardsona, nelze dnes najít v žádném knihkupectví, jsou prakticky zapomenuty. Naproti tomu Balzac, i když snad zestárl, je stále snadný ke čtení, přístupný čtenáři, pro něhož představuje model románové formy.

Příkop oddělující od sebe ty dva časy způsobuje mnohá nedorozumění. Vladimír Nabokov, v knize věnované Cervantesovi, pronáší o *Domu Quijotovi* provokativně negativní soud: je to kniha přeceněná, naivní, jednotvárná a plná nesnesitelné a nepravděpodobné krutosti; tato „ošklivá krutost“ dělá z ní jednu z „nejtvrdších a nejbarbarštějších, co byly kdy napsány“; ubohý Sancho, jdoucí z jednoho výprasku ke druhému, ztratil přinejmenším pětkrát všechny své zuby. Ano, Nabokov má pravdu: Sancho ztratil příliš mnoho zubů, jenomže jeho příběh se neděje ve světě Zolově, kde krutost je popsána přesně a v detailech, aby se stala věrným dokumentem sociální skutečnosti; Cervantes nás uvedl do světa vykouzleného vypravěčem, který vymýšlí, přehání, nechává se unést fantazií a jejími nehoráznostmi; tři sta vyražených Sanchových zubů nelze brát doslova jako ostatně nic v tomto románu. „Paní, parní válec vám přešel dcerušku!“ „Dobrá, dobrá, já jsem teď ve vaně, strčte mi ji pod dveře!“ Chcete pohnat k soudu pro krutost tento starý vtíp, který znám už od dětství? Cervantesovo dílo bylo prodechnuto duchem nevážnosti, duchem, který estetika románu druhého poločasu se svým imperativem pravděpodobnosti učinila nemístným.

Druhý poločas nejenom zatemnil první, on ho *potlačil* (ve Freudově smyslu toho slova): první poločas se stal špatným svě-



Věra a Milan Kunderovi v prvním roce exilu; foto: archiv M. K.

domím románu a ještě víc hudby. Dílo Bachovo o tom svědčí jako nejslavnější příklad: Bachova sláva za jeho života; zapomnění Bacha po jeho smrti (zapomnění dlouhé půl století); pak jeho pomalé znovunalézání během devatenáctého století. Beethoven je jediný, komu se téměř podařilo ke konci života (to jest sedmdesát let po Bachově smrti) integrovat Bachovu zkušenost do nové hudební estetiky (opakované pokusy zařadit fugu do sonáty), zatímco po Beethovenovi romantici, čím víc Bacha zbožňovali, tím víc se mu vzdalovali strukturou své hudby. Aby ho zpřístupnili, subjektivizovali ho a sentimentalizovali (slavná aranžmá Bussoniho); potom jiní, v reakci proti té romantizaci, chtěli obnovit jeho hudbu v podobě, v jaké předpokládali, že byla hrána v jeho době, a došli tak k interpretaci až nepříjemně studené. Když jednou prošla pouští zapomnění, Bachova hudba, zdá se mi, bude mít vždycky polozahalenou tvář.

Historie jako krajina vystupující z mlh

Místo abych mluvil o zapomnění Bacha, mohu obrátit svou myšlenku čelem vzad a říci: Bach je první velký skladatel, který nesmírnou mocí svého díla donutil obecnost, aby vzalo na vědomí jeho hudbu, i když již patřila minulosti. Událost, která nemá obdoby, protože až do devatenáctého století poslouchá společnost

téměř výhradně hudbu své vlastní doby. Nemá živého spojení s hudební minulostí: i když hudebníci studovali (a i to dost zřídka) hudbu předchozích epoch, neměli ve zvyku předvádět ji veřejně. Teprve během devatenáctého století začíná hudba minulosti ožívat vedle hudby současné a zabírat časem čím dál více místa, až se během dvacátého století poměr mezi přítomností a minulostí obrátí: posloucháme mnohem víc hudbu starších epoch než hudbu současnou, která dnes skoro úplně opouští koncertní sály.

Bach byl tedy první skladatel, kterému se podařilo vnutit se paměti svých potomků; Evropa devatenáctého století neobjevila s ním tehdy jen důležitou část hudební minulosti, objevila tak i *historii* hudby. Neboť Bach pro ni nebyl jen jakoukoli minulostí, ale minulostí radikálně odlišnou od přítomnosti; čas hudby se ukázal náhle (a poprvé) ne jako obyčejná následnost děl, ale jako následnost změn, epoch, rozličných estetik.

Představuji si ho často v roce jeho smrti, přesně v půli osmnáctého století, skloněného se zatemňujícím se zrakem nad *Uměním fugy*, hudbou, jejíž estetická orientace zaujímá v celém jeho díle ten nejarchaičtější směr, a to v době, která se již docela odvrátila od polyfonie k jednoduchému, ne-li prostoduchému stylu.

Historická situace Bachova díla odhaluje tedy něco, co si pozdější generace nechtěly přiznat: že historie není cestou, která vede nutně výš (k něčemu bohatšímu, kultivovanějšímu); že nároky

umění mohou být v rozporu s nároky dne (té či oné modernosti); a že nové (jedinečné, nenapodobitelné, dosud neřečené) se může nacházet v jiném směru než v tom, se kterým se všichni ztotožňují a nazývají ho pokrokem. A opravdu, budoucnost, kterou Bach mohl číst v umění svých mladších současníků, mu nemohla imponovat. Když se ke konci života soustředil výhradně na polyfonii, bylo to, jako by se otočil zády ke vkusu své doby i svých vlastních synů-skladatelů: gesto nedůvěry k historii; tiché odmítnutí budoucnosti.

Bach: mimořádná křížovka historických tendencí a problémů hudby. Dílo Stravinského, nějakých dvě stě let později, je jinou takovou křížovatkou. Tisíciletá minulost hudby, která během devatenáctého století vystupovala pomalu z mlh zapomnění, objevila se náhle uprostřed dvacátého století (dvě stě let po Bachově smrti) jako krajina do šíra zaplavená světlem; veškerá historie hudby byla cele přítomna, cele přístupna (díky historickému bádání, díky technickým prostředkům, rádiu a gramofonu), cele otevřena otázkám zamýšlejícím se nad ní; byl to jedinečný okamžik, okamžik velké bilance, který právě v díle Stravinského, zdá se mi, našel svůj pomník.

Tribunál citů

Hudba je „bezmocná vyjadřovat cokoli: cit, postoj, psychický stav“, říká Stravinskij v *Kronice mého života* (1935). Toto tvrzení (zajisté přehnané, protože jak popřít, že hudba může vzbuzovat city?) je upřesněno o několik řádků dále: *raison d'être* hudby, říká Stravinskij, netkví ve schopnosti vyjadřovat city. Je pozoruhodné, jaké podráždění svým postojem vzbudil.

Názor, který v protikladu ke Stravinskému viděl veškerý smysl hudby ve vyjadřování citů, existoval pravděpodobně odevždycky, ale vnutil se jako dominantní, všeobecně přijatý a samozřejmý v osmnáctém století; Jean-Jacques Rousseau ho formuluje s brutální jednoduchostí: hudba „nepředstavuje věci přímo, ale probouzí v duši stejná hnutí, jaká zakoušíme, když je vidíme“. To si vyžaduje určitou strukturu hudebního díla; Rousseau: „Veškerá hudba může být komponována jen ze tří složek: melodie neboli zpěv, harmonie neboli doprovod, pohyb neboli takt.“ Podtrhuji: harmonie *neboli* doprovod; což chce říci, že všechno je podřízeno melodii; melodie je prvořadá, harmonie je obyčejný doprovod „mající jen velmi malou moc nad lidským srdcem“.

Doktrína socialistického realismu, která o dvě stě let později uduší na půl století hudbu v Rusku, netvrdila nic jiného. Skladatelům obviněným z formalismu vyčítala, že podceňují melodii (vrchní ideolog Ždanov se pohoršoval, že posluchači odcházející z koncertu nejsou s to si popískovat hudbu, kterou slyšeli); požadovala, aby jejich skladby vyjadřovaly „celý vějíř lidských citů“ (moderní hudba, počínajíc Debussym, byla odsuzována pro chudost citového rejstříku); ve schopnosti vyjadřovat city, které v člověku vzbuzuje skutečnost, viděla (ve smyslu Rousseauově) požadovaný „realismus“ hudby.

Nejpřísnější a nejhlubší kritice podrobil Stravinského Theodor Adorno ve slavné knize *Filozofie nové hudby* (1949). Adorno popisuje situaci hudby, jako by mluvil o politickém bitevním poli: Schönberg je pro něho kladný hrdina, reprezentant pokroku (i když pokroku takřkajíc tragického, dějícího se v době, která pokroku již nepřije), a Stravinskij je záporný hrdina, reprezentant restaurace. Stravinského odmítnutí vidět *raison d'être* hudby v subjektivní zpovědi se stalo terčem Adornovy kritiky; Stravinského „antipsychologická posedlost“ je podle něho formou „lhos-

tejnosti vůči světu“; jeho vůle objektivizovat hudbu způsobem tichého souhlasu s kapitalistickou společností, která drtí lidskou subjektivitu; „Stravinského hudba slaví likvidaci individua“.

Ernest Ansermet, vynikající hudebník, dirigent a jeden z prvních interpretů Stravinského děl („jeden z mých nejméně nejvíce a nejmódnějších přátel“, píše Stravinskij v *Kronice mého života*), se stal později jeho nelítostným kritikem; Ansermetovy výhrady jsou radikální, protože vycházejí, jak sám tvrdí, ze „samého smyslu hudebního umění“. Podle Ansermeta „pramenem hudby byla vždycky ‚citová aktivita‘“; ve výrazu této „citové aktivity“ spočívá „etická podstata“ hudby; u Stravinského, který „odmítá angažovat svou osobnost do aktu hudebního výrazu“, hudba „přestává být estetickým výrazem lidské etiky“; takto například „jeho *Mše* není výrazem, ale *portrétem* mše, která stejně tak dobře mohla být napsána nevěřícím skladatelem“ a nepřináší v důsledku toho nic víc než „konvenční náboženskosť“; když takto obchází smysl hudby (když nahrazuje vyznání portrétem), Stravinskij zanedbává svou „etickou povinnost“, nic menšího než to.

Proč taková zaujatost? Je to dědictví devatenáctého století, romantismus v nás, který se tu bouří proti své nejdůslednější, nejdokonalejší negaci? Urazil tak Stravinskij nějakou existenciální potřebu skrytou v každém člověku? Potřebu považovat usazené oči za lepší než oči suché, ruku položenou na srdce za lepší než ruku v kapse, víru za lepší než skepsi, vášeň za lepší než rozum, vyznání za lepší než poznání?

Ansermet přechází od kritiky hudby ke kritice jejího autora: jestliže Stravinskij „neudělal a ani se nesnažil udělat ze své hudby akt výrazu sebe sama, není to díky jeho svobodné volbě, ale tím, že jeho povaha je omezená, že mu chybí autonomie jeho citové aktivity (nemám-li říct chudoba srdce, neboť srdce není chudobné, jen když je s to milovat)“.

K čertu, co věděl Ansermet, „nejvěrnější přítel“, o chudobě Stravinského srdce? Co věděl, „nejmódnější přítel“, o jeho schopnosti milovat? A odkud bral jistotu, že srdce je eticky nadřazeno mozku? Nedopouštíme se snad svých nízkostí stejně tak za účasti srdce jako bez ní? Fanatikové s krvavými rukama se snad nemožou chlubit velkou „citovou aktivitou“? Skončíme už jednoho dne s touhle imbecilní sentimentalitou, s tímhle terorem srdce?

Co je povrchní a co je hluboké?

Bojovníci srdce útočí na Stravinského, anebo, aby zachránili jeho hudbu, snaží se ji oddělit od „pochybných“ koncepcí jejího autora. Tahle dobrá vůle „zachránit“ hudbu skladatelů podezíraných ze slabosti srdce se velmi často projevuje vůči skladatelům prvního poločasu. Náhodou mi padl do rukou krátký muzikologický komentář týkající se velkého Rabelaisova současníka Clémenta Janequina a jeho skladeb označovaných slovem „popisné“ (*descriptives*), jako například *Zpěv ptáků* nebo *Plkání žen*: „Tyto skladby zůstávají dosti *povrchní* [zdůrazňuji sám klíčová slova]. Janequin je však umělec mnohem bohatší, než za jakého je považován, protože vedle jeho nepopíratelného *pitoreskního talentu* potkáme se v jiných jeho skladbách s *něžnou poezií*, s *pronikavou silou ve výrazu citu*... Je to rafinovaný básník, *citlivý ke krásám přírody*; je to též *nesrovnatelný pěvec žen, který umí pro ně najít noty něhy, obdivu a úcty*...“

Všimněme si dobře slovníku: póly pozitivního a negativního jsou označeny adjektivy *povrchní* a jeho protivou *hluboký*. Ale jsou Janequinovy „popisné“ skladby opravdu povrchní? V těchto

skladbách vyjadřuje Janequin nehupební zvuky (zpěv ptáků, povídání žen, povyk ulice, hluk honu nebo bitvy atd.) hudebními prostředky (sborovým zpěvem) a zpracovává tento „popis“ polyfonicky. Spojení „naturalistického“ napodobení (které mu přináší překvapující zvukové možnosti) s učenou polyfonií, tedy spojení dvou zcela protikladných extrémů, je fascinující: je to hudba rafinovaná, hravá a plná humoru.

Jenomže jsou to právě slova „rafinovaný“, „rozsmávaný“, „humorný“, která sentimentální hledisko chápe jako protiklad hlubokého. Ale co je hluboké a co je povrchní? Pro Janequinova kritika povrchní jsou „pítoreskní talent“, „popis“; hluboké jsou „pronikavá síla ve výrazu citu“, „noty něhy, obdivu a úcty“. Je hluboké, co vyjadřuje city. Jenomže hluboké je možno definovat jinak: hluboké je, co se dotýká podstatného. Problém, kterého se dotýká Janequin, je základní ontologický problém hudby: problém vztahu mezi hlukem a hudebním zvukem.

Hudba a hluk

Když člověk vytvořil hudební zvuk (když zpíval anebo hrál na nějaký nástroj), rozdělil tak akustický svět na dvě části: část umělých a část přirozených zvuků. Janequin je ve své hudbě spojil. V půli šestnáctého století tak předjal to, o co se ve dvacátém století pokusí například Janáček (jeho studia mluvené řeči), Bartók, nebo způsobem velmi systematickým Olivier Messiaen (skladby inspirované zpěvem ptáků).

Janequinovo umění připomíná, že existuje akustický svět zcela oddělený od jednotlivcovy duše, svět složený nejenom z hluků přírody, ale i z hlasů lidí, kteří mluví, křičí, zpívají, a tvoří tak zvukové tělo všedních dnů i svátků. Připomíná, že skladatel má veškeru možnost dát této „objektivní“ skutečnosti hudební formu.

Jedna z nejoriginálnějších Janáčkových skladeb: *Sedmdesát tisíc* (1909): mužský sbor, který vypráví osud slezských horníků. Druhá půle díla (neměla by chybět v žádné antologii moderní hudby) je výbuchem davových křiků, které se spojují ve fascinující změť: skladba (navzdory neuvěřitelně dramatické expresivitě) je podivně blízká madrigalům, které v době Janequinově zhudebňovaly křiky Paříže či Londýna.

Myslím na Stravinského *Svatbu* (komponovanou mezi lety 1914 a 1923): je to portrét (tento termín, který Ansermet užívá jako ironický a pejorativní, je ve skutečnosti velmi případný) venkovské svatby; slyšíme písně, hluk, řeči, výkřiky, volání, monology, žerty (změť hlasů předjatá Janáčkem) v orchestraci (čtyři klavíry a bicí nástroje) nádherné brutality (předjímající Bartoka).

Myslím na Bartókovu suitu pro klavír *En plain air* (1926); čtvrtá část: zvuky přírody (hlasy, zdá se mi, žab u rybníka) inspirují Bartoka k melodickým motivům podivně studeným; pak vstoupí do té zvířecí sonority lidová píseň, která, i když je lidským vytvořením, se ocitá na stejné rovině jako zvuky žab; to není píseň, romantický zpěv, který by chtěl vyjádřit „citovou aktivitu“ skladatelovy duše; je to melodie příšlá zvenčí jakožto zvuk mezi jinými zvuky.

A myslím na adagio ze třetího Bartókova *Koncertu pro klavír a orchestr* (dílo jeho poslední, přesmutné americké periody). Hypersubjektivní téma nevyslovitelné melancholie střídá se s jiným tématem, které je hyperobjektivní (ostatně připomínající čtvrtou část suity *En plain air*): jako by pláč duše mohl být utěšen jen necitovostí přírody.

Říkám: „utěšen necitovostí přírody“. Protože v necitovosti je útěcha; svět necitovosti, to je svět mimo lidský život; to je

věčnost; to je „moře zašlé se sluncem“ (Rimbaud). Vzpomínám si na smutná léta, která jsem strávil v Čechách na počátku ruské okupace. Tehdy jsem se zamiloval do skladeb Varèse a Xenakise: ty obrazy zvukových světů, objektivních, ale neexistujících, mi vyprávěly o bytí osvobozeném od agresivní a tíživé lidské subjektivity; vyprávěly mi o něžně nelidské kráse země v době před tím či po tom, co po ní přešli lidé.

Melodie

Poslouchám polyfonický zpěv pro dva hlasy vytvořený školou Notre Dame v Paříži ve dvanáctém století: dole, v dlouhých notách, jako *cantus firmus*, starý gregoriánský zpěv (zpěv sahající do nepaměti a pravděpodobně neevropského původu); nahoře, v kratších notách se rozvíjí melodie polyfonického doprovodu. Toto sepětí dvou melodií, z nichž každá patří do jiné epochy (vzdáleny tedy jedna od druhé dálkami staletí), má v sobě cosi zázračného: jako realita i parabola, hle, takto vypadá zrození evropské hudby: nová melodie je vytvořena, aby doprovázela v kontrapunktu jinou melodii, velice dávnou, neznámého původu; stvořená melodie je tedy v tom dvojzpěvu druhořadá, podřízená, je tu, aby sloužila; ale i když „druhořadá“, je to ona, v níž se koncentruje veškerá invence, veškerá práce středověkého hudebníka, neboť doprovázená melodie je převzata beze změny z existujícího repertoáru.

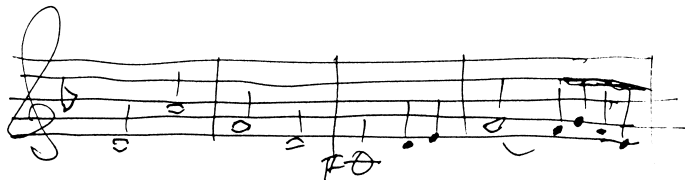
Ta dávná polyfonní skladba mne očarovává: melodie je dlouhá, nekončící a *nezapamatovatelná*; není výsledkem náhlé inspirace, nevytryskla jako *bezprostřední výraz* nějakého stavu duše; má ráz *zpracování*, „řemeslné“ ornamentální práce, práce, jejíž smysl není v tom, aby tvůrce otevřel svou duši (projevil svou „citovou aktivitu“, slovy Ansermetovými), nýbrž aby ve vsí pokoře okrášlil liturgii.

A zdá se mi, že až do Bacha si umění melodie podrželo tento ráz, který jí vtiskli první polyfonisté. Poslouchám adagio z Bachova koncertu pro housle E-dur: jako jakýsi *cantus firmus*, orchestr (violoncella) hraje velice jednoduché téma, snadno zapamatovatelné a nesčetněkrát se opakující, zatímco melodie houslí se vznáší nad tím, nesrovnatelně delší, proměnlivější, bohatší než *cantus firmus* orchestru (jemuž je přesto podřízena), krásná, očarovávající, ale nezachytitelná, nezapamatovatelná, a pro nás, děti druhého času, nádherně archaická.

Situace se změnila na úsvitu klasicismu. Skladba ztrácí polyfonní ráz; v bohatém zvuku doprovázejících harmonií se ztrácí samostatnost jednotlivých hlasů, a bude se ztrácet o to víc, že velký objev devatenáctého století, symfonický orchestr a jeho zvukící masa, nabude na důležitosti; melodie, která byla „sekundární“, „podřízená“, se stane přední ideou skladby, vládkyní hudební struktury, která se ostatně docela proměnila.

Proměnil se i ráz melodie: už to není ta dlouhá linie, která prochází celou skladbou; je zredukovatelná na formuli několika taktů, na velmi expresivní formuli, soustředěnou, tedy snadno zapamatovatelnou, schopnou uchopit (a vyvolat) okamžitou emoci (takto vyvstane před hudbou jako nikdy předtím velký úkol sémantický: zachytit a „definovat“ hudebně všechny city a jejich nuance). To je důvod, proč obecně aplikuje termín „velký melodik“ na skladatele druhého času, na Mozarta, na Chopina, ale zřídka na Bacha a ještě méně na Josquina des Prés nebo na Palestrinu: běžný dnešní názor na to, co je melodie (co je krásná melodie), byl utvořen estetikou narozenou s klasicismem.

Ale nejde o to, že by byl Bach méně melodický než Mozart; jde o to, že jeho melodie je jiná. *Umění fugy*: slavné téma



je jádrem, z něhož (jak to řekl Schönberg) je všechno vytvořeno; ale melodický poklad *Umění fugy* není v tom tématu; je ve všech melodiích, které se z něho zvedají a podílejí se na kontrapunktu. Mám velmi rád instrumentaci a interpretaci Hermanna Scherchena; například *čtvrtá jednoduchá fuga*; hraje ji dvakrát tak pomalu, než je zvykem (Bach nepředepsal tempa); pomalost náhle odhalí veškerou její melodickou krásu. Tato remelodizace Bacha nemá co dělat s romantizací (žádná rubata, žádné přidání akordů u Scherchena); co slyším, je autentická melodie prvního času, nezachytitelná, nezapamatovatelná, nezredukovatelná na krátkou formuli, melodie (spletení melodií), která mne uhrane svou nevy-slovitelnou vyrovnaností. Nemohu ji poslouchat bez dojetí, které je však svou podstatou docela jiné než dojetí, jež v nás probouzí Chopinovo nokturno.

Jako by se skrývala za uměním melodie možnost dvou zcela opačných intencí; jako by Bachova fuga nám dala vnímat extra-subjektivní krásu bytí, dala nám zapomenout naše nálady, naše vášně a stesky, nás samy; a naproti tomu, jako by romantická melodie nás chtěla do nás samých ponořit, chtěla nám dát pocítit naše já se strašnou intenzitou, abychom zapomněli všechno, co je mimo nás.

Velká díla modernismu jakožto rehabilitace prvního času

Největší romanopisci poproustovského období, myslím zejména na Kafku, Musila, Brocha, Gombrowicze anebo z mé generace na Fuentes, byli mimořádně citliví vůči téměř zapomenuté estetice románu, která předcházela devatenáctému století: integrovali do umění románu esejistickou úvahu; učinili mnohem svobodnější románovou kompozici; vdechli románu ducha neváznosti a hry; zřekli se dogmatu psychologického realismu a vytvářeli postavy, aniž chtěli konkurovat (jak to formuloval Balzac) vševedoucnosti civilní správy; a hlavně: postavili se proti povinnosti sugerovat čtenáři iluzi reality, povinnosti, která suverénně vládla celému druhému času historie románu.

Rehabilitace románových principů prvního času neznamená pro ně návrat zpátky k tomu či onomu stylu „retro“; ani dogmatismus avantgardistického odmítnutí devatenáctého století; její smysl je obecnější: *znovu definovat a rozšířit* sám pojem románu; postavit se proti jeho *zúžení* vyplývajícímu z románové estetiky Balzacova století; dát mu jako základnu *celou* historickou zkušenost románu.

Nechci se pokoušet o lacinou paralelu mezi románem a hudbou, strukturální problémy těch dvou umění jsou jiné; přece však se jejich historické situace podobají: stejně jako velcí romanopisci i velcí moderní skladatelé (což se týká Stravinského jako Schönberga) chtěli obejmout *všechna* staletí hudby; vidět nověma očima žebřík hodnot *celé* její historie; aby to mohli učinit, musili se osvobodit z dogmat druhého času (poznámám: termín „novoklasicismus“ přilepený běžně na Stravinského je zavádějící, neboť nejdůležitější z jeho exkursů zpět jdou k epochám před klasicismem); odtud jejich rezervovanost ke skladebným technikám svázaným s formou sonáty; k vládnoucímu postavení

melodie; ke zvukové demagogii symfonického orchestru; ale zejména: odmítnutí vidět smysl hudby výhradně v citové zpovědi, což byl v devatenáctém století postoj stejně imperativní, jako byl pro román ve stejné době příkaz pravděpodobnosti.

Jestliže tendence znovu přečíst a přehodnotit celou historii hudby je vlastní všem velkým modernistům, Stravinskij ji zosobňuje nejzřetelněji. A právě to vyvolalo proti němu útoky odpůrců, kteří v jeho úsilí vkořenit se do celé historie hudby viděli eklekticismus; nedostatek originality; chudobu invence. Jeho „neuvěřitelná rozličnost stylových prostředků se podobá absenci stylu“, říká Ansermet. A Adorno sarkasticky: Stravinského hudba se inspirovala jen hudbou jiných, je to „hudba skládaná podle hudby“.

Útoky nespravedlivé: jestliže se totiž Stravinskij jako žádný skladatel před ním ani po něm skláněl nad celou rozlohou hudební historie, aby z ní čerpal inspiraci, neodebírání to nic originality jeho umění. A nechci tím jen říci, že za všemi změnami stylu najdeme vždycky stejné osobní rysy. Chci říci, že právě v jeho putování dějinami hudby, tedy v jeho „eklekticismu“, vědomém, záměrném, gigantickém a nikomu nepodobném, je i jeho totální nesrovnatelná originalita.

Třetí čas

Ale co znamená pro Stravinského vůle obejmout veškerý čas hudby? Jaký je její smysl?

Kdysi jako mladík jsem neváhal s odpovědí: Stravinskij byl pro mne jedním z těch, co otevřeli dveře do dálek, které se mi zdály nedohledné. Myslil jsem, že pro nekonečnou cestu, kterou je moderní umění, Stravinskij mobilizoval všechny síly, všechny prostředky, které mu historie hudby mohla nabídnout.

Moderní umění jako cesta, která nebude nikdy končit? Později jsem ztratil tu iluzi. Cesta byla kratší, než jsem tušil. Proto jsem ve své metafoře o dvou časech, během nichž se odehrávaly hudební dějiny, viděl moderní hudbu jen jako postludium, epilog za historií hudby, slavnost na konci dobrodružství, hořící oblohu na konci dne.

Nyní váhám: i když je pravda, že čas moderní hudby byl tak krátký, i když patřil jen jedné či dvěma generacím, tedy i když byl epilogem, pro jeho nesmírnou krásu, jeho uměleckou závaznost, jeho naprosto novou estetiku, jeho syntetizující moudrost nezaslouží si přece jen, abychom ho považovali za zvláštní epochu, která se cele naplnila, za „třetí čas“? Neměl bych v tom smyslu opravit svou metaforu o historiích hudby a románu? Neměl bych říci, že se odehrály ve třech časech?

Ano. A opravuji svou metaforu o to raději, že jsem vášnivě připoután k tomuto třetímu času v podobě hořící oblohy na konci dne, připoután k tomu času, jehož se sám cítím být částí, i když to znamená být částí něčeho, co už není.

Ale vrátím se ke své otázce: co znamená vůle Stravinského obejmout celý čas historie hudby? Jaký je v ní smysl?

Jeden obraz mě pronásleduje: podle lidové fantazie se umírajícímu ve chvíli agonie odvine ve zkratce před očima celý minulý život. V díle Stravinského si vzpomíná na svůj tisíciletý život evropská hudba; to byl její poslední sen, než odešla usnout věčným spánkem beze snů.

Umění hravé transkripce

Rozeznávejme dvě věci. Jednak všeobecnou tendenci rehabilitovat zapomenuté principy hudby minulosti, tendenci, která po-

znamenává celé Stravinského dílo stejně jako dílo jeho velkých současníků; a potom přímý dialog, který Stravinskij vede jednou s Čajkovským, podruhé s Pergolesim, pak s Gesualdem atd.; tyto „přímé dialogy“, transkripce toho či onoho dávného díla, toho či onoho konkrétního stylu jsou něčím, co patří výhradně Stravinskému a co u jeho hudebních současníků nenajdeme (najdeme to u Picassa).

Hle, jak interpretuje Adorno Stravinského transkripce (zdůrazňují klíčové formule): „Tyto noty [to jest disonance cizí původní harmonizaci, jak je Stravinskij užívá například v Pergolesiho skladbě *Pulcinella*, M. K.] zůstávají jako stopy násilnosti vykonávané skladatelem na osobitosti cizího stylu, a je to právě ta násilnost, kterou v nich vychutnáváme, ten způsob brutalizovat hudbu, tak řečeno *sáhnout jí na život*. Jestliže disonance byla kdysi výrazem *subjektivního utrpení*, stává se nyní její drsnost znakem *společenského útlu*. Jejím vykonavatelem je skladatel vytvářející módu. Jeho dílo je vystaveno z elementů tohoto tlaku, který nemá s lidským subjektem nic společného a přichází zvenčí. Je možné, že široký ohlas, jehož se dočkala Stravinského díla, byl do značné míry způsoben tím, že nevědomě, pod závojem estetismu, vedla lidi k něčemu, co jim bylo brzy nato *vnuceno plánovaně a politicky*.“

Shrňme: disonance je ospravedlněna, je-li výrazem „subjektivního utrpení“, ale u Stravinského tatáž disonance je projevem násilnosti; násilnosti, která (díků brilantnímu krátkému spojení adornoovského myšlení) je dána do paralely s násilností politikou; v tomto smyslu disonantní akordy přidané k hudbě Pergolesiho předjímají (tedy i připravují) příští politický útlak (což v historickém kontextu nemůže znamenat nic jiného než fašismus).

Měl jsem svou vlastní zkušenost s volnou transkripcí („hravou transkripcí“) díla napsaného v minulosti, když na počátku sedmdesátých let, ještě za svého pobytu v Čechách, jsem začal psát divadelní variaci na *Jakuba Fatalistu*. Diderot byl pro mne vtělením svobodného ducha, racionálního, kritického, a já jsem tehdy svou lásku pro něho prožíval jako nostalgii po Západu (ruská okupace mé země představovala v mých očích její násilnou deokcidentalizaci). Ale věci měni ustavičně svůj smysl: dnes bych řekl, že Diderot pro mě ztělesňoval „první poločas“ historie románu a že moje hra byla exaltací několika principů drahých starým romanopiscům a drahých též mně osobně: 1) euforická svoboda kompozice; 2) sousedství libertinských příběhů a filozofických reflexí; 3) nevážný, ironický, parodický, šokantní charakter těch reflexí. Pravidlo hry bylo jasné: to, co jsem napsal, nebyla adaptace Diderota, byla to má vlastní divadelní hra, má variace na Diderota, má pocta Diderotovi: překomponoval jsem zcela jeho román; i když jsou tři milostné příběhy přežaty od něho, reflexe v dialogích jsou spíš moje; každý může okamžitě konstatovat, že jsou tam věty nemyslitelné pod perem Diderotovým; osmnácté století bylo optimistické, moje století už takové není, já ještě méně, a postavy pána a Jakuba se nechají u mne unášet k černým nehoráznostem těžko představitelným v epoše osvicenců.

Po této malé osobní zkušenosti nemohu nepovažovat za hloupé Adornovy úvahy o násilnosti a brutalitě Stravinského v jeho transkripcích starých mistrů. Stravinskij miloval svého Pergolesiho, jako já jsem miloval svého Diderota. Když obdržel jeho melodii disonancemi dvacátého století, možná si představoval, že ho tím zaujme na onom světě, že mu tak sdělí něco důležitého o naší epoše, nebo dokonce že ho pobaví. Měl potřebu se na něho

obrátit, mluvit s ním. Hravá transkripce starého díla byla pro něj způsobem, jak umožnit rozhovor mezi staletími.

Hravá transkripce podle Kafky

Zvláštní román, Kafkova *Amerika*: opravdu, proč mladý devětdvacetiletý prozaik umístil svůj první román na kontinent, kam nikdy nepoložil nohu? Prozrazuje to jasné předsevzetí: nepokoušet se o realismus; ještě lépe: nepokoušet se být seriózní. Kafka se vůbec nesnažil napravit své znalosti nějakým studiem; utvořil si svou představu Ameriky podle zcela druhořadé četby, ustálených klišé, a takový je též (a to zcela záměrně) obraz Ameriky v jeho románu; pro postavy a příběh je mu základní inspirací (jak to přiznává ve svém deníku) Dickens, zvláště jeho *David Copperfield* (Kafka prohlašuje první kapitulu *Ameriky* za „čistou imitaci“ Dickense): bere si z něho konkrétní motivy (vypočítává je: „příběh deštníku, nucené práce, špinavé domy, milenka v domě na venkově“), inspiruje se jeho postavami (Karel je něžnou parodií Davida Copperfielda), a zejména atmosférou, do níž jsou ponořeny všechny Dickensovy romány: sentimentalita, naivní rozlišení dobrých a zlých. Jestliže Adorno mluví o Stravinského hudbě jako o „hudbě skládané podle hudby“, Kafkova *Amerika* je „literatura psaná podle literatury“, a je dokonce v tomto žánru klasickým, ne-li zakladatelským dílem.

První stránka románu: v newyorském přístavu Karel právě vystupuje z přistavší lodi, když si uvědomí, že zapomněl v kabině deštník. Aby ho mohl jít hledat, se zcela nepravděpodobnou důvěřivostí svěří své zavazadlo (těžké zavazadlo, kde má všechn svůj majetek) neznámému pasažérovi, takže, samozřejmě, přijde jak o zavazadlo, tak o deštník. Od první věty rodí se z hravé parodie imaginární svět, kde nic není docela pravděpodobné a kde všechno je trochu k smíchu.

Kafkův zámek, který neexistuje na žádné mapě světa, není o nic neskutečnější než jeho Amerika sestavená z naivních obehnaných obrazů nové civilizace gigantismu a mašin. V domě strýce senátora upoutá Karla psací stůl, což je neuvěřitelně komplikovaný stroj se stovkou zásuvek ovládaných stovkou knoflíků, stroj zároveň praktický i zcela neupotřebitelný, technický zážrak i nesmysl. Napočítal jsem v *Americ* deset takových zázračných mechanismů, zábavných a nepravděpodobných, od strýcova psacího stolu, od venkovské vily podobné bludišti, k hotelu Occidental (monstrózně složitá architektura a ďábelsky byrokratické organizaci), až k divadlu Oklahoma, které je rovněž ohromným a nepochopitelným úřadem. Takto tedy, cestou parodické hry (hry s obehnanými klišé), uchopil Kafka poprvé své největší životní téma: labyrintickou organizaci, jíž člověk bloudí a kráčí k porážce. (Z hlediska geneze: zárodek hrůzné byrokracie zámku je zde, v žertovném mechanismu strýcova psacího stolu.) Svě nejzávažnější téma ztvárnil tu tedy nikoli prostředky realistického románu založeného na důkladném studiu společnosti, ale právě touto zdánlivě frivolní cestou „literatury psané podle literatury“, která dala jeho imaginaci veškeru nezbytnou svobodu (svobodu přehánění, nehorázností, nepravděpodobností, svobodu hravých výmyslů).

Chlad srdce maskovaný stylem, jenž překypuje city

V *Americ* se setkáme s mnoha sentimentálními gesty nevysvětlitelně přehnanými. Konec první kapitoly: Karel je připraven odejít se svým strýcem, topič zůstává opuštěn v kapitánově kabině. V té chvíli (zdůrazňují klíčové formule) „Karel šel pomalu k topiči,

vytáhl jeho pravou ruku z opasku, držel ji ve své ruce... proplétal své prsty mezi prsty topičovými a *ten se rozhlížel lesknoucima se očima, jako by prožíval nějakou slast...* [...] *A Karel teď plakal a líbal topiči ruku a vzal tu ruku, rozpraskanou a téměř bez života, a přitiskl si ji na tvář jako poklad, kterého se musí vzdát.* — Vtom však byl starý senátor u něho a odtáhl ho, *třebaže jen s docela nepatrným úsilím*“.

Jiný příklad: na konci večírku v Pollunderově vile Karel dlouze vysvětluje, proč se chce vrátit ke svému strýci. „Pan Pollunder pozorně poslouchal Karlovu dlouhou řeč, občas ho přitiskl neznatelně k sobě, zvlášť když se Karel zmiňoval o strýci...“

Sentimentální gesta postav nejsou jen přehnaná, jsou též nemístná. Karel zná topiče sotva hodinu a nemá nejmenší důvod vášnivě se k němu připoutat. A když už začneme věřit, že mladický Karel je naivně rozněžen příslibem mužného přátelství, zůstaneme trochu zaraženi, že pouhou vteřinu poté se nechá od něho odvést „jen s docela nepatrným úsilím“.

Pollunder během večerní scény dobře ví, že strýc již Karla k sobě nepustí; proto ho k sobě tiskne tak procítěně. Ale přece ve chvíli, kdy Karel čte v jeho přítomnosti strýcův dopis a dovídá se o svém nešťastném osudu, Pollunder mu neprokazuje nejmenší sympatii a v ničem mu už nepomůže.

V Kafkově *Americe* se ocitáme ve světě citů nemístných, přehnaných, nesrozumitelných, nebo naopak podivně nepřítomných. Ve svém deníku Kafka charakterizuje Dickensův román slovy: „Chlad srdce maskovaný stylem, jenž překypuje city.“ Ano, to je smysl té komedie citů ostantativně předváděných a okamžitě zapomínaných, jak je předvádí Kafkův román. Tato „kritika sentimentality“ (kritika parodická a rozmarná) míří nejen na Dickense, ale na romantismus vůbec, míří na jeho dědice, Kafkovy současníky, zejména expresionisty, na jejich kult hysterie a bláznovství; míří na celou Svatou Církev srdce; a ještě jednou nám ukazuje nečekanou blízkost dvou umělců zdánlivě tak různých, jako je Kafka a Stravinskij.

Chlapec v extázi

Samozřejmě, nedá se tvrdit, že by hudba (všechna hudba) byla neschopná vyjadřovat city; hudba romantické epochy je autenticky a oprávněně expresivní; ale i o ní lze říci: její hodnota nemá nic společného s intenzitou citu, který vzbuzuje. Protože hudba je schopná probudit mocné city i bez jakéhokoli hudebního umění. Vzpomínám si na své dětství: sedím u klavíru a oddávám se vášnivým improvizacím, k nimž mi stačí akord c-moll a subdominanta f-moll, které mlátím bez konce do kláves. Dokola opakované dva akordy a primitivní melodický motiv mi stačí, abych prožíval emoci, jakou žádný Chopin, žádný Beethoven mi už nikdy nepřinesou. (Jednou můj otec, hudebník, příběhl za mnou rozzuřený — neviděl jsem ho nikdy zuřivého předtím ani potom — zvedl mne z taburetu a odnesl do jídelny, kde mne odložil s neskryvanou nechutí pod stůl.)

Co jsem tehdy prožíval během své improvizace, byla *extáze*. Co je to *extáze*? Chlapec bušící do klávesnice cítí nadšení (smutek, radost) a emoce se zvedá do takového stupně intenzity, že je k neunesení: chlapec se uteče do stavu zaslepení a ohlušení, kde je vše zapomenuto, kde člověk zapomene i sám sebe.

Extáze znamená být „mimo sebe“, jak to prozrazuje etymologie řeckého slova: vystoupit ze své „pozice“ (*stasis*). Být „mimo sebe“ neznamená být mimo přítomný okamžik na způsob snivce,

který se utíká k minulosti či k budoucnosti. Právě naopak: extáze je totální zapomenutí minulosti i budoucnosti, absolutní ztotožnění s přítomným okamžikem. Když člověk vymaže budoucnost i minulost, přítomná vteřina se octne v prázdném prostoru, mimo život a jeho chronologii, mimo čas a nezávislá na něm (to je důvod, proč ji můžeme přirovnat k věčnosti, která je také negací času).

Můžeme vidět zvukový obraz citu v melodii romantické písně; její délka jako by chtěla zdržet emoci, rozvést ji, umožnit, abychom ji pomału vychutnávali. Naproti tomu extáze se nemůže zrcadlit v žádné melodii, protože paměť extází uškrcená není s to udržet vcelku noty ani sebekratší melodické věty; akustický obraz extáze je výkřik (nebo: velice krátký motiv, který napodobuje výkřik).

Klasický případ extáze je chvíle orgasmu. Přenesme se do času, kdy ženy neznaly ještě dobrodiní antikoncepční pilulky. Stávalo se často, že mileneček ve chvíli rozkoše zapomněl sklouznout včas z těla partnerky a učinil ji tak matkou, i když několik vteřin předtím měl ještě pevný úmysl být nanejvýš opatrný. Okamžik extáze způsobil, že zapomněl na své předsevzetí (svou bezprostřední minulost) i své zájmy (svou budoucnost).

Položen na váhu, okamžik extáze váží tedy víc než nechtěné dítě; a protože nechtěné dítě zaplní pravděpodobně svou nechtěnou přítomností celý milencův život, dá se říci, že chvíle extáze vážila víc než celý život. Milencův život se nachází ve chvíli extáze přibližně ve stejném inferiorním postavení jako konečnost vůči věčnosti. Člověk touží po věčnosti, ale může mít jen její náhražku: moment extáze.

Vybavuje se mi den z mládí: byl jsem s kamarádem v autě; před námi lidé přecházeli silnici. Poznal jsem kohosi, koho jsem neměl rád, a ukazoval jsem ho kamarádovi: „Přejeď ho!“ To se ví, že jsem žertoval, ale kamarád byl ve stavu takové euforie, že zrychlil. Člověk se lekl, sklouzl, spadl. Kamarád zastavil auto v posledním okamžiku. Člověk byl na zemi, nic se mu nestalo, ale lidé se seskupili kolem nás a chtěli nás (rozumím jim) lynčovat. A přece můj kamarád neměl srdce vraha. Moje slova v něm probudila krátkou chvíli extáze (ostatně jedné z nejpodivnějších: extáze žertu).

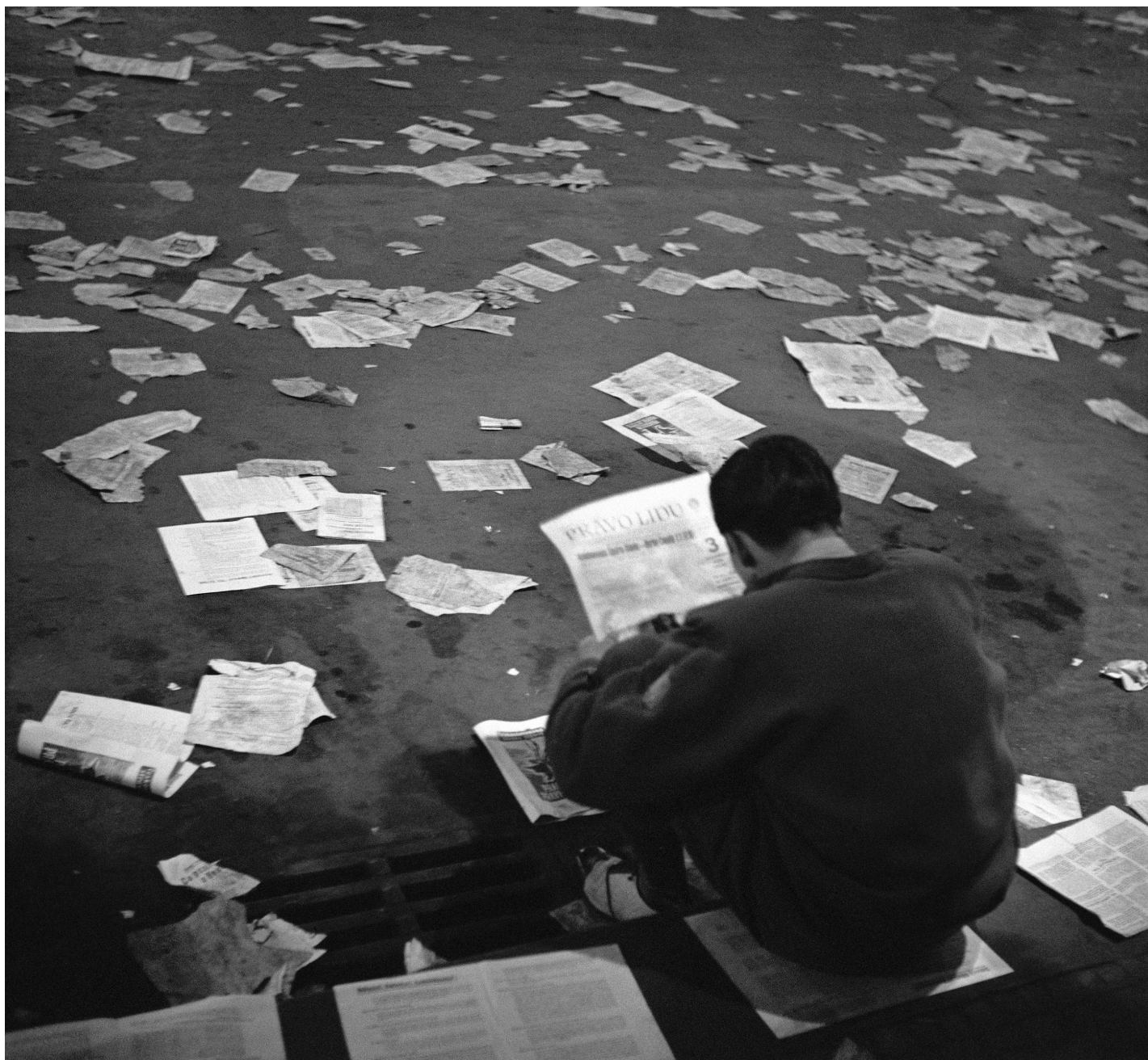
Zvykli jsme si spojovat pojem extáze s velkými mystickými situacemi. Ale existuje extáze všednodenní, banální, vulgární: extáze vzteku, extáze rychlosti za volantem, extáze ohlušení rámušem, extáze na fotbalovém stadionu. Žít, to je obtížné a ustavičné úsilí neztratit sama sebe z dohledu, být stále pevně přítomen sám v sobě, ve své *stasis*. Stačí odejít na krátký okamžik sám ze sebe a člověk se dotkne pole smrti.

Štěstí a extáze

Ptám se, zda Adorno zakusil někdy potěšení, když poslouchal hudbu Stravinského. Potěšení? Podle něho zná Stravinského hudba jen jediné potěšení: „perverzní potěšení zřikat se“; protože se zřiká všeho: expresivity; orchestrálního zvuku; vrhající na ně „zlomyslný pohled“, zřiká se starých forem; „pošklebující se“, není s to nic vytvořit ze sebe samé, jen „ironizuje“, „karikuje“, „paroduje“; je jenom „negací“, a to nejen hudby devatenáctého století, ale hudby vůbec („hudba Stravinského je hudba, z níž je hudba vyhoštěna“, říká Adorno).

Zvláštní, zvláštní. A štěstí, které vyzaruje z té hudby?

Vzpomínám si na Picassovu výstavu v Praze někdy v šedesátých letech. Jeden obraz mi zůstal v paměti. Žena a muž pojídají meloun; žena sedí, muž leží na zemi s nohama zvednutýma k nebi v nevyslovitelné pohodě. A to vše je namalováno s rozkošnickou



JAN LUKAS Volby Praha 26. 5. 1946

bezstarostností, z níž jsem pochopil, že malíř, když obraz maloval, zakoušel přitom stejnou radost jako muž, který zvedá na obraze nohy.

Štěstí malíře malujícího muže, jenž zvedá nohy, je štěstí zdvojené; je to štěstí pozorovat (s úsměvem) štěstí. Ten úsměv mne zajímá. Malíř zahlédá ve štěstí muže zvedajícího nohy k nebi zázračnou kapku komického a těší se jí. Jeho vlastní úsměv vzbuzuje v něm veselou a neodpovědnou imaginaci, stejně neodpovědnou, jako je gesto muže, který zvedá nohy k nebi. Štěstí, o kterém mluvím, je poznamenáno dotekem humoru; tím se liší od štěstí jiných epoch umění, od romantického štěstí Tristanova stejně jako od idylického štěstí Filemona a Baucidy. (Je to proto, že mu fatálně chyběl smysl pro humor, že byl Adorno tak necitlivý k hudbě Stravinského?)

Beethoven napsal *Ódu na radost*, ale ta beethovenovská radost je ceremonie, která nás vyzývá, abychom se postavili do pozoru. Ronda a menuety klasických symfonií jsou, chcete-li, vyzváním k tanci, ale štěstí, o němž mluvím a k němuž se cítím připoután, netouží se projevovat kolektivním gestem tance. To je důvod, proč mi žádná polka nepřinese pocit štěstí, jen *Cirkus Polka* Stravinského, která není napsána, aby se při ní tančilo, ale aby ten, kdo ji poslouchá, zvedal šťastně nohy k nebi.

Jsou díla v moderním umění, která odhalila toto nenapodobitelné štěstí poznamenané humorem, štěstí projevující se euforickou neodpovědností představitivosti, radostí vymýšlet, překvapovat, či dokonce šokovat veselím imaginace. Dal by se sepsat seznam uměleckých děl proniknutých tímto štěstím: vedle Stravinského (*Petruška*, *Svatba*, *Lišák*, *Capriccio pro klavír a orchestr*,

Koncert pro housle atd. atd.) celé dílo Miróovo; obrazy Kleeovy; Dufyho; Dubuffeta; některé prózy Apollinairovy; Cocteauova *Svatba na Eifelce*; Janáček svého stáří (*Říkadla, Mládí, Liška Bystrouška*); skladby Milhaudovy; a Poulencovy — jeho opera *Prsy Tiresiovny* (podle Apollinaira), napsaná v posledních dnech války, byla zle odsouzena těmi, co považovali za skandální slavit osvobození legrací; a opravdu, epocha štěstí (toho štěstí poznamenaného humorem) skončila; po druhé světové válce jen velmi staří mistři Matisse a Picasso dovedli ještě, proti novému duchu času, podržet je ve svém umění.

V tomto výčtu velkých děl štěstí nemohu zapomenout na jazz. Jazzový repertoár spočívá ve variacích určitého relativně omezeného počtu melodií. Ve všech jazzových skladbách lze zahlédnout úsměv, který vklouzl mezi původní melodii a její jazzové zpracování. Stejně jako Stravinskij i velcí mistři jazzu milovali umění *hravé transkripce* a komponovali své vlastní verze nejenom starých černošských songů, ale i Bacha, Mozarta, Chopina; Ellington tvoří transkripce Čajkovského a Griega a pro svou *Uwis Suitu* skládá variantu venkovské polky, která svým duchem připomíná Stravinského *Petrušku*. Úsměv je nejenom zářivě přítomen v mezeře, která odděluje Ellingtona od jeho „portrétu“ Griega, ale vidíte ho též na tvářích hudebníků starého dixielandu; když přijde chvíle sóla (které je vždycky částečně improvizované, což znamená, že je vždycky překvapením), hudebník pokročí dopředu, aby pak zase uvolnil místo jinému hudebníkovi a sám se oddával potěšení ho poslouchat (potěšení dalších překvapení).

Při jazzových koncertech se tleská. Tleskat, to znamená: poslouchal jsem tě pozorně a teď ti vzdávám svůj obdiv. Hudba zvaná rock mění situaci. Důležitá okolnost: při rockových koncertech se netleská. Byla by skoro svatokrádež tleskat a dát tak najevo kritický odstup mezi hudebníkem a posluchačem; zde nejsme, abychom poslouchali a hodnotili, ale abychom se oddali hudbě, křičeli spolu s hudebníky, splynuli s nimi; to, co zde hledáme, je identifikace, nikoli radost; výlev, nikoli štěstí. Zde propadáme extázi: rytmus je vytloukán silně a pravidelně, melodické motivy jsou krátké a stále se opakují, chybějí dynamické kontrasty, všechno tihne k fortissimu, zpěv preferuje nejvyšší rejstříky a mění se často v křik. Zde nejsme v malých tanečních sálkách, kde hudba zavírá dvojice do jejich intimity; zde jsme ve velkých sálech, natlačeni dohromady, a jsme-li v menších diskotékách, nejsou tu dvojice: každý se pohybuje zároveň sám a se všemi ostatními. Hudba proměňuje jednotlivce v jediné kolektivní tělo; mluvit zde o individualismu a hédonismu je jen jedna z mystifikací naší doby, která se chce vidět (jako ostatně každá doba) jiná, než je.

Skandální krása zla

Co mě zlobí u Adorna, je metoda krátkého spojení, která s nebezpečnou snadností svazuje umělecká díla s politickými postoji, důsledky či významy; úvahy mimořádně nuancované (Adornovy muzikologické znalosti jsou obdivuhodné) vedou takto k závěrům mimořádně jednoduchým; a protože politické tendence jsou vždycky převeditelné na dva základní protiklady, končíme neodvratně tím, že zařadíme umělecké dílo buď na stranu pokroku, nebo na stranu reakce.

Svěcení jara: balet končící obětováním mladé dívky, která musí zemřít, aby se probudilo jaro. Adorno: Stravinskij se staví na stranu barbarství; jeho hudba „se neztotožňuje s obětí, ale s mocí, která drtí“ (ptám se, proč to sloveso „ztotožňuje se“? Jak

může Adorno vědět, zda se Stravinskij ztotožňuje, či ne? Proč neříci „maluje“, „portrétuje“, „zpodobuje“? odpověď: protože jedině *ztotožnění* se zlem znamená vinu a inkvizice má právo se dát do díla).

Dávno a hluboce, zuřivě nenávidím ty, kteří chtějí najít v uměleckém díle nějaký *postoj* (politický, filozofický, náboženský atd.), místo aby v něm hledali *záměr poznat*, pochopit, uchopit nějakou stránku skutečnosti. Hudba před Stravinským nikdy neuměla dát velkou formu barbarským ceremoniím. Nikdo si je hudebně neuměl představit. Čímž chci říci: nikdo si neuměl představit krásu barbarství. Beze své krásy zůstává barbarství nepochopitelné. (Podtrhuji: abychom poznali až do dna ten či onen lidský jev, musíme pochopit jeho krásu, ať skutečnou či potenciální.) Říci, že krvavý obřad má v sobě nějakou krásu, to je skandál, nesnesitelný, nepřijatelný. A přece, když ten skandál nepochopíme, když nedojdeme až na dno toho skandálu, nemůžeme toho mnoho pochopit o člověku. Stravinskij obdařil barbarský obřad silnou, přesvědčující hudební formou, aniž by říkal nepravdu: poslouchejme poslední sekvenci *Svěcení*, obětní tanec: hrůza není nijak popřena. Je plně přítomna. *Že* je jen ukázána? *Že* není obžalována? Ale kdyby byla obžalována, to jest zbavena své krásy, ukázána v pouhé ošklivosti, byl by to podvod, zjednodušení, „propaganda“. Právě proto, že je krásné, je zavraždění dívky tak strašlivé.

Stejně jako udělal portrét mše, portrét lidové slavnosti (*Petruška*), udělal tu Stravinskij portrét barbarské extáze. Je to o to zajímavější, že se vždycky výslovně prohlašoval za stoupence apollinského principu, za odpůrce principu dionýského: *Svěcení jara* (zejména ve svých rituálních tancích) je apollinským portrétem dionýské extáze: v tom portrétu jsou extatické elementy (agresivní bušení rytmu, několik melodických motivů mimořádně krátkých, mnohokrát opakovaných, nikdy nerozvedených, podobajících se výkřikům) přetvořeny ve velké rafinované umění (například rytmus navzdory své agresivitě je tak složitý v rychlém střídání různých taktů, že vytváří zcela umělý, nereálný, stylizovaný čas); nicméně apollinská krása toho portrétu barbarství nijak nezastírá hrůzu; nijak nám nezabraňuje vidět, že na samém dně extáze je jen tvrdost rytmu, údery bubnů, krajní necitelnost a smrt.

Aritmetika emigrace

Život emigranta, to je otázka aritmetiky: Józef Konrad Korzeniowski (slavný pod jménem Joseph Conrad) žil sedmnáct let v Polsku (eventuálně s rodinou v ruském vyhnanství), zbytek života, padesát let, v Anglii (nebo na anglických lodích). Přijal angličtinu jako svůj spisovatelský jazyk a s ním i anglickou tematiku. Snad jen jeho antiruská alergie (chudák Gide, který nebyl s to pochopit Conradovu záhadnou averzi vůči Dostojevskému) uchovává stopy jeho polskosti.

Bohuslav Martinů žil až do čtyřiceti let v Čechách, pak po šestatřicet let ve Francii, ve Švýcarsku, v Americe a znovu ve Švýcarsku. Nostalgie po staré vlasti se stále zrcadlila v jeho díle a on se vždy prohlašoval za českého skladatele. Přesto se po válce domů nevrátil a byl podle své vůle pohřben ve Švýcarsku. V roce 1979 bylo jeho dvacet let mrtvé tělo přepraveno do rodné země.

Gombrowicz žil třicet let v Polsku, třidvacet let v Argentíně, šest ve Francii. Přesto psal své knihy jen polsky a postavy

jeho románů jsou Poláci. V roce 1964, za svého pobytu v Berlíně, dostane pozvání do Polska. Váhá a nakonec odmítá. Jeho tělo je pohřbeno v jižní Francii, ve Vence.

Vladimír Nabokov žil dvacet let v Rusku, jednadvacet let v Evropě (v Anglii, v Německu, ve Francii), dvacet let v Americe, šestnáct ve Švýcarsku. Angličtina se stala jazykem jeho knih, o něco méně americká tematika; v jeho románech je plno ruských postav. Nicméně bez nejmenší dvojznačnosti a naléhavě se prohlašuje za amerického občana i spisovatele. Jeho tělo leží v Montreux ve Švýcarsku.

Kazimierz Brandys žil v Polsku pětadesát let, usadil se v Paříži po Jaruzelského puči v roce 1981. Píše jen polsky o polské tematice. Přesto se po roce 1989, kdy už nemá žádný politický důvod zdržovat se v cizině, do Polska nevrací (což mi poskytuje radost čas od času ho vidět).

Tento zběžný pohled odhaluje především umělecký problém emigranta: početně stejné části života nemají stejnou váhu, patří-li mládí, nebo dospělosti. Jestliže dospělost je důležitější i bohatší jak pro život, tak pro tvoření, formují se naproti tomu velmi brzy podvědomí, paměť, jazyk, celé podsklepení tvořivosti; pro lékaře z toho neplynou žádné problémy, ale romanopisec či skladatel, vzdálí-li se z místa, s nímž jsou spjaty jeho imaginace, jeho obsese, jeho nejosobnější témata, je ohrožen určitým rozpolcením. Musí mobilizovat všechny síly, všechnu uměleckou lest, aby přetvořil nevýhody emigrace ve výhodu.

Emigrace je obtížná i z hlediska ryze osobního: přisuzuje se jí vždycky bolest stesku; ale co je horší, je bolest odcizení: proces, během něhož se nám stává cizí, co nám bylo blízké. Člověk nepodstupuje odcizení vzhledem k zemi, do níž emigroval: tam dojde k procesu právě opačnému: co bylo cizí, stává se pomalu blízké. Cizota v tom, co má šokujícího, ohromujícího, se nevyjeví na neznámé ženě, kterou dobýváme, ale na ženě, která byla kdysi naše. Jen návrat do rodné země po dlouhé nepřítomnosti může člověku odhalit esenciální cizotu světa a existence.

Myslím často na Gombrowicze v Berlíně. Na jeho odmítnutí navštívit Polsko. Nedůvěra ke komunistickému režimu, který tam tehdy vládl? Nemyslím: polský komunismus se tehdy již rozkládal, skoro celá kulturní veřejnost byla opoziční a přetvořila by Gombrowiczovu návštěvu v triumf. Skutečné důvody mohly být jen existenciální. A nesdělitelné. Nesdělitelné, protože příliš intimní. Nesdělitelné také proto, že zraňující. Jsou věci, o nichž se dá jen mlčet.

Stravinského domov

Život Stravinského je rozdělen na tři části téměř stejného rozsahu: Rusko — dvacet sedm let; Francie a francouzské Švýcarsko — devětadvacet let; Amerika — dvaatřicet let.

Rozloučení s Ruskem prošlo několika stadii: Stravinskij je nejdřív ve Francii (od roku 1910), jako by tam byl na dlouhé studijní cestě. Ta léta jsou ostatně nejrušnější v jeho tvorbě: *Petruška*, *Zvězdomlíki* (podle poezie ruského básníka Balmonta), *Svěcení jara*, *Pribautki*, začátek *Svatby*. Pak přichází válka, styk s Ruskem se stává obtížný; přece však Stravinskij zůstává pořád ruským skladatelem s *Lišákem* a *Historií vojáka*, inspirovanými lidovou poezií jeho vlasti; teprve po revoluci si uvědomuje, že jeho rodná země je pro něho ztracena pravděpodobně navždycky: začíná skutečná emigrace.

Emigrace: nucený pobyt v cizině pro toho, kdo považuje svou rodnou zemi za jedinou vlast. Ale emigrace se prodlužuje a nové sepětí vzniká s novou zemí; přichází chvíle zlomu. Stravinskij pomalu opouští ruskou tematiku. Píše ještě v roce 1922 *Mavru* (operu buffu podle Puškina), potom v roce 1928 *Polibek vily*, vzpomínku na Čajkovského, a pak, kromě několika marginálních výjimek, se už do ruského světa nevrací. Když umře v roce 1971, jeho žena Věra, poslušna jeho vůli, odmítá nabídku sovětské vlády pohřbit ho v Rusku a nechává ho převézt na hřbitov v Benátkách.

Bez jakékoli pochyby nesl si s sebou Stravinskij emigrační zranění jako všichni jiní; bez jakékoli pochyby byl by jeho umělecký vývoj vypadal jinak, kdyby byl mohl zůstat tam, kde se narodil. Počátek jeho cesty dějinami hudby spadá přibližně v jedno s chvílí, kdy jeho rodná země už pro něj neexistuje; pochopiv, že žádná jiná mu ji nebude s to nahradit, objevuje svou jedinou vlast v hudbě; co jsem právě řekl, není líbivý lyrický obrat, myslím to velice konkrétně; jeho jediná vlast, jediný domov, byla hudba, veškerá hudba všech hudebníků, historie hudby; tam se rozhodl zakořenit, usadit se, bydlet; tam nakonec našel své jediné blízké, své jediné sousedy, jediné sourodáky, od Pérota k Webernovi; započal s nimi dlouhý rozhovor, který se zastavil teprve jeho smrtí.

Dělal vše pro to, aby se tam cítil doma: zastavoval se ve všech místnostech nového domova, dotýkal se všech koutů, hladil každý kus nábytku; šel od hudby dávného folklóru k Pergolesimu, který mu propůjčil svou skladbu *Pulcinella* (1919), pak k jiným mistrům baroka, bez nichž by nevznikl jeho *Apollon Musagète* (1928), obrátil se k Čajkovskému, jehož melodie převzal v *Polibku vily* (1928), setrval dlouho s Bachem, který je kmotrem jeho *Koncertu pro klavír a dechové nástroje* (1924), *Koncertu pro housle* (1931) a z jehož díla *Choral Variationen über Vom Himmel hoch* udělal vlastní transkripci (1956), oslavil jazz v *Ragtime pro jedenáct nástrojů* (1918), v *Piano-rag music* (1919), v *Preludiu pro Jazz Ensemble* (1937) a v *Ebony koncertu* (1945), pak se dlouze zastavil u Pérota a ostatních polyfonistů, jimž vděčí za svou *Žalmovou symfonii* (1930) a zejména za svou nádhernou *Mši* z roku 1948, a u Monteverdiho, kterého studuje v roce 1957, u Gesualda, jehož madrigaly transkribuje v roce 1959, u Hugo Wolfa, jehož dvě písně aranžuje v roce 1968, a dokonce u dodekafonie, k níž měl nejdříve odstup, ale v níž nakonec po smrti Schönberga (1951) rozpoznal též jeden z pokojů svého domova.

Jeho popěrači, zastánci hudby pojaté jako výraz citu, kteří se pohoršovali nad nesnesitelnou diskretností jeho „citové aktivity“ a obžalovávali ho z „chudoby srdce“, neměli sami dost srdce, aby pochopili, jaké citové zranění se skrývá za jeho poutí napříč hudebními dějinami.

Ale to nás nepřekvapuje: nikdo není bezcitnější než sentimentální lidé. Vzpomeňte si: „Chlad srdce maskovaný stylem, jenž překypuje city.“

„*Improvizace na počest Stravinského*“ (*Improvisation en hommage à Stravinski*) byla poprvé otištěna v časopise *L'Infini* v roce 1991 a stala se třetí částí knihy *Les testaments trahis*, vydané v roce 1993 u Gallimarda. V mém počestění vychází poprvé teď, v časopise Host.

© Milan Kundera, 1991

Román

NE SOUSTAVNÉ POZNÁMKY 3

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

K románu Jana Nováka *Zatím dobrý. Mašínovi a největší příběh studené války* (2004). Autor si toto své dílo pojmenoval jako „pravdivý román“ a je to román ve všem opřený o skutečné události skutečných lidí. Je vidět, že román patří do školy Trumana Capoteho (*Chladnokrevně*) či E. L. Doctorowa; co do způsobu vyprávění se Novák ocitá blízko „hard boiled school“ Raymonda Chandlera ad.; jisté stopy tu zanechal i starý dobrý western. Novák to zkrátka nekomplikuje, jde na to po americku zpřímá; ale současně — pozor — není žádný zjednodušovatel. Snaží se co nejvíce prodlévat v myšlení a perspektivě hlavních aktérů, zejména Ctirada a Josefa Mašínových. Je vidět, že oba dva velmi dobře zná z osobního kontaktu, ale zároveň je vidět, že se o nich chce dozvědět ještě víc. Proto je podstupuje románovému vyprávění, nikoli historickému pojednání. Románem se stále dá říct něco, co jinde říct nelze. I takto si čtu román Jana Nováka.

Novákova kniha má pro mne ještě jedno sdělení. Napsat čtivý román — jak na to? Je potřeba mít silnou látku, to každopádně; je však třeba ještě i něčeho nad to. Teoreticky, zdá se, existují dvě cesty. Za základ si zvolit román uměleckých ambicí a ten pak obušovat modely pokleslejšího čtiva. Nebo si jako základ zvolit román pokleslejší (detektivku, dobrodružný román, špionážní román atd.) a ten se pokusit poněkud zkultivovat. Novák volí cestu druhou a je v ní přesvědčivý. Volí něco, co čtenářsky funguje, přičemž si tento model zevnitř snaží přisvojit ke svým záměrům. Ty v jeho případě požadují, aby se co nejvíce ke slovu dostali jednotliví hrdinové, jejich způsob vidění světa, to, jak se rozhodují, jak myslí a čím se nechávají ve svých pohnutkách vést.

Novák v rozhovoru pro *Mladou frontu Dnes* (2. 7. 2004): „Knihu charakterizujete jako pravdivý román. Není to protimluv? Ano, ale v Americe je to běžný způsob psaní, vezměte si třeba *Katovu píseň* Normana Mailera, románové zpracování skutečné vraždy. V literatuře mě zajímá tok vědomí, sled pocitů a myšlenek. Dnes už si skutečné prožitky přesně nepamatují ani Mašínové, a pokud je někdo chce plasticky předat čtenáři, musí použít románových postupů. Jinak jsem se důsledně držel fakt, rukopis jsem nechal přečíst Josefovi, Ctiradovi i Zdeně Mašínovým a dostal jsem různé připomínky. Ta knížka má jejich požehnání.“

Ano, i pro toho, kdo se chce ve všem opírat o fakta, jsou jisté věci, které věcná literatura říct nemůže, říct neumí. A tohle umí jenom román. Stává se kniha o Mašínových tím, že se její autor snažil zachytit „sled pocitů a myšlenek“, snad méně faktograficky

důvěryhodnou? Nikoli, stává se docelenější. Historik sbírá jenom fakta a tato fakta se snaží nějak logicky (příčinně) pospojovat. Romanopisec daná fakta vyhodnocuje v klíči lidských pohnutek, a tím z nich dělá příběh. I on se povytce spoléhá na příčinnost, ale jeho příčinnost je značně jiná než ta historikova.

Možná že by (imaginární) rozhovor mezi Karlem Čapkem a Vladislavem Vančurou mohl vypadat takto:

Čapek: Poslyšte, jde vám spíš o člověka, nebo o styl?

Vančura: Vidím to tak, že míra člověka je závislá na jeho stylu.

Člověk — to je styl. Už ani nevím, kdo to řekl.

Čapek: Určitě nějaký Francouz... a navrch ještě hrabě; ti jsou na takovéto výroky fořti. A nezdá se vám, že styl bez člověka je jen plané kroužení či co? Tedy: že styl je jen atributem člověka?

Vančura: Zkuste to z druhé strany: co bychom o člověku věděli, kdybychom to neuměli sdělit, napsat, tedy říct dostatečně přesvědčivě, krásně, zajímavě, působivě...?

Čapek: Zase poněkud francouzské... Co je mi platné být výřečný jako Démostenés, když nemám, co bych sdělil?

Vančura: A co je mi platné, když budu mít zážitky jako Casanova, Robinson Crusoe a hrabě Monte Christo dohromady, když to nebudu umět sdělit? A poznáte dopředu, co vlastně chcete sdělit? Neukáže se vám to, až když začnete psát?

Čapek: Ukáže se mi něco, co bych o postavě nikdy nevěděl před tím, než se jí svým psaním zmocním. Takto mě třeba Horďubal překvapoval téměř každým svým dalším činem. Ano, sama postava mě ponouká, abych se o ní dozvídal — svým psaním — víc. Avšak onen prvotní impuls, důvod, proč sedám k psacímu stolu, nepochází ze slov. Možná v poezii, ale nikoli v próze, a už vůbec ne v románu.

Vančura: I vy jeden humanisto... Jsem zvědav, kdo by o vás a o vašem humanismu věděl, kdybyste neuměl psát...

Čapek: Psát. Co je to psát? Vládnout dobrým stylem? Nikoli, umět se podělit s jinými... a na to, abyste toho byl schopen, musíte jim mít co říct.

Román, který má tah. Všichni to známe: čteme, čteme a ono nás to zaměstnává na plný úvazek. Román se nám zkrátka v dané chvíli stará o časoprostorové souřadnice a v nich nás drží. Jsme jeho ne-li *zajatci*, tedy aspoň *oddaní účastníci*. Je to dáno silným příběhem? Ne pouze, i když bez něho by to šlo jen stěží. Spíše tím, že autor (tedy jeho vypravěč) své postavy uvolnil do příběhu;

přestal je komandovat zvenčí a nechal je jít *jakoby* jejich vlastními cestami. A v tomto okamžiku se postava stává i jemu záhadou. Copak mi vyvedeš? Kam se mi v další chvíli vrátíš? A kdopak vlastně jsi? Postava, která je pouhým „věšákem na ideje“ či projekčním plátnem pro autorské mudrování, takovýto příběh rozhybat nedokáže. A postava, která se celá spotřebovává příběhem, je zase příliš nesvébytná na to, aby nám byla s to vnuknout, že je to ona, která je schopna činit vlastní rozhodnutí.

K románu Czesława Miłosze *Údolí Issy* (polsky 1955). Něco zde stále drhne. Román ne a ne chytout rytmus. Jako by se vyprávění nemohlo rozjet a získat na hybnosti. Autorův dětský a autobiografický hrdina, er-forma, litevská krajina, čas první světové války a těsně po ní — to vše k sobě nějak nelze, jakkoli je vidět, že Miłosz má cit pro detail a že ve své paměti umí věcem dávat barvy a tvary. *Rodná Evropa*, v níž jde autorovi v mnohém o totéž, je o hodně poutavější. V ní totiž Miłosz je především vykladačem a až poté doplňkovým vypravěčem několika zajímavých historek, zatímco v *Údolí Issy* se snaží vykladače přepsat vypravěčem... a ono to příliš nejde. Vykladač je zkrátka silnější: zasazuje věci do rámců, vědoucne čtenáři sděluje, co by měl vědět z historického zázemí jeho příběhu, seznamuje ho s litevskými zvyky, se vztahem Litevců a Poláků. Postava chlapce mu však v tomto prostředí nějak nedokáže oživit, být *epickým* důvodem toho, proč je tento román napsán. Povstává kniha o Litvě za časů Miłoszova mládí, nikoli román o malém chlapci a jeho dětských příhodách. Miłosz je zkrátka ve svém románu příliš chytrý na to, aby se mohl stát důvěryhodným vypravěčem.

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



J A N L U K A S Pohřeb Edvarda Beneše Praha 8.9.1948



K mým pracovním povinnostem patří četba knih, konkrétně recenzních výtisků knižních novinek, které přicházejí na adresu Knižovničky Radiožurnálu. Činím tak každou volnou chvíli: v tramvaji a v metru, při neoblíbeném čekání na úřadech a u zubaře, a především před spaním. Občas, když už mám těch seriózních titulů dost, odměním se detektivkou. Mezi mé favority v tomto žánru patří populární klasik americké detektivky Ed McBain. Narodil se jako Evan Hunter v roce 1926; loni v červenci bohužel zemřel. Málokdo ví, že je autorem románu Džungle před tabulí (z prostředí americké školy) a že napsal scénář k slavnému Hitchcockovu filmu Ptáci. Především ale stvořil svět 87. policejního revíru: desítky napínavých příběhů s detektivy Carellou, Klingem, Meyerem Meyerem a dalšími, které vždycky začínají takto: „Město na těchto stránkách je pomyslné. Všechny osoby i místa děje jsou vymyšlené. Jen běžná policejní práce odpovídá zavedeným pátracím metodám.“

Poslední Ed McBainova detektivka Alice v nebezpečí, která vyšla ve Spojených státech loni v létě a u nás ji vydal BB art v překladu Radima Kleknera před koncem loňského roku, měla být první z nové série románů tohoto autora sto třiceti knih, kterých se dosud v celém světě prodalo přes sto milionů výtisků! Tentokrát žádný Carella, žádný 87. revír, žádné pomyslné město: docela reálná Florida, oblíbené turistické středisko Cape October v květnu roku 2004 a později; čas děje upřesňují aktuální poznámky o Bushově volební kampani, o břídičském chování FBI po jedenáctém září 2001, o úspěchu televizního seriálu o právničce Ally McBealové. A do toho mrazivě reálný příběh jedné mladé vdovy, které kdosi unese dvě malé děti.

Nakladatelství Karolinum vydalo v rámci učebních textů knihu čtyř autorek (Ireny Vaňkové, Ivy Nebeské, Lucie Saicové-Řimalové a Jasni Šlédrové) Co na srdci, to na jazyku. V kapitole „Emoce a části těla“ se dozvídáme, že SRDCE je zdobnělina praslovanského „srd“ — základ je dodnes patrný ve slovech osrdí nebo milosrdný. Pavel Eisner o tom napsal: „Dvě slova tak ústřední pro veškerý život jako SRDCE a SLUNCE, a jsou to zdob-

něliny. Ve srovnání s ostatními evropskými jazyky dosti zvláště znějí a svou zvukovou podobou jsou poměrně izolována — je například těžké k nim najít rýmového bracha.“ A právě to byl úkol pro posluchače, kteří se rozhodli zúčastnit soutěže o knižní novinky: Najděte rým ke slově SRDCE a SLUNCE a vytvořte s nimi čtyřverší. (Upozorňuji, že se nepočítají pokusy typu „Milé srdce, jsi mé slunce“.) V následujících čtrnácti dnech jsem do redakce dostala víc než pět set odpovědí: větší část e-mailem, menší poštou. Osm autorů jsme odměnili knihou. A zde jsou tři ukázky:

*Byla jsi vždy moje slunce
než potkalas Pepu Kunce.
Škoda, žeš pro toho blbce
zranila mé nežné srdce.*

*Koupil Drda Drdce
pernikové srdce.
Vážilo dvě unce,
bylo na něm slunce.*

*Dokud budeš se mnou, nezapadne slunce.
Vznášim se, jsem lehčí než tisícina unce.*

dokončení na straně 74

Gironská ulice

MILAN PETRÁK

„Proč to děláš?“

Překvapeně zvedl zrak. Stála nad ním asi pětadvacetiletá dívka v černých letních šatečkách.

„Proč to děláš?“ opakovala a usmála se, aby se hned nepolekal.

„Co?“ Její otázce nerozuměl. Vždyť trávil svůj čas tak nečinně, jak to jen šlo.

„Proč žebráš?“ zeptala se.

„Baví mě to. Rád pracuju s lidma,“ řekl a spokojeně se usmál, protože věděl, že odpověď se mu povedla, a má tedy šanci zalíbit se dívce svým vtípem.

A opravdu — dívka k němu přidřepla a osvobodila ho tak od usilovného mžourání proti prudkému španělskému slunci. Konečně si ji mohl pořádně prohlédnout. Dlouhé černé vlasy, nádherné rysy obličeje, čistá pleť. Nepamatoval, že by se s ním kdy dala do řeči tak přitažlivá dívka.

„Jsi mladej, mohl by sis najít nějakou práci — myslím opravdovou práci,“ namítla.

„Tohle je výhodnější. Jsi pěkně na čerstvém vzduchu, na sluníčku...“

„Aha — na čerstvém vzduchu,“ zopakovala a se smíchem se otočila k řece aut, tekoucí po Gironské.

„Zkus najít v Barceloně lepší místo,“ pokrčil rameny a raději se vrátil k její otázce. „Vlastně mám opravdovou práci,“ pravil a pokusil se zatvářit významně.

„Asi moc nevynáší, co?“

„Jsem malíř,“ řekl hrdě. „Bohužel mě moje obrazy neuživí. Aspoň zatím ne. Tak si musím přivydělávat takhle,“ řekl a plácl rukou vedle sebe na zaprášený chodník.

Lež zapůsobila. Dívka si dokonce na důkaz zájmu sundala brýle proti slunci a zamrkala na něj svýma hnědýma očima.

„Musíš mi svoje obrazy ukázat,“ řekla.

„To víš, že jo,“ slíbil bez zaváhání. Bylo příliš brzo na to, aby se jejím — koneckonců předvídatelným — přáním znepokojoval.

„Možná bych už měla jít,“ napadlo ji. „Nikdo ti do tý čepice nic nehodí, když tu budeš se mnou klábosit.“

„To nevádí, zítra to nadělám,“ mávl rukou. „Když tu mám tebe, tak musí zákazníci počkat.“

„Zákazníci, jo?“ dala se opět do smíchu. „Jakoupak službu jim nabízíš?“

„To je jasné,“ řekl hlasem člověka, který je nucený vysvětlovat tu nejjednodušší věc na světě. „Lidi tu chodí, vidí mě a jsou rádi, že jim se vede líp. Zlepší se jim nálada, a když mi hodí nějaký ten peníz, tak jsou na sebe hrdí, že dělaj dobrý skutky, a cítí se ještě nádherněji.“

Dívce se zachtělo ho poškádlit: „Tak proč vás některý lidi nemaj rádi a říkaj, že děláte akorát ostudu?“ zeptala se.

„Ti neví, co vlastně chtěj,“ odvětil stručně.

Chvilí jen tak seděli a pozorovali nohy kolemjdoucích. Pak se natáhl po čepici, nacpal mince do kapsy u šortek, prázdnou čapku do druhé a navrhl: „Co kdybysme se trochu prošli? Stejně už musíš mít z toho podřepu úplně dřevěný nohy.“

Nebyla si jistá, jestli se jí chce s ním procházet... ale vlastně neměla žádný důvod proti. Alespoň se na ni lidi nebudou koukat, že se baví s žebrákem.

„Odkud jsi?“ zeptal se. Chtěl se bavit o něčem jiném než o své profesi. „Nejsi z Barcelony, že ne? Je to slyšet na tom, jak mluvíš.“

„Máš pravdu,“ přikývla. „Pocházím z jednoho městečka blízko Sevilly. Sem jsem se přestěhovala až loni... kvůli práci.“

Obdivně hvízdla: „Teprve loni? Na to umíš dobře katalánsky.“

„Babička byla Katalánka. Díky tomu jsem občas trávila prázdniny v Arbucies.“

„Moji příbuzní jsou všichni Katalánci — některý až moc,“ ušklíbl se.

„Proč až moc?“

„Jsou do toho svýho katalánství strašně zažraný. Třeba máma. Jednou jsme jeli vlakem a chodil tam nějaký divnej průvodčí se španělským praporkem na klopě. Chtěl si zaprovokovat nebo co. Mně to přišlo k smíchu, ale máma se strašně vydělala a šeptala: Panebože, Franco se vrátil, Franco se vrátil!“

Nezdálo se, že by ji ta historka příliš zaujala. Po chvíli mlčení se zeptala: „Ty máš mámu? To žiješ s ní?“

„Ne, kdepak,“ zavrtěl hlavou. „Naši bydlí v Gironě. Ale jednak tam chcíp pes, jednak si s nima stejně nerozumím. Tak jsem raději tady.“

Na rohu náměstí Plaça de Catalunya se zastavil a ukázal na nejbližší cukrárnu. „Dáme si zmrzlinu, co říkáš?“ Aniž by čekal na odpověď, zamířil k dokořán otevřenému vchodu.

„Počkej... já ji koupím...“ volala rychle za ním.

Otočil se, zachrastil mincemi v kapse a se smíchem odpověděl: „Neboj, to mě nezruinuje. Ty jsi z jihu. Jsi zvyklá na kavalírský móresy, ne?“

Prudce zavrtěla hlavou: „Vydělávám dost. Nemám zapotřebí, abys mi ty kupoval zmrzlinu.“ Nereagoval, a tak zkusila malou lež: „A jsem zvyklá kupovat si všechno sama.“

Ale to už stál u pultu a mladík na druhé straně mu nabíral tolik oříškové zmrzliny, že se málem nevešla do kornoutu. On odpočítal tři sta peset, hodil je na pult a uchopil do každé ruky jeden kornout.

„Dáš si oříškovou, nebo rozinkovou?“ zeptal se. Vypadal trochu rozpustile a trochu vítězoslavně. Jako by se mu právě povedlo něco náramného.

Bez zájmu sáhla po jednom z kornoutů. Zdálo se mu, že si ho od něj bere skoro štítivě. Raději sám sebe co nejrychleji přesvědčil, že je to fakt jen zdání, a s chutí se pustil do rozinkové zmrzliny.

Na začátku třídy La Rambla stál muž převlečený za divocha. Celý natřený černou barvou, na sobě jen hustý bederní pás. Stál jako socha. Jen toho, kdo mu hodil do krabice na zemi minci, pozdravil zakýváním oštěpu a nepatrnou změnou polohy. Pak opět na několik dlouhých minut znehybněl.

Doufám, že ho nenapadne dát mu almužnu, pomyslela si. Jeho ale zkamenělý divoch vůbec nezajímal.

„Podívej,“ ukázal na postarší dvojici, která právě házela do krabice několik mincí. „To jsou Němci,“ pravil s profesionální jistotou, „ti by mi dali aspoň sto peset.“

„Jak to víš?“ zeptala se. Její hlas zněl jinak než doposud. Byl hlubší a tišší.

„Taky to můžou bejt Holanďani... ale určitě to jsou cizinci. Nosí sandály a zároveň ponožky. To by nikoho zdejšího nenapadlo.“

Nedalo jí to a mrkla po nohách kolemjdoucích. Opravdu — sandáloponožkovou kombinaci na nikom jiném nenašla. Vzpomněla si, že i ona nosila občas sandály jinak než naboso. Naposledy asi na školní besídce. Kdysi.

Mlčela a on pochopil, že se něco pokazilo. Jak to, že si tak dobře rozuměli, dokud seděl na chodníku, a teď je tu najednou takové dusno? Teď — když se snaží chovat normálně. Holt se nevyzná v takových, jako je ona. Ale jo, umí to s holkama, ale jen s těma, který žijou stejně nevázaně jako on. Ale to se mu na ní právě líbilo — že je jiná než ty hloupé ukdákané slepice, co jdou hned s každým.

„Ahoj,“ řekla krátce, když procházeli kolem stanice metra a rychle zabočila ke schodům vedoucím do podzemí.

Zůstal stát jako opařený.

„Počkej! Vždyť ještě...“ Víc nestihl. Sotva zahlédl, jak mizí pod schody ve vestibulu.

Zklamaně se obrátil a coural se po Ramble zpátky. Vlastně by to měl brát jako tak nějak příjemný zážitek. Jen kdyby se mu hlavou nehonily otázky, co zvorál, jestli vůbec něco zvorál, jestli nebyl problém už jen v tom, že je žebrák...

Na Gironskou ulici se mu už nechtělo, a tak zamířil domů — to znamenalo do garsonky kámoše, kde může ještě tak týden nebo dva vegetovat, než ho kámoš vyhodí. Škoda, má to odsud blízko do práce.

Praštil sebou na otoman a líboval si, že na něj konečně nepraží slunce. V místnosti bylo pouze nepříjemné horko — na rozdíl od nesnesitelného vedra venku. Roleta na okně byla stažená až dolů a propouštěla do pokojíku jen velmi skrovný příděl světla. Hmátl do kapsy, aby si mohl čepici setřít pot z obličejce. Když ji vytahoval, cosi mu z kapsy vypadlo. Nadzvedl hlavu a spatřil tři sto-pesetové bankovky ležící na podlaze. Natáhl se pro ně a zaraženě si je prohlížel. Přece mu v té čepici nemohly uvíznout... A sakra — že mu je tam... za tu zmrzlinu. Určitě je to tak. Z těch bankovek je cítit její vůně... nebo se mu to jen zdá? Co ji to ale napadlo, káču?! Chtěla si z něj vystřelit? Ne, bude to jinak. Zachovala se jako správná husička z jihu. Žebrákovi se za jeho zmrzlinu musí zaplatit, to by jinak nešlo.

Cítil, jak je mu z ní nanic. A jak se začíná stydět sám za sebe. To má za to, že se víc nesnaží. Že se víc nesnaží najít si práci, najít si bydlení, něco se naučit, žít jako člověk, bla bla bla. Třeba je to boží znamení. Nech už toho poflakování a dělej se sebou něco. Jinak nebudeš mít u ženských šanci. Co takhle začít ode dneška nový život? Hm, ale kde vzít peníze bez žebrání?

Ležel na otomanu snad dvě hodiny a marně čekal, až ho opustí rozmrzelost z těch peněz. A z té holky. A ze všeho. Když mu



už z toho válení začínalo tuhnout tělo, vyrazil do ulic. Nejbližší špeluňka byla necelých deset minut chůze. S chutí vyměnil nepříjemný pocit z těch tří stovek za jemnou hořkost katalánského piva. Pak přišly na řadu peníze, které se mu během dne nahromadily v čepici. V hospodě zůstal až do noci — dokud měl za co pít.

Druhého den po poledni zasedl na své staré místo na Gironské. Ještě ho trochu bolela hlava, žaludek taky nebyl úplně v pořádku, ale dalo se to vydržet. Položil na zem čepici, hodil do ní pár mincí coby návod pro kolemjdoucí a nasadil obvyklý trpitelský výraz.

Napadlo ho, že dřív nebo později může jeho včerejší známá projít kolem. Bude dělat, že ho nevidí, a bude jí trapně, on se bude tvářit normálně a bude mu to jedno. Vždyť o nic nejde.

Autor (nar. 1968) je prozaik.

Dědina

DAGMAR URBÁNKOVÁ

ILUSTRACE AUTORKA

Vašek

Vašek jde po poliáče. Tráva v puse se houpe do rytmu chůze. V ruce má další stéblo, láme ho na kousky a druhou rukou táhne na provaze krávu. Dívá se před sebe, jde, kope do kamenů a jen tak, bez povšimnutí, míjí ploty ověšené prádlem; a najednou cítí, jak mu ruka cuká, rychle se otočí, rychle ulomí větev hlohu a švihá jí krávy, ale je pozdě — už stačily sežrat dvě košile a jedné z huby Vašek tahá prostěradlo.

A už slyší tetku Hlušicovou:

„Vašine, už zas? Poď si pro papír!“



Vašek přiváže krávu ke stromu a tetka pak v kuchyni píše; viník se na ni dívá od dveří a myslí si: dyť vy to tam, tetko, dáváte schválně; schválně ste si eště za ty roky nenatáhla mezi jabloně šnoru, babizno.

A jde pak s papírem domů a doma to dá mamince a ona je smutná jaksi moc a Vašek se jí ptá: „Co napsala?“

„Napsala, že sežraly pět košil a černé kalhoty do kostela.“

A Vaška mrzí, že se na ten papír nepodíval hned, protože to nebyla pravda, a maminka to ví taky, a hlavně ví, že kráva by nikdy nesežrala tlusté černé kalhoty, protože ty kravám nechutnají! A taky že by nikdo takové kalhoty nepověsil na plot. Ví, že tetka Hlušicová tam věší jenom staré hadry, a schválně, aby se jich zbavila.

„To všecko, Vašku, zaplatit nemožeme.“

A Vaškovi je to líto víc než kdy jindy, protože se to nemuselo stát, protože tudy jít nemusel. Ale chtěl jít a šel; šel, protože chtěl vidět Pavlítku Sučkovou, jako ji v záhumení viděl minulý pátek, když tam s maminkou vkleče vybíraly zemáky. Ale dneska tam stejně nikdo nebyl a on tam tudy jít neměl; ví to a teď má dvojí smutek.

Slečna Jarmila

Slečna Jarmila od nás z krámu se změnila. Vystoupily jí lícní kosti, ztmavlo obočí a ruce jí zžněly. Lehce bere rohlíky, konzervy s hovězím na hrášku — podívá se na cenu a natuká ji do pokladny; nic jí není na obtíž. Usmívá se, když drží promáčený balíček se zavináči — nemůže přečíst rozteklou cenu, tak se zvedne a jde se podívat k pětilitrovce, kolik že to má být. Pomalu a mile. Pak si utře ruce do ubrousku, přičichne k nim, a když páchnou rybinou, jde si je umýt.

A u pokladny čeká dlouhá fronta. Ale nikdo není nevrlý, protože je na co se dívat.

Říkám si: ta se musela zamilovat; to jinak není možné, vždyť to bylo takové kopyto — Jarmila Mizerová!

Je krásná. A chlapi můžou zešilet, protože se neví kvůli komu; nikdo ji s mužským neviděl...

A tak v krámě mají plno a tržbu jako nikdy; no, chodí hlavně chlapi — nabízejí



se doma ženským, že esli není potřeba kvasnice nebo sůl nebo špek, a každý ten chlap si myslí: to ona možná kvůli mně...

Vepřo knedlo zelo

Maminka uvařila vepřo knedlo zelo.

Já jsem vegetarián — takže já nebudu. „Já nebudu, maminko. Já opravdu nebudu! Já maso nejím a dost!“

Ale tohle je příliš — vůně masové kůrčičky posypané kmínem — to je jednoduše k neodolání.

A tak večer, když všichni ulehnu, zhasne se, je jisté, že babička už byla podruhé na záchodě, všude je klid — otevřu troubu.

Ono to tam není!

Klid, Lído, je to ve špajzu. No jistě, dali to do chladna. Ale to se mi moc nehodí — špajz; budu muset otevřít ty vrzající dveře...

Tak si budeš muset nechat zajít, holčičko — vždyť ty maso stejně nejíš — no říkala jsi, že maso nejíš, ne?

Nejím! Ale dneska bych si zrovna dala. Jdu, jdu si dát.

Zavrzájí dveře. Vypadne klíč ze zámku — polije mě pot. Pak mě polije ještě jednou, když spadnou naběračky z věšáku a zvonivě se válejí po podlaze. Rezignovaně na to hledím.

Á — už slyším, že někdo jde — co že se to děje... Ta ostuda, že chci oždíbovat kousky vepřového — já, vegetarián!

Ale počkej, vždyť sis mohla jít taky pro něco úplně jiného — no, třeba pro kompot, dýňový!

No ano, vlastně.

Je to tatínek — slyším jeho dlouhé kroky...



Ale tatínek ten randál slyšet nemohl — vždyť je úplně hluchý a naslouchátka teď v noci?

Tak on si jde dát taky!

Fógl

Fógl stával široko rozkročený ve dveřích; byl vyšší než dveře. S rukama smotanýma na hrudi se potěšeně díval na svět. Vedle holé hlavy se mu houpala klec s papouškem: „Ahoj, ahoj, kerá ty si, kerá ty si?“

Vždycky mě zarazily ty přímé otázky. Jindy se ptal: „Bude pršet, bude pršet?“

A všude okolo oplocené zahrady a lesy.



No nedalo se jít jinudy než přes Fóglův dvůr.

A co? Každý se přece rád zabojí na Fóglově dvoře, kde ho hned zkraje trochu proženou husy — ty nevinné syčící labuťky; nestačíte bolestí ani zaupět a z obou stran se na vás rozeřvou psi, z chléva na vás hukne kráva s kohoutem na hlavě, a když si myslíte, že jste z toho venku, že už jste prošli, tak na vás z jabloně seskočí kočka. Zatne a vy začnete utíkat. Ale to husy moc rády, když můžou za někým běžet. Doženou vás až k Hrachovci — trochu jinam, než jste původně chtěli, ale jste chválabohu pryč.

U Fóglů to je na samotě, na úplné samotě, tam nikdo nikdy dlouho neostal.

Jaruška Michutová

Jaruška Michutová přijde večer domů, všude tma — dveře jenom zaklapnuté...

„Vojtine?“

Sundá si kabát, šálu, čepici...

„Vojtine?“

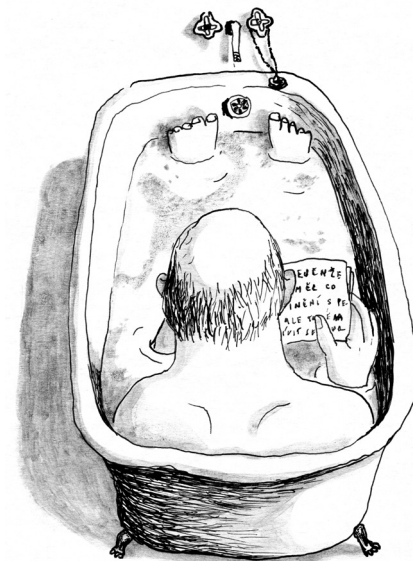
Pozotvívá všechny dveře — tma. Nikde žádný vzkaz... že by šel k Vichůrovým? Nebo k ovcám? Asi k ovcám.

A Jaruška si pustí muziku, rozbálí si zavínáče: pepř na stranu, párátka pryč, vytáhnout cibulku, mrkvičku, a jen tak — bez chleba... A stejně, jak se tak dívá, nikdo nenakoupil...

Otevře si pivo: sik, kopne do lednice, zpívá si: vérisd men of maj lajf... dojí zavínáče, dá si kus čokolády a šlehačku rovnou do pusy: chchrrr a cukroví od Vánoc a kopne do lednice a kopne to do sebe a jde si umýt ruce — což už možná měla

udělat předtím, otevře dveře: „Ježišmarijá, Vojtine!“

A Vojtín ve vaně s knížkou: „Když já jsem si to chtěl, Jaruško, v klidu dočíst, víš?“



Emil

V domnění, že smrt je daleko, začal jsem si látat ponožky.

Pozoroval jsem přitom tapety s růžemi, jak jsou nalepené křivě, poslouchal přitom spěšné kroky myšek, jak se honí v chodbách za nimi, poslouchal přitom oddychování bratrovy dcery — spí a ještě neví o tom, že vůbec přichází nějaká smrt.

Nějaká smrt, a že se musí v životě něco udělat, než přijde, ale něco pořádného, Emile!



Na chvíli jsem se zarazil, napil se bílého kafe a pořádně doštopoval ponožku. Chtěl jsem začít druhou, ale přišla.

Sáhla mi pod krk, rozepnula mi zip na hrudi a já jsem vyletěl.

A letělo se mi dobře, byl jsem lehký, byl jsem šťastný, protože jsem věděl přesně, jak zní kroky myši za tapetami, protože jsem věděl přesně, který pás tapety je nalepený křivě; věděl jsem přesně, jak oddechuje bratrova dcera, která si teď myslí: strejda byl vůl, celý život štufoval ponožky.

Paní Helena

Paní Helena nechce, aby se o ní vědělo, že kouří. Ona nekouří hodně nebo pořád, kouří jenom, když ju chytne nerv — jak říká.

Když děcka moc řvou, ječí a Vašíček už si zase obouvá boty naopak!

Tak to ji to chytne. Odejde, chvíli se někde zdrží a vrátí se se žvýkačkou v ústech.

Nebo když se z baráku ztratí babička — to ji to pomalu chytá — jezdí autem a hledá ji. A když se pak babička po dvou hodinách vrátí jen tak — že si byla natrhat dobromysl na mez — v osum večer, a že šak a proč by sa mně mělo něco stat? Dyť já bych dala vědět, kdyby sa mně něco stalo!



Tak to Helenu zase chytne. A nevykouří asi jenom jednu, protože přijde až po seriálu a svetr jí cize páchne.

A jindy zas jí starší syn oznámí, že chodí s Vietnamkou.

To pak Helenin muž sedí v kuchyni a vidí, jak napříč oknem vane proužek dýmu:

„No jo, to je ta naše Helenka, ona zas neví, odkud vítr vane.“ A odklepne si do popelníku.

Mošt

Říkám si: pohoupáme komára. Stojí na hladině jablečné šťávy a nechává se unášet vlnami; nemůže vzlétnout, zachraňuji ho ukazováčkem a skrz hrubé dno sklenice vidím ty jabka — jak jsme to šrotili, lisovali: už to teče, nastav hrnec, dělej! A tatínek do sebe obrací jeden hrnek po druhém — je opilý moštem, mně už nutí pátý a celý šťastný vítá pana Heveru: „Ahoj, člověče, tož pod — dáme si!“



Obvykle ve sklepě pijí slivovici a teď jsou ulepení tou směšnou šťávičkou a každou chvíli odbíhají za strom.

Je vlhko a zima; v plechové vaně plavou jadrničky a shnilé listí; kočky štítivě obcházejí lavór s našročenými jablky: fuj, to je ale blivajz! Našlapují opatrně — jen aby si neurousaly ta svá chodidélka.

To bylo na podzim. Teď spí ve sklepě; je zima a já se utápím s komárem v moštu; v moštu s křenem, a jen bych si tak pohvizdovala, tak zavzpomínala, taky se tak trochu pohoupala na té hladině...

Bojím se

Bojím se setkání s Libuškou.

Už z dálky se na mě směje, už z dálky

voní. A z blízka mě pak líbá na obě tváře a vytahuje z tašky krabičku olemovanou fotkami krásných obličejů; otevírá ji, a že: „Podť, tu si sednem.“



Libuška bere moje zápěstí, stříká na ně jednu voňavku za druhou: „Tož voní ti to? Tož kerú?“ A na zápěstích už nemám místo — tak na předloktí, a že vyzkoušíme i pánské parfémy: „Pro tvojeho k Vánocám!“ Jo, jo, pro mojeho Josefa Stydlivého.

A já pak — omámená vůněmi, chtěla bych se jí vytrhnout a běžet, aby si vítr vzal ty smrady s sebou; i Libušku aby ode mě vzal, protože už to není ta Libuška, jak jsme spolu sedávaly v lavici a jí páchly nohy bez bačkor, už to není Libuška, jak na zábavě po jednom pivu omdlela a já jsem ji táhla na pánský záchod, protože na dámském netekla voda, abych jí hlavu nacpala pod kohoutek — no jo, a on ji tam takhle dodělanou viděl Ondra, co se jí tak líbil, už to není Libuška se zmaštěnými vlasy, už je to Libuška, která když se jí zeptám: jak se máš?, řekne mi, že skvěle, že teď pije gel z aloe vera, a že bych to měla zkusit taky, že ona se po něm cítí jako úplně jiný člověk.

Jsou to zázraky, co lidi proměňuje.

Dagmar Urbánková (nar. 1972 ve Valašském Meziříčí) vystudovala Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti a DAMU v Praze (obor scénografie na Katedře alternativního a loutkového divadla). Věnuje se autorskému divadlu a výtvarné a literární tvorbě. Vydala autorskou knihu *Byl jeden dům* (Baobab 2004) a ilustrovala svazek *Potopené zrcadlo. Legendy, pověsti a pověry z Bretaně* (Argo 2005). Nyní žije v Praze.

Písmenka na malých obrazovkách



Poměrně dobře je znám fakt, že co se týče počtu uživatelů připojených k internetu, nepatříme mezi země pohybující se na předních pozicích. Již dnes se však přes internet prodá více než patnáct procent knih (<http://www.lupa.cz/clanky/kdy-se-vetsina-ceskych-knih-proda-pres-internet>). Nejedná se však o prodej elektronických knih, jak by se u tohoto média dalo očekávat. Pravda, důležitý je samotný obsah knih, tedy text, nikoliv forma, ale přesto se přes opakovaná prohlášení masivní nástup elektronických knih stále nekoná. Nejenom u nás, ale ani ve světě. Snad je na vině představa, že se ztrátou elektrické energie nebo poruchou zařízení přijdu o pracně schraňovanou „knihovničku“. Představa je to krajně nepříjemná.

Dále je zde snaha velkých firem propagovat vlastní uzavřené formáty (Microsoft, Adobe), které umožňují ochranu dat a nepřenositelnost textů mezi různými zařízeními. Z pozice autora možná výhoda, z pozice čtenářů jednoznačná nevýhoda. I to je jeden z důvodů, proč je pro výměnu knih stále rozšířen obyčejný textový soubor nebo formát PDB, původně určený pro elektronické osobní diáře firmy Palm.

Neposledním důvodem pak je stále velmi vysoká cena zařízení primárně určených pro čtení elektronických knih. Byť jsou zdůrazňovány výhody, jako je například velmi vysoká výdrž na jedno nabití (cca 7 500 stran u nejnovějšího modelu Sony Reader), je zřejmé, že vysokou cenu zatím vyvážit nemohou.

Nespornou předností elektronických knih jsou minimální nároky na prostor. Ten, kdo vlastní jen několik stovek knih, ví, že si postupně řeknou o nové a nové prostory, původně pro ně ani neurčené. Ve srovnání s tím je jedno DVD obsahující stovky nebo tisíce knih neuvěřitelně úsporným způsobem uložení svazků.

Přestože jsem přečetl na těchto zařízeních poměrně velké množství knih, nijak jsem se pro tento způsob četby nenadchl. Zjistil jsem, že některé knihy takto číst vůbec nedovedu. Nejde samozřejmě o to, že by to nešlo technicky, vzpírá se tomu však jejich obsah. Hlavně poezie se tak číst nedá, nebo aspoň já to neumím. Také nabídka Palmknih (<http://www.palmknihy.cz/>), jednoho z nejrozsáhlejších bezplatných českých zdrojů, není v této kategorii nejrozsáhlejší.

Navíc je stále patrná snaha autorů své původně on-line publikované knihy vydat tiskem. Příkladem může být *Flotila Země* (<http://flotila.bloguje.cz>). Nic na tom nemění ani skutečnost, že již nyní i v českých zemích existují školy, ve kterých notebook plně nahrazuje tištěné učebnice, případně další knihy. Avšak kniha vydaná tiskem je pro autora stále prestižní záležitostí. Uvidíme, jak dlouho to bude akceptovat čtenář. Příznějme však, že i knihy publikované on-line nabízejí řadu zajímavého. Stačí si přečíst román *Bodnula* Petra Koubského (http://www.novinky.cz/archiv/Index/Archiv/autori_koubsky.html) i s dovětkem o jeho vzniku (<http://www.novinky.cz/archiv/Index/Styl/3868.html>).

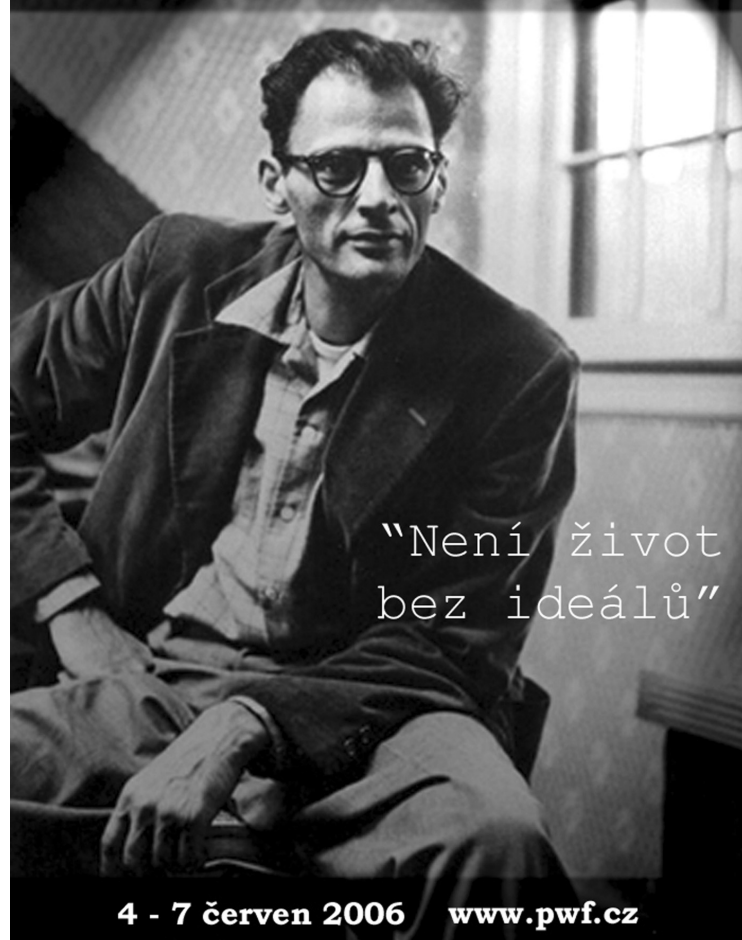
Vždy budou oblasti, ve kterých klasické knihy v tištěné podobě budou nezastupitelné. Elektronické knihy, které jsou redukovány pouze na text a jeho obsah, určitou estetickou hodnotu jednoduše nahradit nemohou. Snad proto ani odpověď na otázku, zda nahradí elektronické knihy tištěné nebo zda se jich více prodá přes internet, není zase tolik důležitá. Prozatím se klasické knihy stále prodávají a nic nenasvědčuje tomu, že by brzká budoucnost měla tento trend výrazně změnit.

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

inzerce

Festival Spisovatelů Praha 2006

věnován Arthuru Millerovi

4 - 7 červen 2006 www.pwf.cz

inzerce

SOUTĚŽ

Mladí literáři mohou posílat svá díla

PŘÍBRAM Příbramská Knihovna Jana Drdy vyhlásila desátý ročník celostátní literární soutěže pro mládež. Soutěž s názvem Příbram Hanuše Jelínka je určena autorům poezie a prózy od 12 do 23 let. Uzávěrka je 30. dubna

Soutěžít mohou autoři původních a dosud nepublikovaných prací. U poezie je povolen rozsah maximálně čtyř básní, u prózy nejvýš pět stran strojopisu velikosti A4. Soutěžící je mohou posílat na adresu: Knihovna Jana Drdy, Libuše Mlčochová, nám. T.G. M.156. 261 01 Příbram nebo na e-mail: mlcochova@kjd.pb.cz.

Slova v éteru

ROZHLAS — DRAMA — LITERATURA

RUDOLF MATYS

Představa o rozhlasu jako o pouhém informačním sdělovadle a perpetuu mobile na srandu a popové hopsahejsa, představa považující rádiový přijímač za pouhý zvukový závěs do místnosti, případně za spotřebič na způsob topného tělesa, se jistě musí ocitnout v rozporu až groteskním s představou o rozhlase jako o kulturotvorném médiu, neřku-li s faktem, že tu existuje i cosi jako rozhlasové slovesné umění jakožto svébytný a ničím nenahraditelný umělecký druh, a že toto umění je určeno pro poslech (a nemusíme vůbec zdůrazňovat, že soustředěný, takový je poslech vždycky, jak nedávno připomněl Jan Halas). Nedbejme ale chvíli na tento rozpor a odvážně si představme, že existuje jen a jen ono. Je to ostatně pěkná hypotéza...

Chceme-li hovořit o žánrech, které v rozhlase prezentují oblast literatury a dramatu, musíme si především průběžně uvědomovat, že jejich typologie nevznikla úsilím teoretiků, není tedy produktem vědecké abstrakce, jako je tomu například u teorií „klasických“ žánrů literárních, ale i hudebních apod. Jsou hůře fixovatelné a daleko výraznější než ony ovlivněny konkrétní mediální praxí. Pokud budeme uvažovat o literatuře a dramatu jako o žánrech „základních“, chovají se vůči nim rozhlasové literární a dramatické tvary tak trochu jako žánry „umění užitých“, a totéž platí i o jejich „poetikách“. Protože vznikají na mediální půdě, musí nutně současně respektovat zákonitosti daného média, a také nejrůznější pravidla jeho provozu, reagovat tedy na jeho v čase tolik proměnlivou tvář. Snažíme-li se jejich jednotlivé tvary a postupy přece jen nějak popsat a klasifikovat, jde vlastně jen o klasifikaci pomocnou a nutně nepřesnou. Situaci „tříditele“ navíc komplikuje fakt, že neexistuje žádné ustálené pojmosloví na úrovni obecně uznaných a závazných definicí, a mnohé žánrové označení konkrétních pořadů je v praxi ovlivněno i subjektivně laděnými představami a „chtěním“ jejich autorů (název *pásmo* se například může objevit u prostých, mechanických „skládaček“ jednotlivých textů, ale taky třeba u složitě strukturovaných celků, které se blíží spíš kompozici). K této úvodní poznámce ještě předesílám, že se budu ve své nutně jen letmé a neúplné inventuře zabývat pouze tvorbou pro dospělé, tedy literárními a dramatickými žánry, které se dnes objevují především ve vysílacím schématu stanice Českého rozhlasu 3 Vltavy, méně už v programech rozhlasové „dvojky“, a že tedy ponechám stranou nejrůznější žánry literární publicistiky, tvorbu pro děti a produkci zábavných literárních pořadů, které obhospodařují specializované redakce na Českém rozhlasu 2 Praha.

První míle

Literární a dramatické pořady tvořily již od počátku existence Československého rozhlasu (připomeňme, že to byl, krátce po britské BBC, teprve druhý evropský rozhlas, který začal pravidelně vysílat, a to 17. května 1923, původně nesl ovšem název Radio-

journal, „novotvar“ ROZHLAS se postupně prosazoval až od roku 1925) — vedle nejrůznějších zpravodajsko-publicistických a hudebních žánrů — základní sloup jeho vysílání. (Ve druhém roce své existence, tedy roku 1924, byl ve vysílacím schématu věnován celý úterní i páteční večer literatuře, další časový prostor byl pro literární a dramatické žánry rezervován každý den dopoledne.) V iniciálních fázích, v letech 1923–1925, šlo převážně jen o jednoduché tvary, tedy o „solistickou“ recitaci veršů (vůbec první báseň, Sládkovu „Rodnou mluvu“, přednesl herec a hlasatel A. Dobrovolný navečer 17. ledna 1924), četbu povídek, večery monologů a dialogů, literární eseje, „radiofejetony“, první četby na pokračování a jednoduché dialogizace; záhy se však připojily i přenosy z divadel, již ze studií, tehdy nazývaných „ateliéry“, celé živě vysílané cykly české i světové dramatiky (například jen brněnské studio odvysílalo v prvním pololetí 1927 na sedmdesát pět činoher), rozhlasové adaptace dramatických a literárních předloh, ale také první pokusy o rozhlasovou hru, nejprve ovšem v podobě nepřilíhly umělecky náročných krátkých aktovek a veseloherních skečů. (Bez zajímavosti není, že Radiojournal tehdy pro německé spoluobčany vysílal české autory v německých překladech.) Až později, na počátku třicátých let, získal rozhlas kvalitní autory (např. F. Kubku, V. Wernera, a zejména Františka Kožíka, který se v roce 1934 proslavil dobově nejvýznamnější hrou *Cristobal Colón*), kteří v něm objevili médium schopné vytvářet sugesci reality. Usilovali tedy o její „zvukové obrazy“ (jinak: „slyšet viděné“). Jedna linie této tvorby přibližovala tvar rozhlasové hry realistické autenticitě reportážního typu („zvukové kopie reality“), druhá, prakticky souběžná linie se nechala okouzlovat opačnou šancí nového média: totiž schopností oslovovat a potencovat fantazii posluchače, zprostředkovávat niterné obsahy. J. Hurt k tomu říká: „Naprosté odhmotnění slova, klasický výraz duševní, nezatížený vnějškovostí, je postulát hry rozhlasové.“ V tom čase se rovněž objevují první zárodky nového, mikrofonového herectví, nezatíženého jevištními stylizacemi a manýrami ani sklonem k deklamačnímu projevu; takové herectví kladlo důraz na věro-
jnost projevu a přinášelo větší zdůvěrnění a hlubší intimitu.

Rozhlas tedy přestával být jen převratně objevnou technickou hračkou a jeho prestiž jakožto svébytného uměleckého média rostla: začal být právem chápán jako významná kulturotvorná instituce celonárodního významu. Nejdůležitější tu byly experimenty průbojné brněnské stanice (Jindřich Honzl, Dalibor Chalupa, Josef Bezdíček), která byla nejdále v cestě za specificky rozhlasovou hrou a zároveň obohatila v meziválečném období žánrovou skladbu o řadu nových, složitějších specifických tvarů, například o pásmo, které již tehdy kombinovalo reportážní postupy s uměleckou stylizací, o typ literárně-hudební kompozice atd. Zhruba do konce třicátých let tak v experimentálním ovzduší nadšených začátků vykristalizovalo v podstatných rysech už prakticky *celé základní žánrové spektrum*, jak je známe v rozhlasovém literárně-dramatickém vysílání dnes.

Na příkladu rozhlasové hry můžeme nejpřesvědčivěji sledovat proměny celého rozhlasového slovesného umění. Neomezována konkrétním divadelním prostorem, kulisami a rekvizitami si vytvořila svůj svébytný, členitý svět s nejrůznějšími podobami a variantami (například hry reportážní, „modelové“, stylizovaně lyrické, reflexivně psychologické, z hlediska vnější optiky druhy sahající od introvertně monologických tvarů až třeba po monumentalizující hry oratorního typu). Po připomenutém úvodním vzrmu však došlo v poválečném období, zejména v padesátých letech, v období dominujícího socialistického realismu, k uměleckému úpadku původní tvorby i k vývojové retardaci; tvorba specificky rozhlasových her i sama „rozhlasovost“ byla prohlášena za „buržoazní formalismus“, bylo preferováno tzv. „divadlo před mikrofonem“, často dokonce i se čtenými režijními poznámkami, v němž jako by se rozhlas vracel až kamsi do svého pravěku. Ve jménu tohoto „koženkového realismu“ a dominující polopatistické primitivní propagandy byla odmítnuta jak zkratka, tak i jakákoli metaforičnost (víceznačnost přece skrývala nebezpečí nežádoucího svobodomyšlného jinotaje). Postavy původních her tedy musely projít ve spisovatelově pracovně, a pak ještě několikrát v rozhlasových „schvalovnách“, kádrováním neméně důkladným než zaměstnanci před přijetím do práce.

Dramatická léta šedesátá

Další období rozvoje rozhlasové hry jakožto autonomního dramatického žánru souvisí s relativním politickým uvolněním v šedesátých letech. Pro rozhlas tehdy psali přední autoři, Josef Topol, Václav Havel, Oldřich Daněk, Ludvík Kundera, Karol Sidon, Ivan Vyskočil, Milan Uhde, Antonín Přidal ad. Miloslav Stehlík, Ludvík Aškenazy a Jiří Vilímek získali v té době nejprestižnější rozhlasovou mezinárodní cenu, Prix Italia, česká rozhlasová hra tedy nesporně patřila, po boku produkce západoněmecké, britské, polské a chorvatské, k absolutní evropské špičce. Ostatně i čeští režiséři jako J. Horčíčka, J. Červinka, J. Henke ad. tehdy úspěšně natáčeli hry ve studiích britských i západoněmeckých rozhlasů. Nové původní i překladové dramatické texty, ať již šlo o hry psychologicky introspektivní, absurdní, „modelové“ či metaforicky imaginativní, vykonávaly nutně tlak i na oblast realizační. V této době se tedy dovršuje proces emancipace rozhlasové hry od jevištního dramatického umění a jeho technik a souběžně s ním se dotvořil k dokonalosti i nový svébytný typ herectví, herectví mikrofonové, které podstatně zpřesnilo, zjemnilo a prohloubilo herecké výrazové prostředky, vybavilo je schopností větší věrojatnosti a autentičnosti (mikrofon je zvláště citlivý na jakékoli projevy falše a umělých póz). To pak podstatně ovlivnilo i způsob rozhlasové interpretace poezie a prózy: zrodila se analogická, víceméně autonomní umělecká disciplína, umění rozhlasového přednesu s vlastními, nepřenositelnými zákonitostmi. Rozhlas se díky tomu dokázal úspěšně vyrovnávat i s rychle rostoucím vlivem televize, která se právě tehdy stávala nejdůležitějším elektronickým médiem. Byla to také právě její „konkurence“, která rozhlasu umožnila dál vyhraňovat svou jedinečnost, nenahraditelnou specifičnost, která byla spatřována v komornějším, důvěrnějším oslovení posluchače či ve schopnosti svobodněji, demokratičtěji než televize nakládat s posluchačovou představivostí, neomezovanou ani prostorem, ani časem. Cítilo se, a obecně uznávalo, že rozhlas jako umění ničím neupoutaného „hlasu zavěšeného do prostoru“ má ze všech médií nejbližší ke slovu, tedy i k literatuře.

Ve věku zapomnění

Období normalizace, kdy se většina dosavadních předních autorů ve vysílání nesměla objevovat, bylo v dramaturgické oblasti charakterizováno znovu výraznou ideologizací té-

ANKETA

Jaký byl váš nejsilnější zážitek z poslechu rozhlasu?



Václav Daněk (*1929)

básník a rozhlasový redaktor v. v.

Pro člověka, který v rozhlasu pracoval čtyřicet let jako redaktor literatury a pak experimentálního studia až do důchodu, je těch nejsilnějších zážitků víc než jeden, víc než několik. V mém redaktorském mládí se o silné zážitky z poslechu starala klasická režisérská trojice rozhlasových her: Bezdíček, Pražský, Jareš. Později mě svým uměním fascinovala už generační režisérská trojice: Horčíčka, Henke, Melč. Přesto však je můj nejsilnější zážitek z poslechu ten klukovský, když 5. května 1945 v přestávkách sokolských pochodů volal rozhlas o pomoc povstalecké Praze. Běželi jsme tenkrát s kluky k státní silnici, ale tátové nás dohonili na kolech a zahnali zpátky do vsi. A ještě jeden silný zážitek z roku 1947, když jsem byl skaut: *Bílá kronika* Františka Gela, kronika dobrých skutků, komunisty v roce 1949 z vysílání odstraněná.



Miloš Doležal (*1970)

básník, rozhlasový dokumentarista a redaktor literární redakce ČRo 3 Vltava

Rozhlasový přijímač je od dětství součástí mých domovů, Český rozhlas v posledních sedmi letech také dílnou-zaměstnavatelem-povoláním.

Z dětství si zřetelně vybavuji přímý rozhlasový přenos z finále Mistrovství světa v hokeji z Katowic, kde tehdy naše mužstvo vyhrálo. Byl strhující — komentátor sledoval puk a přitom sypal slova jak kolt olovo.

Osmdesátá léta — nezapomenutelné večerní scházení se na malém vysočinském městě s přítelem Chroustem, ladění rušené Svobodné Evropy a Hlasu Ameriky na starém Phillipsu (se jmény hlavních měst). Díkce Ivana Medka, besedy českých exilových historiků, reportáž ze Seifertova pohřbu, výsledky NHL (zase ten hokej!)...

Prosinec 1989: vracím se jako studentský parlamentář z cest do Prahy. S náhodně stoplým řidičem zastavujeme u Devíti křížů. Vstupuji do motoristu a přes prosklené dveře vidím, že ve vestibulu klečí několik rozčuchaných chláčků. Jak vojáci jdoucí do války. Co to znamená? Otevřel jsem — rádio běží na plné pecky a slovenští řidiči tiráků se s ním modlí. Vysílá se přenos z letenské pláně, Václav Malý se zrovna modlí Otčenáš.

Pak je to celá série výrazných pořadů, které přikovaly k židli: Ezra Pound v záchvatech a dštění Otomara Krejčí (poundovská životopisná koláž od A. Kareninové *Čtěl bych napsat ráj*, režie Josef Henke), Topolův *Jejich den* s Marií Tomášovou a Janem Třískou, Melčova *Kytice a Čteme Písmo*, Matysův cyklus *Semper viva*, Jan Twardowski a Viktor Fischl v interpretaci Josefa Schwarze-Červinky, Jan M. Tomeš čtoucí vlastní verše. A také některé přenosy koncertů (např. Dvořákova *Stabat Mater* z Rudolfiny v dušičkové krajině).

A pak z poslední doby — za což se omlouvám, neboť rozhlasovému řemeslu jsem upsán a těžko se mi odhlíželi od vlastního „radionamočení“ — výpovědi pamětníků, válečných veteránů, muklů nacistických a komunistických koncentráků, kteří po natáčení zemřeli a jejichž hlas pak vstupuje do vysílání jako z jiného světa; možnost po padesáti letech — přesně na den i minutu (14. července 2001 v 10 hodin) pustit nalezený zvukový záznam z vynesení rozsudků v hrůzném babickém procesu; mít šanci po šedesáti letech za pomoci svědků detailně zrekonstruovat atentát na Heydricha nebo živými svědky vyprávět poslední hodinu života statečného odbojáře Karla Pulce (utikal před gestapem); a z letošního roku zvláštní „průnik“ — Pavel Janský naléhavě čtoucí své

básně: natočeno před několika týdny v jeho malostranském bytě, vysíláno na stanici Vltava 7. ledna již jako autorův vzkaz — Janský v té chvíli umíral v pražské nemocnici.



Arnošt Goldflam (*1946)

dramatik, prozaik, režisér a herec

Rozhlas mě provázel a provází po celý život. Měli jsme přijímač značky Kongres s magickým okem, později značku Barcarola. Pak už to nebylo tak zajímavé, dodnes mám však doma fungující tranzistorák Sputnik. Tolik co se formy týče... Ve věci obsahu: Otec poslouchal jako posedlý zprávy. S uchem na rádiu poslouchal večer Izrael, který strašně šuměl a bylo lze zaslechnout jen tu a tam slovo. A také poslouchal Vídeň. Měl tehdy strach, v těch padesátých letech, aby se neocitl v nějakém procesu se sionistickými živly, poněvadž jeho bratr byl uvězněn. Já si z toho všeho pamatuju jen věčné sykáni, jak nás napomínal, abychom byli potichu.

Miloval jsem rodinný poslech v sobotu večer. Vysílali vždy nějakou operetu a mně dodnes utkvěly v uších árie z *Netopýra*, *Bratránka z Batávie*, *Zlaté paní mistrové* a též je rád notuji mocným hlasem.

Pak jsem též jako dítě s nadšením poslouchal sovětské písně na přání nebo písně z ruských filmů — písně stříbrného plátna, bylo to dopoledne, když jsem se ulil ze školy nebo byl skutečně nemocen. Pohádky byly taky mou oblíbenou nedělní hodinkou.

Pak už pro mě rádio nemělo to kouzlo jako dřív. Ale po otci jsem posedlý zprávami, člověk ostatně poslouchal v sedmdesátých a osmdesátých letech spíš Hlas Ameriky nebo Svobodnou Evropu a čekal, kdy se ozve Ivan Medek nebo Jolyon Naegele... Takže poslouchám zprávy prošípané bíbou hudbou na Radiožurnálu, nebo jiné kanály na Českém rozhlasu — hovory s lidmi, to mě zajímá, občas rozhlasová hra, ostatně jsem je taky začal sám psát. I čtení se mi někdy líbí, zvláště autorské. Když mě něco zaujme, tak je to spíš osobnost toho, kdo mluví — pokud to nějakým způsobem osobnost je. Škoda že neexistuje opravdové rockové rádio, jen lepší nebo horší střední proud. Ale takový jazz, etno různé nebo vážnou hudbu člověk zaslechne. A taky mi vadí, že někdy moderátoři mluví tak hloupě — od ahoj, nazdárek! a všelijaké slovní vaty a blbých keců až po druhý extrém, kdy posloucháme pěkná, moudrá lidská slova — a to se mně taky zvedá žaludek z toho chytrolínování. Proč nemluví normálně? Neumějí se ptát? A jinak mám rádio rád. Však ho přese všechno poslouchám docela často.



Petr Hruška (*1964)

básník a literární kritik

Otázka stejně obtížná jako ptát se po nejsilnějším filmu či zážitku z četby. Každou chvíli mne něco „sebere“, před časem například čtení *Legendy o sv. Kateřině*, samozřejmě na Vltavě. Ale když o tom přemyslím poněkud obecněji, tak pro mne stejně zůstává nejuhrančivějším obdobím rozhlasu poslech stanice Svobodná Evropa v osmdesátých letech. Ta noční sezení, ten zmatek a rozrušení, ta namáhavá, úporná snaha uslyšet, sledovat stárnoucího otce s rádiem na klíně, jak se dívka nehnutě před sebe...

Chcete-li konkrétně, tak si například pamatuju, jak se mnou zalomcovalo Havlovo *Slovo o slově*. Jako by právě skutečnost, že ono slovo o slově jsem slyšel živě vyřknuto a nečetl ho z papíru, jako by právě to zapůsobilo zvláště otřásavě. Dodnes si myslím, že to je esej určený právě pro rozhlas, že je to „rozhlasový esej“. Ale vzpomínám si i na jiný, zvláštní a silný zážitek. Přišel v době, kdy společností proběhlo známé prohlášení nazvané *Několik vět*, pod nějž se podepsaly tisíce, desetitisíce lidí. Zatímco komunistický režim připravoval odsouzení této petice, nutil zaměstnance na pracovištích podepsovat se pod „anti-několik vět“ a vyhlašoval, že *Několik vět* podepsala jen obyčklá hrstka zaprodanců a imperialistických narušitelů, rozhodla se Svobodná Evropa každý den uveřejňovat jména lidí, kteří petici skutečně podepsali. A tak se stalo něco



Z knihy *Neviditelné herectví*; repro: Host

mat, falešnou autenticitou v propagandistických službách, která převládala zvláště v tzv. hrách faktu, i preferencemi sentimentální propagandy, jak ji například aktualizovaly texty rodinného seriálu (viz *Jak se máte*, *Vondrovi*). Značnou úroveň si však i v této době udržovaly například rozhlasové prezentace klasických dramatických (i literárních) textů, přesvědčivě zejména ve své režijní a interpretační složce, i když také ona byla samozřejmě poznamenána různými omezeními a zákazy účinkování, které po řadu let platily pro mnoho špičkových herců.

Příznačný pro původní dramaturgii sedmdesátých let byl jednak příliv rychlokvašných autorů třetího nálevu (zejména na jejich počátku) a po celé dvacetiletí znovu pro totalitu typický, až paranoický odpor k rozhlasové metafoře, k symbolům a podobenstvím otevírajícím skutečnost do úředně nekontrolovatelných svobodných potencialit, tedy strach z jinotajů. Očekával se a favorizoval bezbarvý průměr: převažovaly tedy formálně nevyznělé hry s prvoplánově a šablonovitě prokreslenými figurami, které neodkazovaly k ničemu hlubšímu. Teprve v průběhu osmdesátých let se situace začala lepšit, třebaže každý pokus o překonání této tristní normy (samozřejmě i ony byly!) hraničil s rizikem průšvihů pro každého jen trochu odvážnějšího dramaturga.

Svobodná léta devadesátá

Výsostná prestiž rozhlasové hry, jaká charakterizovala šedesátá léta, se však bohužel neobnovila ani v letech devadesátých. Po nadějném období na jejich počátku, kdy se vracela do vysílání zakázaná jména a obnovovalo se povědomí o specifikách rozhlasových tvarů, však v jejich druhé polovině postupně dochází k útlumu produkce, tentokrát především



pod ekonomickými tlaky (rozhlasová hra je pochopitelně i finančně nejnáročnějším slovesným útvarům). Lze tu ale vysledovat i obecnější tendence, například ústup slovesného umění z prominentní pozice, jakou mělo v kulturocentrických šedesátých letech, v nichž ovšem přece jen relativně svobodnější literatura a drama ve svých jinotajných podobenstvích i publicistické otevřenosti suplovaly neexistující svobodné vyjádření vůle politické. Zřejmý je bohužel i jistý odliv zájmu předních autorů o tvorbu pro rozhlas. Je tu ovšem i dnes řada významných výjimek: systematicky pro rozhlas píše například Daniela Fischerová, Přemysl Rut, Květa Legátová aj., z autorů „staronových“ například Antonín Přidal a Jiří Kratochvíl, a objevují se i autoři noví a mladí. Oproti významnému podílu imaginativních, metaforických, „introvertních“ textů v dramatice let šedesátých dominují v dramatice devadesátých let a počátku nového století texty strukturně jednodušší a výrazně „příběhové“. Nejde tu však jen o nějakou „českou specialitu“. Jak byli třeba překvapeni „pamětníci“ rozhlasáci, když jim v polovině devadesátých let vyprávěl zástupce BBC, že podstatný podíl na současné britské rozhlasové dramatice mají nenáročné, krátké a velice jednoduché příběhy určené pro relaxaci dálkových šoferů, při jejichž recepci se nejenom nepředpokládá posluchačské soustředění, ale naopak se zcela vylučuje. V poklesu zájmu o původní rozhlasovou slovesnou tvorbu se samozřejmě uplatňují i notoricky známé tendence sociologické povahy: pozici rozhlasu přirozeně oslabila dominance televize, posléze prudký rozvoj nových audiovizuálních elektronických médií, obecně řečeno, stále rostoucí vliv zábavné „obrázkové kultury“. Ještě významnější byla zřejmě radikální proměna životních temporytmů, především jejich zrychlení, nesporně i snížená ochota ke koncentrovanému vnímání apod. Zdá se však, že například zájem posluchačů veřejnoprávní

nebyvalého. Celé dlouhé minuty „tekly“ z rádia každý den v určité hodině seznam jmen. K těm jménům osob nebylo kromě jejich povolání už nic dodáváno, bez jakéhokoliv dalšího komentáře, vysvětlování, hodnocení následovala za sebou ta spousta rozličných jmen, v klidné intonaci a pravidelném rytmu... To byl úžasný pořad! Bylo to výmluvnější než cokoliv jiného, byla v tom zvláštní, lakonická síla, ale taky smutek, energie a snad i nějaká marnost, krása, všechno dohromady, jak tak za sebou dlouhé minuty pořad šla ta obyčejná lidská jména... Silnější, „literární“ pořad jsem snad pak už v rozhlase nikdy neslyšel.



Emil Juliš (*1920)

básník

Před devadesátým rokem jsem rozhlas vlastně neposlouchal (měl jsem dost jiných starostí a taky jsem sám psal), později jsem poslouchal výlučně Vltavu, ale ne soustavně, a hlavně hudební pořady. Poezii a relace Rudolfa Matyše, některé eseje, básně na vybraná témata mají jistě svůj význam a zajímavost, ale poslední dobou se velmi zřídka namáhám k poslechu, všechno to nějak přeusmím a mizí do času. Takže asi nejdůkladnější byl dlouhodobý cyklus Martina Hilského ze shakespearovských sonetů, ale i her (i když si nejsem jist, že nejinspirující). Myslím, že podobné pořady by se měly týkat i věcí bližších dnešku, i dnešních. Jistě je to dnes s poezií těžké, nelze vyhovět všem. Básníci jsou jaksi uzavřeni do nakladatelských možností, do určitých skupin i časopisů, slamových akcí (nebyly by možné i v rozhlase?) a soutěží či cen. Čtenář je na tom lépe než posluchač. Asi je to normální, ale jak má čtenář třeba poezie zvládat to množství všelijak vydávaných sbírek, almanachů a časopisů? Na Vltavě vybírají a hodnotí CD, v televizi počítačové hry, a poezii?



Vladimír Justl (*1928)

literární historik a editor

Byly různé a různě „nejsilnější“. Začalo to v nočních hodinách dětství při utajovaném poslechu krystalky. Následovaly hlasy z válečného Londýna. Jeden z nich, zvláště naléhavý, pokračoval i po únoru 1948: sir Robert Bruce Hamilton Lockhart. Komunističtí vrazi vysílali procesy. Zrůdné svědectví o zrůdných činech. Dodnes slyším provinciála jezuitů Františka Šilhana (proces s představiteli řádů, 31. 3. – 5. 4. 1950, bylo mu čtyřicet pět let): nedal se, nezlomený, pevný, soudou pěkně zatápněl, vlastně soudil on je. Však také ten proces záhy přerušili. (Stále nemohu pochopit, jak tolik lidí mohlo odmítat *slyšet*...) Dostal pětadvacet let, odseděl si třináct. Někdy v polovině šedesátých let jsem byl na víkend u přítele v Lučanech v Jizerských horách. V neděli jsem šel na bohoslužbu do Smržovky. V kostele téměř nikdo, celebrujícím byl... František Šilhan. Ve Smržovce měl maminku, narodil se tam. Napřed jsem poznal hlas, potom teprve jeho...

Uměleckých pořadů bylo hojně, poezie mnoho — léta ji v Československém rozhlase dramaturgoval gestem vědouchého i hledajícího a nalézajícího Rudolf Matys. Tak tedy jeden pořad za všechny: Máchův *Máj* v přednesu řady recitátorů. Vybavuji si Štěpánka, Nedbala, Vosku, Lukavského, Adamíru, Bednáře, Schwarze, Hrušínského (!). Ale bylo jich asi víc, pěkná mozaika. *Máj* je při hlasové realizaci velký problém, ale i mimořádný dar: tolik možností a tolik možné krásy! (Dá se i zničit: Ludmila Pelikánová.)

Rozhlas je pro poezii (a nejen pro ni, pro literaturu vůbec) závažné médium. Ničím neruší (jen špatně vybraným interpretem), okysličuje fantazii. Vytváří prostor přítmi a ticha. A v něm zní...



Dora Kaprálová (*1975)

rozhlasová dokumentaristka, publicistka a editorka

Nejsilnější bývá, co je poprvé, takže ve věku, kdy jsem neuměla chodit, to bylo noční víkendové

škrcení Hlasu Ameriky a Svobodné Evropy v podkroví mrákotinské chaty u blízkajícího rádia Selena a prskajících svíček. Z předškolního věku méně frustrující, skoro veselý zásek — ranní pořad o věcích, znělka rozcvičky a píseň *Jsem potulní kejkliří*. Ještě později poslech sobotní hry vleže na parketách u rádia po drátě. Zcela konkrétně si z té doby vybavuji severskou hru o dvou nerozlučných kamarádkách, z nichž jedna zmrzla v ledovém iglu a druhá pro ni truchlila a pila přitom kakao...

Skutečný zážitek a rozkoš z poslechu rádia přišel až při poslechu rozhlasové hry Guntera Eicha *Havrani* v režii pana Henkeho. Ta hra je něčím, co se nezapomíná. Doporučuji poslouchat v zimě, soustředěně a v osamění! Někdy před deseti lety jsem byla závislá na pátečních hodinových pořadech rádia Mamá, hlavně když je připravoval i se svým nekonečným rozhlasovým seriálem kongeniální bard slova Radomil Uhlíř. Vůbec je toho dost. Kromě her četba na pokračování, pár měsíců jsem se neobešla bez poslechu půlnoční pravidelné četby pohádek *Tisíce a jedné noci*... A výborné jsou historické dokumenty Miloše Doležala o době padesátých let a několik featurů plzeňského režiséra Buriánka, a obecně rozhlasové dokumenty, i když momentálně nemám moc času je poslouchat. Od minulého týdne mi dokolečka v hlavě jede *Pejsk a kočička* v podání něžně drastického Karla Högera, což je sice z CD, ale původně taky pro rozhlas. Doporučuji opět poslouchat v zimě, soustředěně a v osamění.



Josef Kroutvor (*1942)

historik umění a spisovatel

Už od chvíle, kdy se dostaví chladnější počasí prvních podzimních dnů, začínám se zajímat o to, co asi dávají v rozhlase. Nemyslím tím, co chrlí do éteru komerční rozhlasové stanice, ale co vysílá ČRo 2 Praha anebo ČRo 3 Vltava. I program si občas koupím, začtu se, zatřnu si vysílací čas a už se těším na poslech. Je pravda, že člověk toho nakonec přeje jen dost nestihne, ale jedno si nechci nechat ujít — četbu na pokračování. S četbou vstupuje do pokoje či vůbec do soukromí zvláštní napětí a vzrušení, hlas herce se dovolává naší pozornosti. Zkrátka rádio má magickou moc, a pokud to umí, nalezne opravdu věčné posluchače a přátele. Posluchačské vášni nakonec propadá celá rodina, což považuji za podstatný přínos k rodinné spolitosti. Posloucháme všichni, všichni se těšíme na čas četby a také se podle toho zařizujeme, připravujeme se všichni na vysílání. Rádio vnáší do našeho života řád a nadhazuje společné téma, spojuje, sblíží společným zážitkem.

Vzpomínám si, jak jsme před časem poslouchali na chalupě Karla Klostermanna — četbu *Ze světa lesních samot*. Na nějaký čas se u nás zabydleli bavorští pytláci, na které číhal Josifek a s kterými si pak vyřizoval úcty pohotovou střelbou z dřevěné pušky. Když jsme se právě vraceli pozdě večer z výletu v Novohradských horách, vyslechli jsme v autě závěrečný popis zuřivé vichřice, která v roce 1870 prakticky zničila starou Šumavu. Projížděli jsme už Jiříkovým údolím a do Kramolína jsme dorazili zaražení a dojatí zánikem pomezních hvozdu, obrovských smrků a jedlí, skutečné divočiny. Ano, máme rádi četbu na pokračování, milujeme dobrodružné příběhy, detektivky, zájímají nás i lidské osudy, četba paměti a deníků. S Josifkem si rádi poslechneme i leckterou pohádku, se zatajeným dechem jsme vyslechli *Ptáka Kunifera* — pohádku J. Š. Kubína. S nedělní je spojen Šrutův pořad *Ostrov*, kde rostou housle, a večery samozřejmě patří Hajajovi. Jak nepřipomenout ještě děsivého *Psa baskervillského* a jak si rychle vzpomenout na další a další chvíle strávené s rozhlase.

Při nedávném poslechu Stifterova románu *Vítek* mě napadlo, že to, co se nedá dnes už číst anebo jen těžko, dá se dobře poslouchat! I v tom je možná jistá cesta, která dává naději, že značná část starší literatury nezanikne, přetrvá a dostane se prostřednictvím rozhlasu k posluchačům, kteří jinak nejsou literárními badateli.

ho rozhlasu o literárně-dramatické útvary, především o původní hry české i překladové, významně neklesá. Výzkum posluchačských preferencí z roku 2000 zjistil, že dvacet sedm procent posluchačů stanice Praha by uvítalo rozšíření podílu rozhlasových her na vysílání, u posluchačů stanice Vltava to bylo celých pětadvacet procent. Jsou tu tedy zřetelné signály, že existuje — navzdory občasným předpovědím o chmurné budoucnosti jak rozhlasové hry a rozličných literárních žánrů, tak dokonce „titulkového“ rozhlasu vůbec — početně nezanedbatelná skupina posluchačů, kteří jsou připraveni a ochotni soustředěně vnímat i mnohem delší a strukturovanější tvary než třeba jen třiminutové jednoduché „black-outy“ v rámci „proudového“ rozhlasu, že orientace na pouhý „připoslech“, který je vnímán jako jakási zvuková kulisa, není ani zdaleka fatálním krédem celé posluchačské veřejnosti. Průměrná takzvaná „poslechovost“ pořadů stanice Český rozhlas 3 Vltava sice v posledních letech leží mírně pod hranicí sto tisíc posluchačů, nicméně ve srovnání s návštěvností jiných podobných kulturních podniků tu jde stále o recepci v pravém smyslu masovou; množství posluchačů, kteří sledují premiéru rozhlasové hry na tomto okruhu, by zcela zaplnilo hlediště pražského Národního divadla přinejmenším sedmdesátkrát, a tento počet se s každou další reprízou zvyšuje.

Hry, dramtizace, směsky a prostupování

Relativní nedostatek původních rozhlasových her je zejména od konce devadesátých let nahrazován dramtizacemi literárních textů a adaptacemi klasického dramatického repertoáru domácí i světové provenience. Úpravce výchozího textu musí především umět dobře zacházet s rozhlasovým časem, většinou tedy text krátí (řada klasických her v původním rozsahu přesahuje hranici 120 minut, což je pro rozhlasovou prezentaci rozměr dnes už neúnosný, praxe tedy limituje časové maximum na 80 minut), v omezené míře přímo zasahuje i do textu, především tam, kde by bez textových úprav byl příběh obtížně srozumitelný (rozhlasový text musí nahrazovat „viděné“ „slyšeným“), kde je třeba zrychlit, zdynamizovat příběhový tok: rozhlasová adaptace tedy redukuje například nadměrné popisy, příliš statická místa, různé vypravěčské digrese a vedlejší dějové linie, pokud ovšem jsou pro adekvátní vyznění díla postradatelné. Musí rovněž citlivě zasáhnout tam, kde by posluchač mohl mít potíže s porozuměním autorovu slovníku (archaismy), případně s příliš komplikovanou či zastaralou dikcí, přičemž ovšem musí respektovat zvláštnosti autorovy poetiky i přesně titrovanou míru dobové jazykové „patinace“.

Rozhlasová dramaturgie má jistou výhodu i v tom, že může uvádět tzv. „literární drama“ i texty z pomezí dramatu a poezie, které současný divadelní provoz z nejrůznějších důvodů uvádí na scénu jen zřídka (z české dramatiky např. Zeyer, Dyk, Šalda, Theer ad.), dramaturgicky výhodné jsou pro ni i krátké hry, aktovky apod.

O dramtizacích literárních látek platí v zásadě totéž co o adaptacích divadelních her. Nejjednodušší a relativně nejmírnější zásah do struktury rozhlasově adaptovaného literárního díla představují tzv. *dialogizace*. Nejčastěji se uplatňují v úpravách některých povídek a čteb, jejich text bývá v zásadě neporušen, i když je většinou do různé míry krácen (aniž by porušil dějovou chronologii příběhu, styl autorské výpovědi atd.). Literární redakce k tomuto typu úpravy inklinují zejména v případech, kdy ve zvolených prozaických textech dominuje dialog (zvláště více postav), jenž tu je nositelem autorova poselství a nosným stylovým prostředkem. V současné době však není tento typ realizován příliš často kvůli jeho finanční náročnosti.

Dramtizace již zpravidla představuje podstatně radikálnější zásah do textu. Její autor zachází s danou literární předlohou daleko volněji: vždyť často musí několik set stran knihy „stáhnout“ na několik desítek stran rozhlasového dramatického tvaru. Musí přitom zároveň převést zpravidla pomalý vypravěčský rytmus a tempo epického vyprávění do rozhlasových, tedy daleko dynamičtějších zákonitostí a temp, soustředit děj do vyhraněnějších významových ohnisek, aby tak vynikly základní linie a konflikty přítomné v dějové osnově a v ideovém plánu textu. Leckdy tedy například mění časovou perspektivu, dokonce i chronologii příběhu, nakládá jinak s postavou vypravěče i s autorskou řečí (například převádí jeho part přímo do promluv postav), nemusí nutně respektovat autorův jazyk a dikci, a může případně i akcentovat — v zájmu aktualizace či třeba z hlediska „inovačního“ generačního postoje — ony vrstvy vyprávění a významů, které neležely v popředí autorova původního záměru. V krajním případě tedy může jít o reinterpetace textu, ba dokonce o „úpravu polemikou“. V řadě takových volných



Z knihy Neviditelné herectví; repro: Host

adaptací se stává „úpravce“ spoluautorem, či jde jen o text „na motivy“ exploatované knihy.

Rozhlasové tvary, které počítají s fixovanou textovou předlohou, můžeme považovat přes všechnu jejich formální specifičnost přece jen za díla dominantně inspirovaná světem literatury. Rozhlasové slovesné umění se však již od třicátých let dvacátého století nechávalo významně ovlivnit podněty z jiných žánrových oblastí „nového média“, tedy rozhlasovým zpravodajstvím, publicistikou i reportážními žánry. Toto žánrové prostupování se uskutečňovalo jak na půdě rozhlasového pásma, mixujícího autentický dokument s umělecky stylizovanou výpovědí, tak přímo v prostoru rozhlasové dramatiky. Nejslavnější a „nejúčinnější“ rozhlasovou dramatickou fikcí, která se prezentovala jako dokonalé zpravodajské „non-fiction“ a zahrnala roku 1938 tisíce obyvatel New Yorku do krytů, byla *Válka světů* Orsona Wellese. Tato cesta „hraného dokumentu“ dala pak vzniknout stovkám dalších děl. Existuje však i jiná, z hlediska vývoje rozhlasových žánrů významná možnost, totiž ta, která dala vzniknout žánru zvanému „feature“. Feature je náročnou a formálně bohatou syntézou publicistických i dramatických přístupů a technik, kombinuje všemožné rozhlasové výrazové prostředky (zvuky, hudbu, dialogy, poezii, prózu, reportážní vstupy atd.). Je charakterizován ostrými střihy a zpravidla vícevrstevnatou kompozicí, výrazně pointovanými fragmenty, jimiž chce postihnout pluralitu pohledů na zpodobenou realitu, vyjádřit emočně působivě jejich logickou souvztažnost a strukturovanost. Tento tvar nepočítá nutně se závazným, předem daným textem, jeho podoba se rodí na stole autora stejně jako v terénu, a především za mixážními pulty rozhlasových studií. Autoři featurů tedy musejí být doma v celém širokém spektru rozhlasových profesí — a ti nejlepší právem patří mezi vrcholné a nejprogresivnější rozhlasové osobnosti.



Rudolf Matys (*1938)

spisovatel a rozhlasový redaktor

Je to moc těžké vybírání pro člověka, který byl čtyřicet let „u toho“. Mohl bych třeba mluvit o rozhlase v srpnu 1968, věčně si připomínat desítky, ne-li stovky posluchačských zážitků, zkrátka bylo by to nadlouho... Ale musel jsem se rozhodnout: nakonec tedy pro několik prací, při nichž jsem zblízka byl. Všechny souvisejí s absolutně nepomenutelným režisérem Josefem Melčem. Velkým umělcem — myslitelem, a říkám to bez jakékoli licence, byl skutečně mimořádný. Nejdřív chtěl číst všechno — co jsem mu jen nanosil knížek! — pak následovaly desítky hodin „exegese“, nekonečné diskuse na úrovni univerzitních seminářů, v nichž šlo i o každou čárku a její sémantický význam, další hodiny se týkaly výběru interpretů, přesné volby hudby; v atmosféře naší spolupráce stále vibrovalo nadšené zaujetí zkázněvaně absolutním soustředěním. Chtěl se dovědět o textu dosažitelné maximum, ale určitě víc jsem se z té spolupráce dovídal já. Třeba o tom, do jaké míry může být podobna práce realizátora „kompenzačnima“ překladu — nelze přenést z výchozího textu do auditivní podoby všechno?, dobrá, musíme někde „ubrat“, ale pak jinde se musí „přidat“, ale bez režisérské svévole, absolutně přesně a vědomě. Pak mě zpravidla vyhodil („teď musím úplně zapomenout na všechno, cos mi řekl“) a se stejnou usebranou úporností se začal věnovat hercům.

Mohl bych tu mluvit o „velkých textech“, třeba o „jeho“ *Idiotu*, *Urfaustovi*, Schwobově *Křížové výpravě dětí*, Bertrandově *Kašparu noci*, Lorcových textech, *Terezce Planetové*, rozsáhlém projektu *Čteme Písmo* nebo o jeho žel již poslední práci z roku 2001, *Erbenovně Kytici*, kterou chodil stříhat ještě z nemocnice pár týdnů před svou smrtí. Ale stejně soustředěnou péči věnoval i té nejzanedbatelnější pětiminutovce poezie, ani vteřina řemesnické machy! Když jsem mu řekl: tohle si přece tolik úsilí nezaslouží, strašně mi vynadal: tak proč to teda točíte?!

Ale chci být konečně konkrétní: snad nejraději bych připomněl Zeyerova *Zeleného vítěze*. Asi proto, že jsem se toho nápadu nejvíc bál. Ta délka, osmdesát minut! A ten pomalý, široce epický tok děje, prostředkováný „starobně“ ornamentálním melickým veršem, proboha, vždyť to může být strašlivá nuda! A Melč tu hudebnost naopak ještě zdůraznil! Zvolil pro podkresy fragmenty z raných Dvořákových symfonií (bylo to i ryze rozhlasové mistrovské, významový i technický synchron působil, jako by Dvořák tu muziku psal přímo pro tento text), a především přiměl herce, aby docela zapomněli na civilní manýru, přestali se bát „velké emoce“ a uvěřili si v ní. Výsledek byl pro mne naprosto fascinující: když si pustím třeba monolog Kláry Jernekové v roli Tety, dodnes, po čtvrtstoletí, mě mrazí v zádech... Ze zdánlivě mrtvé epiky udělal velké strhující drama, absolutně nic paséistického! Pamatuji, jak byl tímhle Melčovým počinem, a ovšem taky třeba „jeho“ *Májem* i mimořádným, neobyčejně oživujícím režijním výkladem barokních textů, zvláště homiletik klatovského kazatele Josefa Axlara (málem bych na něj zapomněl!), vyslovené stržen i takový Alexandr Stich! A tak mým největším zážitkem z rozhlasu byl nejspíš Josef Melč sám.



Antonín Přidal (*1935)

překladatel, dramatik a básník

Nadlouho, asi navždycky se do mne vtisklo, co jsem zažíval při poslechu rozhlasové adaptace *Othella* v roce 1950. Bylo mi tehdy patnáct a na rozdíl od dosavadních pokusů čtenářských to byl můj první Shakespeare „na jeden záťah“ — objev prožívaný v nejvyšším soustředění a zaujetí. V hlavních rolích a v režii Miloslava Jareše ke mně promlouvali Zdeněk Štěpánek, Marie Glázrová a Jan Pivec. Hlasy bez tváří, kostýmů a historických kulís. Nepamatuji se, nevěřím, že bych si jejich zvuk potřeboval doplňovat nějakými vizuálními představami. K čemu? Stačila mi magie hlasů a slov, ta zůstává v mé citové paměti dodnes. A dodnes při poslechu rozhlasové hry nezapínám

svou zrakovou představivost, byla by mi na obtíž. Souhra hlasů sděluje něco tak podstatného, že to nemusí být viditelné. Učí posluchače vnímat ne „poslepu“, ale pod povrchem, zevnitř.

Pro mé dospívání to byla zkušenost, k jaké jsem nemohl přijít ve škole ani v biografu. A dobré, nepopisné divadlo se špičkovými herci bylo tenkrát v malém městě nedostupné. Naštěstí mě odškodňoval rozhlas. Vysílané hry, ať původní nebo adaptované, mi přiblížily až k uchu hlasy interpretů, kteří uměli vyčíst maximum z pouhých slov a vět, z jejich tónu a spádu a rytmu, z jejich nesa-mozřejmých, pozakrytých možností. Hloupé hry na úrovni agitek jsem pomíjel, ale těch lepších, klasických i docela netradičních, přibývalo. To hlavně z nich jsem poznával neznámé děje, neznámé postavy, netušené osudy — a zároveň cosi navíc: umění náznavu a zkratky, střihu a montáže.

Dnes, v době ovládané obrazy všeho druhu, může poslech dramatu vypadat jako anachronismus, v českém prostředí určitě. Ale už v sousedním Německu, zejména zásluhou Westdeutcher Rundfunk, si rozhlasová hra udržuje silnou pozici, velkou žánrovou rozmanitost a zájem posluchačů. Speciální stostránkový bulletin *Hörspiele*, formátem i vybavením podobný *Hostu*, o ní každého půl roku přináší podrobné informace a například na první pololetí 2006 ohlašuje téměř tři sta inscenací. Taková pozornost a tvořivost soustředěná k „starožitému“ žánru je z českého hlediska anomálie, v lepším případě záhada. Klíč se k ní zatím nehledá.



Josef Škvorecký (*1924)

spisovatel, překladatel a esejista

Obávám se, že rozhlasové zážitky mého raného mládí neměly s literaturou nic společného. Leda jako pozdější inspirace. V mnichovských dnech mě matka odvezla k dědečkovi do Kolína, protože Náchod byl v pevnostní zóně a očekávalo se, že o město se strhne velká bitva. Jeli jsme vlakem plným lidí s plynovými maskami v plechových pouzdech, rovněž se očekávalo, že válka se povede plynem a bombardováním z letadel. O tom každý večer rozjímali odborníci v rozhlasu. Všude jako mlha ležela na zemi úzkost.

Dědeček neměl rádio, zato v bytě přes schodiště měli krásnou dceru mého věku Jiřinu. Blondýnku s chrpovými očima. Každý den jsem ji doprovázel do školy a ze školy a večer jsem se obvykle nějak vnutil do jejich bytu. Okamžiky s ní byly strašně intenzivní, neboť každou chvíli se čekaly sirény, plyny a bomby, a tak se člověk, v Kolíně stejně jako v Náchodě, úzkostí nevyhnul. Když však byla blízko Jiřinka, úzkost jako by měla odklad.

Jednoho dne jsem před tou mlhou opět utekl do bytu přes schodiště. Jiřinčin otec mi otevřel, ale oznámil, že jeho dcerka šla do sokola, já však mám jít dál, protože v rádiu bude projev. Nezajímá jsem se o projev, doufal jsem jenom, že mě, takto zdůvodněného, nechají, až se Jiřinka vrátí. Pustili rádio a ozval se řev, který mi připomněl *King Konga*. Mluvil německy, to jsem poznal, jenže moje němčina naučená u pana učitele Neue, kantora náchodské synagogy, mě nevybavila schopností tomuhle poznanému taky porozumět. Naslouchal jsem hlasu z pralesa, teď mi zas připomněl lidoojedlé skřeky z *Trader Horna*, viděl jsem ty tři hlavou dolů na Petrových křížích. Byl jsem plný filmů té doby a úzkosti, svírala mi žaludek, až se mi dělalo špatně. Pak se Jiřina konečně objevila, v modré sukni, v bílé blůze, s cvičkami v ruce a s povinnou gasmaskou přes rameno. Přesto byl okamžik toho zjevení strašně intenzivní, a do toho hlas zvířete z rádia zařval, a najednou jsem mu porozuměl:

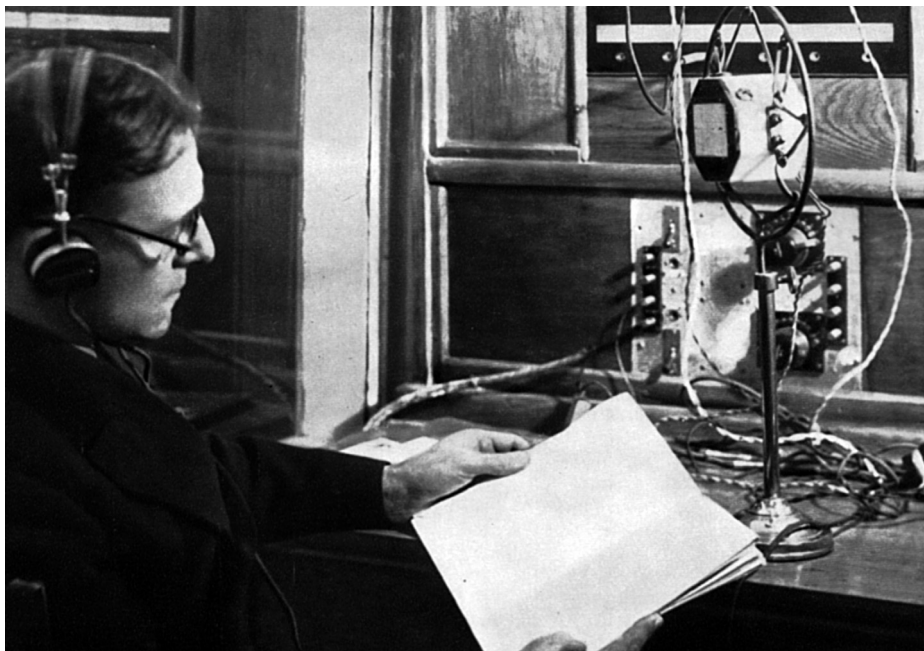
„Hier stehe ich — und dort steht Herr Benesh!“ a ještě něco, o oktávu výš, jehož smysl jsem zas nepochytil, jen se potom zvedl řev z džungle: *Zük-hajj! Zük-hajj!* Tak jsem to slyšel.

Jiřinín otec pravil: „Ultimatum.“

„Co to je, tati?“ zeptala se krásná Jiřinka.

„Válka, Jiřko,“ pravil otec. „A ty už jdi domů,“ obrátil se na mě. „Že se panu řediteli dávám poroučet.“

Válka přišla až za rok. To už jsme si ji ale všichni přáli.



Spisovatel Dalibor Chalupa při režijní kontrole, z knihy *Neviditelné herectví*; repro: Host

Žánry literárního vysílání

Vývojové křivky, střidy vzruchu a úpadku, o nichž jsem hovořil u rozhlasové dramatiky, byly do jisté míry „kopírovány“ i literárním vysíláním, a to jak v temných padesátých letech, tak i v neblahé éře normalizace. Literární pořady na Vltavě však přece jen byly sledovány s poněkud menší „ostrotí“ a pražské literární redakci se navíc podařilo vyhnout se přímé patronaci svazu spisovatelů, která se tak razantně uplatňovala v televizi. Osmičlenná redakce měla věru „nesystémové“ štěstí i v tom, že byla oslabena jen o jeden exil (Viola Fischerová) a jediný vyhazov (Jindřich Pokorný) a že se v jejím čele střídali spíše bizarní diletanti (jeden neměl obzvlášť rád „toho Rimbuda a Frlajna“) a relativní liberálové než skutečně nebezpeční sekýráři. Výsledkem byl poměrně slušný standard produkce (úlitby sice byly, ale zhruba osmdesát procent pořadů natočených v onom dvacetiletí je reprízovatelných i dnes). Na udržení jisté kontinuity se ostatně podílela i celá řada „zakázaných autorů“, zejména v oblasti překladové (Josef Hiršal například patřil pod více než dvaceti jmény „pokrývačů“ k vůbec nejčastěji vysílaným překladatelům; s pražskou literární redakcí autorsky spolupracovali i Miroslav Červenka, Petr Kabeš, Lumír Čivrný, Vladislav Stanovský, Karla Erbová, Jiří Honzík a další). Po listopadu 1989 se tedy nemusel překopávat celý program od základu, spíše se jen doplňovalo, zaplňovala řada bílých míst.

Na rozdíl od rozhlasové dramatiky, jejíž stopáž je určena především délkou textu a je tudíž víceméně variabilní, respektují literární pořady většinou základní charakteristiky a požadavky „titulkového“ rozhlasu, a jejich rozměr je tedy a priori dán schváleným programovým schématem. V žánrové skladbě literárních pořadů se objevují jak jednoduché, horizontálně utvářené celky, v rozhlasové hantýrce „skládačky“ či „leporela“, tak náročnější útvary, jako je pásmo, o jehož strukturovanějších podobách hovoříme jako o kompozicích, montážích, rozhlasových kolážích apod. Centrem působení rozhlasových literárních redakcí je však především uvádění literárních textů, poezie a prózy.

Poezie

Za sedmdesát let své existence si vysílání básnických pořadů vytvořilo velmi bohaté a variabilní žánrové spektrum. Vedle prezentace jednotlivých básní například v nedělních poledních verších je tu k dispozici celá typologicky rozrůzněná řada pásem:

1. Monografické profily básníků, průřezy jejich jednotlivými sbírkami (formálně buď jednoduše, úvodem či průvodním slovem komentované, nebo i složitěji strukturované).

Komentář se v takovém případě omezuje na nezbytné minimum a snaží se vyhýbat suché učebnicové dikci ve prospěch lehčího, spíš esejistického podání. Za jejich obzvlášť šťastné verze je možno považovat i ty pořady, v nichž se jejich autor dokáže i v atmosféře svého doprovodného slova přiblížit charakteru uváděných veršů. Typickou takovou řadou je každou sobotu večer vysílaný patnáctiminutový pořad Svět poezie, orientovaný na současnou tvorbu a „moderní klasiku“.

2. Pásmo, která jsou orientována tematicky — příkladem budiž například současný dlouhodobý cyklus Vyňatá slova z české i světové poezie, který uvádí verše stovek našich i světových autorů na jednotlivá témata (noc, moře, matka apod.).

3. „Horizontálně“ komponované, jednoduše řazené pořady, vyjadřující vnitřní souvztažnosti poezie a hudby, v současné době je to například nedělní „matiné“ Souzvuk, v němž ve spolupráci s hudebními redakcemi Vltavy dominuje hudba „vážná“; kontext poezie a jazzu, rocku a dalších příbuzných žánrů zpřítomňuje programová řada Sladké je žít.

4. Poezie se objevuje jako jedna z komponent i v řadě „smíšených“ pořadů (Výročí týdne, publicisticky orientované pořady).

5. Další z formálních možností je rozhlasová básnická koláž (někdy poněkud nepřesně označovaná za montáž), tedy bohatě členěné pásmo, komponované z fragmentů jednotlivých básní, a to buď z díla jednoho, nebo i více autorů, nejčastěji na monotematicky zvoleném významovém půdorysu (stává se tak „průmětem různorodých prvků na stejnorodé pozadí“). Cílem a smyslem takových koláží je vytvoření zcela nového, dynamického, polyfonně působícího celku. Koláž je forma, která byla blízká tvůrcům evropského modernismu a názorově vychází zejména právě z estetik uměleckých avantgard z doby mezi oběma světovými válkami. Mezi jednotlivými básnickými obrazy vznikají při jejich interakci nová, často překvapivá „krátká spojení“, jimiž se „verbální“ metafora mění v metaforu auditivní. Tento tvar se však vyskytuje v současném vysílání zřídka, především proto, že klade značné nároky na realizaci (potřeba většího množství natáčecích frekvencí). Poměrně málo se počítá i se stereofonií jako s významotvorným činitelem, který rovněž umožňuje v časové i prostorové simultaneitě vytvářet „zvukové metafory“. V současné produkci básnických pořadů však převládají jednoduché tvary, často s přímou interpretační účastí autora, případně překladatele. Nebezpečím je tu jistá monotónnost a formální stereotypie. Dokonalým, ale provozně bohužel nerealizovatelným stavem by byla volba takového tvaru, který by přiléhal svou délkou i volbou zvolených prostředků přesně k poetikám jednotlivých autorů.

6. Rovněž ojediněle, a to především z finančních důvodů, se v současné produkci objevují básnické scénáře, které již v okamžiku svého zrodu počítají výlučně s rozhlasovou prezentací a jejichž autoři znají možnosti rozhlasové technologie a umějí ji také využít. K nim patří mimo jiné artefakty experimentální „fónické poezie“ i další formy, které kombinují slovo a jeho fragmenty se zvuky a hudbou jako s významově a esteticky souřadnými složkami celé zvukové struktury autonomně rozhlasového básnického díla.

7. Zejména od devadesátých let se stále častěji ve vysílání objevují pořady veršů v autorské interpretaci, případně pásma, v nichž sami básníci své texty uvádějí, často ještě před jejich knižní publikací (někdy se uplatní i krátký rozhovor), a tím přibližují posluchači jak sebe samé, tak i okolnosti vzniku svých textů, čímž se nesporně zvyšuje žádoucí kontaktnost pořadů. Tento druh prezentace, který někdy sblízuje literární pořad s publicistickými žánry, není ovšem rovněž ničím novým, a není také samospasitelný, ostatně už F. X. Šalda napsal, že „literární dílo se nutně přelévá přes význam, který mu určil jeho autor“.

Proza

Rozsahem nejrozměrnějším a stále posluchačsky oblíbeným žánrem produkce literárních redakcí jsou četby na pokračování, ať už uváděné v dialogizované či (dnes převážně) monologické podobě (tzv. „hládká četba“). V kontextu Českého rozhlasu se ustálil rozměr jednotlivých jejich částí na třiceti minutách, existují však i četby dělené na čtvrt hodinové segmenty. Na umění legendárních vypravěčů (F. Filipovský, V. Voska, K. Höger, R. Nasková aj.) úspěšně navázali a navazují interpreti současní (např. J. Somr, H. Maciuchová, L. Munzar, V. Preiss, L. Hlavica, V. Postránecký, J. Hartl — ten především v nejmohutnějších, žel nedokončeném projektu četby v českých rozhlasových dějinách: *Čtete Pismo* —, a mnozí další).



Viktor Šlajchrt (*1952)

kritik a publicista

Rozhlas jsem víc poslouchal v dětství a jinošství, tedy zhruba do konce šedesátých let, a pak teprve v novém tisíciletí, když jsem vinou chorob zpomalil životní tempo. Z obřích předválečného přijímače značky Phillips jsem naslouchal nedělním pohádkám i večernímu Hajajovi, později odpolednímu Mikrofonu, v němž jsem poprvé slyšel hlasy spisovatelů a dalších kulturních protagonistů éry socialistické obrody. Někdy ve třinácti mne tam Hrabal zaskočil výrokem, že největšími mysliteli dějin proň jsou Marx, Ježíš a Lao-c'. Poznamenal tím zásadně mou pubertální kulturní orientaci. V té době mi v paměti navěky utkvěl výkon Rudolfa Hrušínského v roli ozralého esesáka či kolaboranta, který se komusi zpovídá po telefonu, tu hru napsal Ludvík Aškenazy, asi je slavná, ale nějak jsem neměl už nikdy potřebu si ji najít, důležitý byl ten okamžitý zážitek. Pamatuji také éru prvních tranzistoráků. Rozhlas tehdy pronikl i do přírody, jež byla až dosud vyhrazena ptačímu zpěvu, bučení hmyzu a šumění listů. Místo toho tam najednou začal Jiří Štuchal všude uvádět Šťastnou cestu, populární pořad pro motoristy.

Silně, byť jen samozezně na mne rozhlas zapůsobil i za normalizace. Stal se nadlouho jediným médiem, jež zveřejnilo mé verše. Rudolf Matys je tehdy na popud Josefa Hirašala zařadil do jakési téměř utajené básnické čtvrt hodinky, jenže jsem jim málem nerozuměl — byl jsem zrovna na vojně a rádio v politicko-vojnové světelnici mužstva hrozně škrndalo.

Dnes rozhlas nejvíc poslouchám v noci, když nemůžu spát. Zvláštní kouzlo pro mne mají skeče komiků, z nichž většina dávno zemřela i s částí rozchechtaného publika. Na rádiu Olympic se pár stejných čísel úmorně opakuje vždy od jedné po půlnoci do pěti nad ránem. Znam tam už každou pauzu, každé nadechnutí. O humor vůbec nejde, jsou to však pozoruhodné lekce okamžiků a věčnosti.



Pavel Šrut (*1940)

básník, textař a fejetonista

Potěšilo (nebo poděšilo?) mne zjištění, že nejen do mysli malého Jeníka Vodňanského, ale i do řady mnohých jiných hlavíček se zapsaly rozhlasové přenosy politických procesů z padesátých let. Totiž Jan Vodňanský, dnes notně zralý showman, coby nezralý mladíček mi vyprávěl, jak sedával při reportážích z procesů se Slánským a spol. u rádia — a příští den běhal po lukách a chytil luční kobylky. S urválkovským rykem je pak obžaloval a vlastnoručně věšel v drátěném pletivu dědečkovy králikárny...

Sám jsem nikdy tak mocný zážitek z poslechu rádia bohudík neměl. Vlastně si na nějaký svůj určitý a *nejšílnější* zrovna teď nevzpomínám. Ale musím tu připomenout stanici Vltava (ČRo 3) a Rudolfa Matyse, básníka, esejistu a „rozhasáka“. Známe se z dávna, hodně času jsme poseděli ve vinárnách, ale pak pět let (1997–2002) jsme spolu sedali v literární redakci Vltavy — já greenhorn, on starý trapper. Snad jsme tam spolu i něco vystopovali a ulovili. A když se teď už pod dohledem básníka Miloše Doležala povede nějaký Souzvuk (nedělní hodinovka poezie a hudby), sobotní Poezie a jazz, Schůzky s literaturou nebo každodenní Vyňatá slova a motivy z české a světové poezie, tak je to pro mne zážitek...



Marie Šťastná (*1981)

básnička

Jsem na rozhlasu závislá, poslouchám ho každý den, vlastně nevím, kdy se naposledy stalo, že bych přišla domů nebo se probudila a nezapnula rádio. Poslouchám Prahu, Vltavu, Radiožurnál, Český rozhlas 6, Ostravu, ne nutně v tomto pořadí. Rozhlas jsem začala vlastně poslouchat kvůli rozhlasovým hrám, dokonce jim někdy přizpůsobuji svůj denní program, mám i „svoje oblíbené“. Nesouhlasím s tím, že

by rozhlas byl nemoderní médium! I když teď většina lidí, které znám, poslouchá rozhlas přes internet, dělají to hlavně kvůli kvalitnímu příjmu, a je to pořád rozhlas.



Pavla Šuranská (*1982)

spisovatelka, publicistka, performerka

Rozhlasových zážitků mám velmi mnoho, nedokážu říci, který je nejsilnější. Rozhlas mě provázel od dětství a byl pro mě v podstatě jediným zdrojem informací především o literatuře, autorech i věcech běžného života. Vzhledem k mé slepotě je tomu tak až do dnešních dnů, s tím rozdílem, že v současné době mohu čerpat informace i z internetu, čistě naslouchané knihy skrze počítač vybavený hlasovým výstupem nebo hmatovým braillovým řádkem. Do té doby jsem byla závislá na lidských hlasech, což mi výrazně prohloubilo emoční vnímání a představitivost.

Budu nyní konkrétnější, snad až nestoudně, kolegové autoři, odpusťte!

Když jsem ve dvanácti letech objevila na rozhlasových vlnách Zelené peří, uchvátit mě hlas Mirka Kovářika, skrze jehož přednes jsem objevovala jak básníky zavedené, tak zcela neznámé. Do té doby jsem nevnímala interpretaci básní nijak intenzivně. Tady jsem poznala, jaké to je, když do textu recitátor vloží vše, co mu je dáno.

Další zlomový okamžik nastal v době konání prvního bitovského setkání literátů. Tenkrát v Dobrém jitru z Prahy Kovářik spolu se Svatavou Antořovou posluchače seznamovali s bouřlivým hradním děním. Poznala jsem mnoho hlasů: Věra Jirousová, Magor, Luděk Marks, Ivan Slavík, Jiří Kuběna, Krchovský, to by prozatím stačilo! Žila jsem z tohoto zážitku přibližně tři roky, a neštěstí bylo hotové. U tehdy třináctileté dívky začal fanatický poslech všeho, co se literatury týkalo. Přišlo i trpělivé předčítání z novin, to odnášeli především vychovatelé z internátu, kde jsem pobývala. Samozřejmě mě zajímalo, jak všichni ti úžasní básníci a prozaici vypadají. Líbala jsem jejich novinové podobizny jako svatý obraz, ne-li ještě vroucnější!

Vrátím se jen na chvíli k racionálnějšímu tónu. Postupem času a přirozeného vývoje jsem objevovala další pořady, například Zelný rynek, který v brněnském rozhlase připravuje Alena Blažejovská. A opět ke mně přicházely nové hlasy. Velmi ráda jsem naslouchala Ludvíku Kunderovi, který je mistrem vyprávění. Hlas se mi také zamlouval. Jednou se však stalo, že byla vysílána nějaká jeho vzpomínka, nahrávka zřejmě ze šedesátých let. Lekla jsem se: „To je divný hlas“, nějak mi tam nesešlo autorovo mládí, byla jsem šťastna, když se posleze pokračovalo hlasem, na který jsem byla zvyklá. A pak že mladícké dívky milují pouze zvůcné silné hlasy jako hrom nebo vojenská polnice!

V Zelném rynku se po Ludvíku Kunderovi objevil Jiří Kuběna. Větší hlasové kadence jsem předtím nikdy neslyšela. Snažila jsem se vnořit do samé prapodstaty toho hlasu, intonace. Než však jeden zpěv skončil, navázal další. Nezkoumala jsem básníkův fyzický vzhled, ani dnes přesně nevím, jaký je, a nejsem si jista, nechám-li si ho někdy popsat.

Vždycky mě intenzivně zajímali literáti, kteří se kromě slova projevovali také hudbou. Řekla bych, že téměř dokonalým zástupcem tohoto spojení je básník Petr Čichoň. Loutna, hluboký zastřený hlas. Intonace se nemění, ani když básník hovoří. Toto vše doprovází půvabný vzhled rytíře z doby truvérů. Poznala jsem tohoto autora také přes rozhlas v pořadu Tomáše Sedláčka Důvod k básni. Byl zajímavý tím, že básníci s redaktorem navštěvovali místa, která byla inspirací, tedy důvodem k básni. Většina z mnoha děl mi unikla, čehož dnes velmi lituji. Musím podotknout, že si zejména literární pořady, rozhlasové hry, případně četby na pokračování od určité doby úzkostlivě archivují.

Poznávala jsem hlasy Seiferta, Halase, Holana a jiných, kteří už jsou zapsáni navěky do dějin českého básnictví. Já se věnuji spíše žhavé a živé současnosti proto, že je pro mě zatím důležitější a více mě oslovuje.

Mám i rozhlasové zážitky, které na mě zapůsobily také silně svou hloubkou tragičností. Jedná se o pořad věnovaný Jifimu

Dramaturgie těchto čteb, jejichž často využívaný reprízový fond dnes už představuje několik set titulů, je co možná nejpestřejší: vedle klasických knih české a světové literatury (uváděných pokud možno v nejčerstvějším, kvalitním překladu) jsou zařazována i významná díla novější a nejnovější (pokud ovšem získání autorských práv k vysílání nepřekračuje omezené finanční možnosti Českého rozhlasu).

Dramaturgická rozvaha redaktorů (u nichž se automaticky předpokládá široká erudovanost a detailní obeznámenost s literaturou jimi „obhospodařovaných“ oblastí) je v tomto případě orientována nejen na posluchačskou přitažlivost předlohy. Stranou tedy musejí nutně zůstat texty „nesyřetové“ či jinak experimentálně laděná, formálně náročná a příliš složitá, méně přehledná díla; redaktor musí navíc zvážit únosný rozsah četby, a tedy i funkčnost nutných škrtnů — v některých textech málem nelze škrtnout jedinou větu, recepci jiných děl naopak prospěje i poměrně rozsáhlé krácení. Navíc musí redakce dbát o to (a to je ovšem princip platný i pro všechny rozhlasové slovesné útvary), aby stavba „rozhlasové“ věty byla dostatečně přehledná, tedy především nepřilíh dlouhá. Posluchač totiž nemá možnost se opticky vracet ke složitější větné struktuře, kontrolovat ji vizuálně, paměťová retence sluchu je omezenější než schopnost oka podržet text — a tak se posluchač snadno „ztrácí“, přestává vnímat významový kontext. Všechna tato kritéria, týkající se výběru i úpravy textu, platí samozřejmě i pro povídky, které rozhlas vysílá v rozměru třiceti, méně často patnácti minut.

Není tu samozřejmě místo na vyjmenování dalších konkrétních programových typů, které se pravidelně objevují ve vysílání Českého rozhlasu. Je tu rozhlasová esejistika, cyklus Sny, řada pořadů smíšeného typu. Zvláštní pozornost si ovšem zaslouží již od šedesátých let vysílané Schůzky s literaturou. Jsou to jakési „výstavní vizitky“ literárních redakcí z Prahy, Brna, Plzně, Ostravy a dalších regionů. Tyto šedesátiminutové pořady představují prakticky celé spektrum možností, jaké pro literaturu rozhlas nabízí. Jsou různorodé jak obsahem, tak svým tvarem. Jednou jde o profil významné osobnosti české i světové literatury, jindy o rozhlasový průřez knihou, případně o tematicky, biograficky zaměřené pásmo či strukturálně komplikovanější kompozici, která sleduje nějaký závažný umělecký či společenský problém. Objevují se tu výběry z korespondencí, zpovědi autorských osobností, samozřejmě i poezie, próza, eseje, občas i diskuse na literární témata atd. atd.

Trocha perspektivy

Také rozhlasové literární a dramatické vysílání přirozeně těží z dynamického rozvoje elektronických technologií. Máme tu na mysli především digitalizaci (tj. také miniatu-

FEJETON TOMÁŠE SEDLÁČKA

Elektrický smrádek a nikdo víc...

Jsou mi tři roky, v kuchyni svítí veliká bedna přijímače Telegrafia Festival, magické oko září zelení. Kdo to mluví? — Někdo v rádiu. — V rádiu? — Tisknu hlavu ke zdi. Děrovanou lepenkou zadní stěny přístroje je trochu vidět dovnitř. Je tam šero, několik tmavorudých světél divných lamp, teplo a elektrický smrádek. Nikdo víc...

Z tajemného prázdna zni hlasy a rozechvívají její textilní clonu nad kulatým knoflíkem. Když se jim otočí, hlasy se mění v křik, nebo úplně zmizí. Nesahej na to! Rodiče mezi sebou hovoří podivně napjatými, spikleneckými hlasy o tom, co říká tajemný kdosi z rádia. Běž si hrát do pokoje! Někdo umřel, jiný hned po něm, něco osudového se děje. Je rok 1953. O tři léta později. Jsem v pokoji, rádio je teď

se mnou. Říká, že někde blízko se střelí a bojuje. Vzrušení — možná uvidím opravdickou válku! Pak hraje veselá hudba a sbor mužských hlasů zpívá. Z chumlu nesrozumitelných slov zachytávám jedno neuvěřitelné, pořad je opakují: Kakali, kakali... Volám mamínku, aby si to přišla poslechnout. Zhrouť se smích na židli: Kalinka, kalinka, kalinka maja... Nedělní pohádky poslouchám jen napůl — hlasy je vyprávějí jinak než knížky, které mi předčítal dědeček. Moc vynechávají. To se mi nelíbí.

Na přelomu padesátých a šedesátých let konečně objev: V sobotu smím poslouchat večerní četbu na pokračování: Ivan Jefremov — Mlhovina v Andromedě. Jsem fascinován tajemným světem hvězdoletů a kapitánem Ergem Noorem a ševelem elektronických počítačích strojů, které zni z podkresu. Když děj opustí vesmír, přestane mne to bavit. Ale přicházejí další lahůdky: Saturnin, Pučálkovic Amina, Bylo nás pět. Poslední objev této řady: Michalovi Bubáci pro všední den. A pak neza-

rizaci) nahrávacích a částečně i reprodukčních systémů. Radikálně se ustupuje od analogových technik, především od užívání magnetofonových pásek a tradičního „ručního“ střihu ve prospěch různých digitalizovaných přenosných a především studiových zařízení (filtry, korektory, umělý dozvuk, samplery, zpožďovače, záznamníky, digitalizovaný mix apod.), která nabízejí i při tvorbě rozhlasových slovesných děl širší spektrum zvukových efektů — a ve svém výsledku již umožňují přenést k posluchači signál v kvalitě srovnatelné s kompaktním diskem. Zároveň se aktualizují i nové — a stále běžnější — způsoby šíření rozhlasového signálu (program může být — a také je — šířen celosvětovou internetovou sítí, což eliminuje nevýhody dosavadního omezeného plošného dosahu vysílačů pracujících v pásmu FM). Nové technologie, jejichž aplikace v literární a dramatické oblasti (na rozdíl od oblasti hudební) jsou u nás rozvíjeny zatím hlavně na rozhlasové půdě, se v zahraničí (například v SRN) stávají i inspirací pro výrobce nosičů, kteří se na trhu úspěšně uplatňují s atraktivní auditivní prezentací literárních a dramatických děl.

Co říci na závěr? Veřejnoprávní Český rozhlas je institucí, která nejen přináší informace a kritické reflexe o dění v literární a dramatické oblasti, o nových knihách apod., a která nejen hodnoty slovesné tvorby pasivně přejímá a šíří — na jeho půdě rovněž vznikají původní, svébytná literární a dramatická díla, která z něj činí v plné míře rovněž *instituci kulturotvornou*. Lze tedy právem hovořit o rozhlasovém slovesném umění jako o samostatné a plnoprávné umělecké disciplíně. To se však netýká jen děl přímo pro rozhlas psaných, vždyť například i pouhým novým uspořádáním a členěním prvků zpracovávaného literárního textu a jeho převedením do soustavy a struktur auditivních signálů (a jeho integrací do celkového zvukového plánu, v němž se mohou uplatňovat i „neverbální“, hudební a jiné zvukové prvky) vzniká nový artefakt, nová estetická kvalita, která se od výchozího textu již odděluje a žije do značné míry autonomním životem. Je to jistě služba psané literatuře, ale nejen to. I když v současné době došlo pod tlakem ekonomických limitů k jisté redukci žánrového spektra a ryze rozhlasových slovesných forem, zůstává tento soubor za několik generací naakumulovaných postupů k dispozici a lze na něj kdykoliv navázat a těžit z něho. Potřebné a žádoucí je jistě i hledat inovativní, zcela nové přístupy s vědomím toho, že žádný z nich nebude sám o sobě „samospasitelný“. Práce na rozhlasovém slovesném díle, jako na každém uměleckém díle, nemá — a ze své podstaty ani nemůže mít — pravidla stejně exaktní, měřitelná, předvídatelná a kdykoli za standardních podmínek opakovatelná. Geneze rozhlasového slovesného tvaru, který je nakonec nabídnut posluchači a vstoupí do vysílání, se uskutečňuje na ose autor — redaktor (dramaturg) — režisér — jeho hudební a zvukoví spolupracovníci — tým interpretů

pomenutelná sobotní třídní hra pro mládež v záračné režii Jiřího Horčíčky: Jules Verne, Dobrodružství výpravy Barsacovy...

Když někdy na počátku sedmdesátých let dorazil do naší domácnosti konečně přijímač, vybavený pásmem VKV, objevil jsem pořad 3×60 a to stereo, jehož sobotní dopolední repríza mi dlouhá léta zpřijemňovala nucené pomocné práce v kuchyni. V čase zmrtvělých normalizačních pořadů se stal oázou úniku po hudební stránce (představoval tehdy zasvěceně pozoruhodné deriváty populární hudby — folkem začínaje, vzpomínám na Hutkovu desku Stůj březo zelená — až po krea-ce skupiny, jako byli Uriah Heep), v publicistice zase přinesl typ kontaktního rozhovoru nejčastěji inteligentního moderátora Oty Nutze s pozoruhodnými tvůrčími lidmi, kteří povětšinou stáli mimo proud normalizačních oficialit. Konečně to nejdůležitější: 3×60 přinášel půlhodinové stereoformní rozhlasové dramaturgie na pokračování. Tak jsem vypo-

slechl s největší pozorností Horčíčkovu úpravu románu Elleryho Queena Město malérů — ne pro ten příběh, ale kvůli způsobu, jímž se režisér zmocnil struktury vyprávění: Postavu detektiva a zároveň vyprávěče rozdvojl a takto je nechal hovořit mezi sebou. Nepříliš soustředěný posluchač, jímž jsem tenkrát byl, konečně opožděně pochopil svébytnost rozhlasového vyprávění, jež tenkrát s neuvěřitelnou přesvědčivostí ztvárnil Eduard Cupák. Dávno jsem zapomněl, oč v tom příběhu šlo, ale umírající médium, jak se mi tenkrát zdálo, najednou v mých očích znovu ožilo: Stačí jen pochopit a vycítit možnosti látky a zvolit vhodnou formu — „přeložit“ literaturu do „rozhlasovštiny“ a může vzniknout strhující zážitek. Za ten (zajisté dávno známý — František Kožík mi to odpustí) základní objev nepřestanu nikdy být Jiřímu Horčíčkovi a pořadu 3×60 a to stereo vděčný.

Autor (nar. 1950) je rozhlasový redaktor, vedoucí literárně-dramatické redakce ČRo Brno.

Ortenovi, dále vzpomínkový pořad o Ivetě Pokorné a nakonec rozhlasová kompozice ze sbírky Víta Slívy *Tanec v pochované base*. Poznala jsem, jak může být hlas zkeslen zoufalstvím a beznadějí. Když jsem potom Víta Slívu slyšela mluvit v jiných souvislostech, hlas mi připadal čistší.

Tolik tedy mé vyjádření k rozhlasovým zážitkům. Je jich ještě celá řada, ale pocíty v podstatě stejné.



Mojmír Travnicek (*1931)
editor, kritik a esejista

Nebyl jsem nikdy zaniceným posluchačem rozhlasu, a co se mi opravdu nesmazatelně vrylo do paměti, mělo vždy ponurý přízvuk úzkosti a hrůzy.

„Ten stíhlý bílý prst se náhle zdvihl, a každý z nás, z nás, jeho žáků, ztich.“ To jsou první verše z rozhlasu, které si téměř sedmdesát let pamatuji. Slyšel jsem je z rádia dva týdny poté, co jsem nastoupil do obecné školy. Až po letech jsem se dověděl, že veršujícím Masarykovým žákem byl Otokar Fischer. Rádiový přijímač, ještě nedlouho předtím jediný ve vsi, byl „na baterky“. Elektrina dospěla k nám na dědinu až „za Němců“. Zprávy z Londýna už jsem poslouchal s uchem na aparátu opatřeném velkou venkovní anténou, ale zapojeném v síti. A zase: desítky let si pamatuji ony série zvlášť zřetelně recitovaných vzkazů — hesel, která připomínala zárodek tajuplné básně: Oknem do bytu — Bory šumí — Palíčky a bubny... Na to jsem se zvlášť těšil.

A pak se vynořuje vzpomínka na přenos procesu s K. H. Frankem. To už jsem věděl, že jeho obhájce Kamill Resler byl kdysi právníkem staroříšského Dobrého díla. Zasl jsem, s jakou profesionální nesmlouvavostí a promyšlenou argumentací dokázal, že byl Frank zproštěn některých bodů obžaloby. „Naco se s ním tak pára-jí,“ byl převažující hlas lidu. Záhy byl vyslyšen při jiných procesech lidově demokratické justice. V sanatoriu v Tatrské Kotlině jsme při reportáži z procesu s řeholními představenými svobodně a bez obav se spolupacienty diskutovali. Za procesu se slovenskými biskupy jsem si už doma při večerním rozhlasovém sestihu dělal podrobné poznámky, které mám dodnes.

Po krátkém čase při čekání na kamaráda v restauraci vnímám truchlivou hudbu z reproduktoru, kterou přerušil veledůstojný hlas zprávou o vážném stavu generalissima, jemuž byly nasazeny pijavice jako ultima ratio sovětské lékařské vědy. „Tak už je po něm,“ komentovali zkušení štamgasti u sousedních stolků. A zase se uplatnili básníci. Nezval prorokoval: „On vítěz vztýčen nad Letnou, na věky bude pomáhati Praze.“

Deset let nato si před odchodem z práce ověřuji správný čas. Přijímač jsem otevřel doprostřed zprávy o atentátu v Dallasu, jemuž podlehl prezident Kennedy.

Na poezii se dostalo po několika letech. Celé hodiny nepřetržitě zpravodajství 21. srpna natáčím na magnetofonový pásek chaotickou chumelenici zpráv, výzev a komentářů. Mezi prvními se ozývají slova básníka: „Tak už jste přišli...“

Bylo víc podobných zastavení. Je toho na jeden život málo?



Ludvík Vaculík (*1926)
spisovatel

Musím především říct, že rozhlas poslouchám málo, protože jsem čtenářský typ. Ale vybírával jsem si a vybírám. Jednu dobu jsem poslouchával sobotní Meteor, a přestal jsem, když se změnil mě soboty: že jsem někde musel něco dělat, nebyl jsem doma. Nepominutelní jsou Hajajové, ale víte, že ani nevíme, jestli ještě jsou? Teď poslouchám na Vltavě předpolední půlhodinový osudů a vzpomínek: a to s takovou závazností, že naopak kvůli tomu něco, co dělám, přestanu dělat. Teď je to čtení knihy vzpomínek Lotyšky o jejich osudech za sovětského režimu. Předtím úžasně čtení z deníku Jana Jeníka z Bratřic: to bych chtěl mít a číst. Na tomto pořadu je zvláště cenná ta proměnlivost: od literárních forem po vyprávění, například Pavla Jurkoviče a Jiřiny Šiklové.

Nejvíce cením to, že se pořád, proti módě, v rádiu drží delší pořady slova. Je odporné, a nestojí za poslech nic strhujícího, co nevydrží déle než pět minut, protože to počítá s blbci, kteří nedovedou poslouchat déle než těch pět minut.

Ale chci se zmínit i o jiném pocitu: z druhé strany. Totiž měl jsem několikrát v rozhlase možnost mluvit nebo číst, a liboval jsem si, že se při tom nejvím. Nevystavuji pozornosti posluchače svůj zevnějšek. Já jsem kdysi vůbec přivítal zavedení televize jako zápornou věc, která vede lidi k povrchnosti. Psal jsem o tom v roce 1967 ve *Filmových a televizních novinách*. Můj odpor byl takový, že jsem odmítl televizor mít, a přišli jsme k němu darem od přátel, kteří emigrovali.

Nesouhlasím se soukromým rozhlasovým vysíláním. Je to nesprávné a škodlivé.



Jan Vilímek (*1979)

básek

Slovo cíleně na rozhlasových vlnách nevyhledávám. Rádio nejčastěji, a teď mnohem méně než kdy dřív, poslouchám jako kulisu. Slyšel jsem, že lidem se prý nejlépe pracuje u renesanční hudby. Dokonce jí pouštějí v hypermarketech noční směně, která doplňuje zboží. Když se tedy dělá něco, co člověka moc nebaví, věnuje pozornost rádiu — nejde ani tak o to, že takový kulisní poslech není moc kvalitní, ale spíš o fakt, že práce ubíhá tak nějak samovolně, mechanicky, a že člověk, kdyby mu do hlavy něco neustále nenaskakovalo, by si mohl odpočinout od vlastního rozumu. Není uklidňující, že to, co nás drží při životě, funguje téměř bez našeho přičinění? Ale k věci.

Na Vltavě mi nejvíce vyhovují sobotní pořady, které jsou vždy věnovány jednomu konkrétnímu autorovi. Jindy jsem úplně náhodou slyšel pořad *Fonogramy* — Marek Eben si z rozhlasového archivu vybral hlas Vladimíra Holana. Básek recitoval své tři kratší básně. Matčina ruka rovnající prostěradlo tišila bouře na čínském moři. Jednou také kterýsi redaktor pustil — těsně po jejím vydání — část skladby Filipa Topola *Střepy!* Naposledy jsem někdy ve velice brzkých ranních hodinách slyšel čist kouzelný dopis mladického Vítězslava Háška, který byl adresován dívce — jeho budoucí paní. Pisatel vůbec nevěděl, co udělal tak špatného, že si rodiče té dívky nepřejí, aby nadále navštěvoval jejich dům. Úpěnlivě a opakovaně se ptal, jak dlouho ten zákaz bude asi trvat.



Jiří Žáček (*1945)

básek

Myslím, že rozhlasové vlny svědčí literárním žánrům stejně, jako svědčí mořské vlny všem těm bárkám, jachtám, katamaránům, parníkům a plavidlům, která ani neumím pojmenovat. Přestože fandím rozhlasu dodnes, mé nejsilnější zážitky jsou z dětských let, kdy člověk dokáže prožít cizí příběhy naprosto spontánně.

Jak jsme se já i mí kamarádi těšili na chvíle, kdy se usadíme před radiopřijímačem a famózní František Filipovský nám bude číst na pokračování Poláčkův mistrovský opus *Bylo nás pět!* Kolektivní poslech v přátelském kroužku zážitek ještě umocňoval. Stejně intenzivně jsem vnímal několikadílnou dramaturgii *Neviditelného* od klasika sci-fi H. G. Wellse — ještě dnes při vzpomínce cítím mrazení v zádech. Těch magických zážitků u rádia, při nichž fantazie má mnohem větší prostor než před televizorem, muselo být mnohem víc, ale nejspíš je přísně střeží démoni podvědomí. Anebo múza Skleróza?

V posledních deseti letech se mi velice osvědčil poslech autorádia — v autě jste dokonale odříznuti ode všech rušivých domácích stereotypů a povinností, i když psycholog asi namítne, že poslech rádia může být pro řidiče rizikový. Bezpečnější a nejspíš i příjemnější by bylo vzít tranzistoráček se sluchátky a úchvatnou poezii, strhující povídku či hrůzostrašný horor vyslechnout někde v lůně přírody. Ale ať už posloucháme rozhlas kdekoli, hlavně ať nám ho Pánbůh zachová ráči!



Vlasta Burian u rozhlasového mikrofonu, z knihy *Neviditelné herectví*; repro: Host

— technické posádky ve studiu. Jde tedy o práci výrazně týmovou, jejíž optimální výsledek je podmíněn nezbytnými diskusemi, vzájemnými „přesahy“ — „okamžiky dílny“, které by měly na minimum omezit „šumy“, jež mohou vzniknout na kterémkoli místě mezi jednotlivými fázemi tvorby, mezi články tohoto řetězce (nepřesné pochopení textu, nevhodné obsazení atd. atd.). Estetická účinnost (a tím vpsledku i posluchačská přitažlivost) je tu navíc závislá i na mnoha nepředvídatelných faktorech (jako ostatně vždycky v jakémkoli umění), především na „nevažitelném faktoru lidském“ implicitně třeba i na atmosféře, která momentálně vládne v tom či onom studiu. A co je nejdůležitější, je rozhlasová osobnost sama, její individualita, její schopnost hodnověrně a dostatečně poutavě oslovovat svého posluchače. Tady se ovšem už ocitáme u tématu, které přesahuje zadání a rozměr našeho stručného výčtu.

Autor (nar. 1938) je spisovatel a rozhlasový redaktor.

PROGRAM 12. LITERÁRNÍHO FESTIVALU LIBRI V OLOMOUCI

9. – 16. 3. 2006

ČTVRTEK 9. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
literární kavárna v Pavilonu E
na Výstavišti Flora

- 14.00 **Andy Werner**
15.00 **Jiří Hájíček a Roman Ludva**
16.00 **Rok Jany Klusákové s Vladimírem Kokoliou**
Beseda spojena s vernisáží výstavy obrazů Vladimíra Kokolii

LIBRI NA JEVIŠTI
Pavilon E na Výstavišti Flora

- 17.00 **Jiří Lábus**
Vystoupí s recitačním pásmem z poezie fiktivního básníka Mirko Hýla.
19.30 **Divadlo v 7 a půl, Brno: Satanské verše**
Brněnská alternativní scéna 7 a půl předvede své zpracování kontroverzní látky Salmana Rushdieho.

PÁTEK 10. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
literární kavárna v Pavilonu E
na Výstavišti Flora

- 13.00 **Vzpomínka na Pavla Dostála**
Prezentace posmrtně vydané knihy písňových a dramatických textů Pavla Dostála *Pisničky divadelní*.
14.00 **Ivan Medek**
15.00 **The Best of Polish Literature — Tomasz Rózycki**
16.00 **Milan Ohnisko a Tomáš Přidal**

LIBRI NA FILMOVÉM PLÁTNĚ
Pavilon E na Výstavišti Flora

- 17.00 **Vladimír Körner**
Prostějovský rodák, stálce na českém scénaristickém a literárním poli a nový film dle jeho scénáře *Krev zmizelého*. Spojeno s projekcí takřka zapomenutého filmu z počátku 70. let *Deváté jméno*, jehož kulisy tvoří ulice města Olomouc.

LIBRI NA JEVIŠTI
Pavilon E na Výstavišti Flora

- 19.30 **Divadlo NABLÍZKO, Tichý syndikát a Monstrkabaret Freda Brunolda „JOŽKALIPNIKJEBOŽIČLOVĚKAN EUMÍLHÁT! No. 3 aneb Mám vás rád, pane Hermanne“**
Stříhový pořad z koncipovaných večerů mapujících setkání začínajícího básníka Jožky Lipníka a věhlasného

německého spisovatele Hermana Schlechtfreunda, který vznikl na motivy komiksu *Sloni v Marienbadu*.

LIBRI NA KONCERTNÍM PÓDIU
hospoda Ponorka

- 20.00 **India Happening Punk**
Hudební trio Bány a Tomáše Přidalových nabídne svůj punkový nářez „Urban folk“ osazenstvu kulturní olomoucké hospody.

SOBOTA 11. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
literární kavárna v Pavilonu E
na Výstavišti Flora

- 14.00 **Češi o Slovensku a Slováci o Česku**
Beseda se členy Slovensko-českého klubu nad antologiemi Emila Charouse *Rozdíly sblížíjí* (Čeští spisovatelé o Slovensku) a *Pražské inspirácie slovenských spisovateľov*

- 15.00 **Daniela Fischerová**
16.00 **The Best of Literature — Edgar Dutka a Martin Šmaus**
17.00 **Martin Fahrner a Vladimír Pavlovič**

LIBRI NA JEVIŠTI
Divadlo hudby Olomouc

- 19.30 **Studio GaGa ve spolupráci s Divadlem Bolka Polívky**
Vás pozve na groteskní alchymistickou komedii „Neslyšitelný řev umění“, která rozšiřuje ústa i rozhled. V hlavní roli účinkuje doktor Vernisace, milovník umění a odborník na veškerá krásna.

NEDĚLE 12. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
literární kavárna v Pavilonu E
na Výstavišti Flora

- 13.00 **Igor Otčenáš**
14.00 **Dušan Šimko**
15.00 **The Best of Literature — Jiří Stránský a Jan Lukeš**
16.00 **The Best of Literature — Kateřina Kováčová a Bogdan Trojak**

LIBRI NA FILMOVÉM PLÁTNĚ
Pavilon E na Výstavišti Flora

- 17.00 **Bereš & Baron: Anděl v Krakově, Zamilovaný anděl**

Tvůrčí duo polských filmařů uvede dva filmy ze své produkce: *Anděl v Krakově* (2002) a *Zamilovaný anděl* (2005). Vypráví o andělu Giordanovi, který byl z nebe za trest poslán na zemi, ale jen omylem se ocitl právě v Polsku...

PONDĚLÍ 13. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
literární kavárna v Pavilonu E
na Výstavišti Flora

- 13.30 **Petra Hůlová**
14.30 **The Best of Literature — Jáchym Topol**
15.30 **The Best of Literature — Michal Ajvaz a Václav Křístek**
17.30 **Beseda s Bárou Basikovou a Martinem Němcem**
18.30 **Pikantně laděný podvečer nad dvěma antologiemi**
Antologii české erotické literatury z let 1990-2005 *Jezdec na delfině* a antologii české naivní poezie 20. st. *Kámen do voda* a jejich vznik přiblíží jejich tvůrci Radim Kopáč a Jan Nejedlý.

LIBRI NA KONCERTNÍM PÓDIU
U-klub

- 20.00 **Koncert skupiny Precedens a Bány Basikové**
Na českou hudební scénu navrátivší se kapela zahraje ze své nové desky ABPOPA (AURORA). Jejich temný výstřel oťese olomouckým U-klubem.

ÚTERÝ 14. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
Muzeum umění — Café 87

- 15.00 **Krystyna Miłobędzka a Andrzej Falkiewicz**
16.30 **Pavel Vilikovský a Miroslav Zelinský**

LIBRI NA KONCERTNÍM PÓDIU
Besední sál Muzea umění

- 18.30 **Vrátá Brabenec & Joe Karafiát: Začni u stromu Jaroslav E. Frič & Josef Klíč: S kým skončila noc**
Společný koncert v rámci turné u příležitosti vydání CD.

kaple Božího těla, Konvikt

- 18.30 **„Jaroslav Seifert: Morový sloup“**

Komorní recitál ku 20. výročí úmrtí J. Seiferta. Přednes: Marie Viková. Violoncello: Jiří Hanousek

LIBRI NA JEVIŠTI
divadelní sál Konvikt

- 20.00 **Živý důkaz**
Literární skupina Živý důkaz, sdružující pět slovenských spisovatelů, vystoupí s rozvernou kabaretní revue, v níž nechybí vtip, ironie a jazykový experiment.

STŘEDA 15. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
Muzeum umění — Café 87

- 15.00 **Kam kráčejí a co nabízejí literární / kulturní časopisy?**
16.30 **Alena Müllerová**
17.30 **Přemysl Rut**

LIBRI NA KONCERTNÍM PÓDIU
kaple Božího těla, Konvikt

- 19.30 **Jiří Dědeček a Tereza Brdečková**
Literárně-hudební program uměleckého a manželského páru.

ČTVRTEK 16. BŘEZNA 2006

LITERÁRNÍ BESEDY, AUTORSKÁ ČTENÍ
Muzeum umění — Café 87

- 16.30 **Sylva Fischerová**
17.30 **Martin Komárek**

LIBRI NA FILMOVÉM PLÁTNĚ
filmový sál Konvikt

- 19.00 **Martin Šulík: Sluneční stát**
Co vedlo režiséra poetických filmů *Záhrada, Orbis Pictus a Krajinka* k sociální tragikomedií *Sluneční stát*? Proč si vybral Ostravsko a české herce? Jaký je vztah hraného a dokumentárního filmu? I na další otázky se můžete zeptat tvůrce samého. Beseda je spojena s projekcí filmu.


ZAKONČENÍ LIBRI

- 20.00 **Noc básníků v Ponorce**

DOPROVODNÉ AKCE LIBRI

- Obraz dějin v umění 20. století** — mezinárodní sympóziu věnované kultuře a umění 20. století, které pořádá Katedra bohemistiky UP Olomouc ve spolupráci s ÚČL AV ČR ve dnech 14. – 15. 3. 2006.

Změna programu vyhrazena!



S ALENOU BLAŽEJOVSKOU O KUBĚ,
NESNESITELNÉ LEHKOSTI
ROZHLASOVÉ PRÁCE A STAVU,
KTERÝ UŽ NELZE ZTRATIT



Křesťanství může být inspirativní, ale já jsem buddhistka...

Na divokých literárních sletech a festivalech mne vždy uklidňovala přítomnost elegantní dámy, rozhlasové redaktorky Aleny Blažejovské. Tu postává stranou vratkých hloučků, tu někomu nevtíravě pod nos přistrčí mikrofon. V každém případě je skvělé vědět, že je na palubě přítomna žena, o které se dá s jistotou říci, že nemá kocovinu, ve čtyři ráno neřešila nesmysly na hotelové recepci, a ještě o tom všem vkusně poreferuje kulturní veřejnosti. Alena Blažejovská pro Český rozhlas Brno připravuje mimo jiné hodinový pořad *Zelný rynek*, který každou sobotu přináší texty předních spisovatelů, filozofů, sociologů, psychologů a ekologů, ale i tvůrců, kteří teprve začínají. Je možné uslyšet rozhovory, reportáže, ankety, fejetony, rubriku literárních výročí a také hudbu převážně nezávislé scény. Na začátku roku pořad oslavil pětistým vydáním své desetileté výročí.

Vestibuly budov Českého rozhlasu na Vinohradské i tady na Beethovenově jsou půvabné, jako by se čas zastavil před třiceti lety a venku ani nezuřil digitální věk. A vůbec mám dojem, že celý Český rozhlas Brno jako by organicky zapadal do poetiky „hlavního města obskurnosti“. Do besedy s primářem pravidelně někdo zavolá, že chce prodat králikárnu. Nebo ta blahopřání s dechovkou — dílem mě to dráždí a dílem dojímá; nechceš pokračovat...?

Svým způsobem je to podobná instituce jako České dráhy, nemyslíš? Má úžasnou atmosféru, kterou bys za nic nevyměnil, je to věc fandovství... V rozhlase stejně jako na venkovském nádraží můžeš potkat zaměstnance v ošoupaných botách a s jídelní přenoskou v ruce. Ale první poschodí budovy na Beethovenově už je po rekonstrukci. Odtud se živě vysílá a tady si uvědomíš, že rozhlas sídlí v ceněné, památkově chráněné stavbě architekta Arnošta Wiesnera z dvacátých let, kde původně byla Česká banka Union. Tyhle paradoxy jsou určitě i nějak slyšet. Jsme rádio celé jižní Moravy, tak se nediv králikárně nebo dechovce...

Doma — v bezbarvé a cizí krajině?

Jak vzpomínáš na Brno svého dětství? Slyšel jsem o přízračné šedivé atmosféře... Vzpomínám si, že Mendlovo náměstí mého dětství nebylo dopravní křižovatkou, ale spíš zónou parků a zahrad — a že právě areál hustě zarostlé klášterní zahrady se zchátralým schodištěm, obehnaný polorozbořenou zdí, lákal svým tajemstvím.

Do první třídy jsem šla v roce 1970, ale i to mi už připomíná jen stará fotografie — nepamatuju si nic. Z té přízračné — anebo spíš nijaké! — atmosféry se nejspíš moji rodiče — oba nestraníci — pokusili vymknout tím, že se se mnou a mým mladším bratrem vrátili do Havany, kde jsme předtím pobývali už v šedesátých letech. (Otec hrál na kontrabas v tamějším symfonickém orchestru a vyučoval na akademii.) Takže co si já opravdu pamatuju ze svého dětství, to je temperamentní, barvami a horkem žhnoucí Kuba — pro dítě pravý ráj. Když jsme se pak s maminkou a bratrem v roce 1974 vraceli vlakem z pražského letiště do Brna, vůbec jsem nechápala, že jedu domů. Doma? Tady? V té bezbarvé, bez-

nadějně šedivé a cizí krajině? Museli mně všechno znovu vysvětlit, jako by cizince prováděli po místech, kde nikdy nebyl a kde má zůstat po zbytek svých dní. Seznamovali mě s lidmi, s přibuznými. Nějakou dobu trvalo, než jsem se s tím vyrovnala — co tady dělám?

Na Kubě jste asi žili v nějaké luxusní separaci...

Naše rodina nespadala do nejvyšší kategorie, v níž žili například diplomaté. V sedmdesátých letech jsme v Havaně bydleli na promenádním nábřeží Malecón v apartmánovém domě Focsa. To je mrakodrap o jednatřiceti poschodích ve tvaru otevřené knihy, postavený v roce 1956. Byly tam byty vybavené sektorovým nábytkem — asi jako když si člověk zaplatí pobyt v některém většinou dost vybydleném apartmánu na italském pobřeží. V jednom z nich, v patnáctém poschodí s výhledem na moře, jsme žili. Ale v tom domě měli byty i Kubánci — utkvěla mi jedna starší dáma, která si tak zakládala na své čistě bílé pleti a španělských předcích, že nikdy nevycházela na slunce bez slunečníku. Úžasný byl výhled do bezhraničného prostoru: moře a nebe a v dálce maják havanského přístavu. Ale pokud jde o jídlo, žádný luxus to nebyl. Měli jsme přidělený obchod střední kategorie a v něm kartu, v níž nám odškrtávali, co jsme si ten měsíc už koupili — všechno na příděl. Cizinecký luxus spočíval třeba v tom, že jsme si mohli opatřit obyčejné máslo, zatímco Kubánci měli ve svých obchodech jen solené. Banány, pomeranče, maso — toho bylo pomálu a zřídka. Nám dětem nejvíc chyběly sladkosti. Za vzácnou pochoutku jsme pokládali kašičku z kakaového prášku anebo konzervu strouhaného kokosu. Fronty na sýr a čokoládu se daly vystát jen v Leninově parku za Havanou — píše o tom Reinaldo Arenas v knize *Než se setmí*. Hračky se navážely do obchodů jen dvakrát ročně: 26. července — v den výročí útoku na kasárna Moncada — a na konci roku. To mělo každé dítě nárok na jednu velkou hračku a dvě malá.

Na co ještě vzpomínáš? Sblížila ses s nějakými dětmi třeba?

Rejdiště nám poskytoval především celý, pro nás tajuplný a dobrodružný areál Focsy. V přízemí byly obchody, pošta, prodejna zmrzliny — té jediné bylo v Havaně vždycky dost! — a teprve v prvním poschodí se nacházela velká zahrada s bazénem. Tam na nás rodiče z oken a balkonu viděli, jenže my — děti všech možných národností — jsme se samozřejmě toulaly v zadním traktu domu. Nezajímaly nás čtyři prostorné výtahy, ale spíš ty dva malé špinavé vzadu, jimiž se do bytů rozvážela voda. Z koutků totiž tekla poloslaná a „sladkou“ vodu na pití jsme si museli kupovat. Záleželo na tom, kolik si domácnost dokázala sehnat objemných demižonů. Probíhala výhradně výměna — plný za prázdný. Každý byt měl i zadní vchod, k němuž byl přístup ze zadního schodiště, prostě takové bludiště. Zvláštní vzrušení sliboval rychlovýtah, kterým se dalo vyjet až — a taky pouze — do posledního poschodí. Tady sídlili vojáci, snad tam měli i střílny... Tam jsme ovšem nesměli — a právě proto jsem od otce občas schytala výprask řemenem.

Ale jinak svázel české a slovenské děti z celé Havany autobus do společné školy, která měla jen první stupeň. I tam jsme měli zahradu s houpačkami, kde jsme si o přestávce mohli hrát. Voněly tam rudě rozkvetlé keře a bylo slyšet cikády. Někdy se ve třídě na zdi objevil jedovatý škorpion. Z těch dětí si pamatuju jen Pavlu Prosíckou, s níž jsme se vždycky do krve hádaly, jestli je lepší Praha, nebo Brno.

Můžu ještě dát k dobrému i historku, kterou mi vyprávěli. Pamatovat si to nemůžu, protože mi byl asi rok a tři čtvrtě. To bylo v roce 1965, kdy jsme s maminkou letěly do Havany poprvé — otec už tam na nás čekal. Při mezipřistání v Kanadě prý byly nějaké problémy, nechali nás nastoupit do letadla, a zase vystoupit. Maminka se se mnou a všemi těmi krámy, bez kterých se

malé dítě neobejde, chudák mořila po letištní ploše sem a tam. A přišel k ní takový charismatický zarostlý muž s jiskrnými očima a pomohl jí s věcmi. Prostě se o nás postaral. Když jsme pak konečně vystoupily na letišti v Havaně, otec se jí ptal: Víš, s kým jste letěly? Nevím, maminka na to. S Che Guevarou, támhle je! Ten? Ten nesl Alence nočník.

To jsou teda věci! Chápu, že se ti po návratu „doma“ asi moc nelíbilo...

Našly se dva dobré způsoby jak přežít. Za prvé skaut — nefalšovaný skautský dívčí oddíl, skrytý uvnitř Pionýrské organizace. Víkendy v lesích a v létě vlastníma rukama postavený tábor; stany s dřevěnou podsadou a celtou, bez podlahy, polní kuchyně a jídelna, latrína mezi stromy u Stálkova poblíž Slavonic. Dalším místem, kam rozhodně nedoléhala atmosféra chátrající provinční metropole, byl Žebětín, odkud pocházeli skoro všichni moji spolužáci. U zdejšího rybníka a v lesích směrem k Pohádce máje jsem se necítila jako premiantka, kterou jsem jinak po všechna svá školní léta byla. Dělal jsem všechno pro to, aby mě tohle stigma nepoznamenalo — a maminka mi ledasco, právě vzhledem k těm samým jedničkám — tolerovala. S Brnem mě nakonec smířily Blatného *Melancholické procházky*, tehdy jsem verše nejen četla, ale i psala...

Blatný z rodičovské knihovny? Jaké bylo vlastně tvoje zázemí v tomto kulturním ohledu? Tatínek byl hudebník — a maminka...

Ten Blatný byl buď z antikvariátu, nebo z knihovny mého strýce. Moji rodiče měli jen malou knihovničku — Romain Rolland, Victor Hugo, Seifertova *Maminka*... Ale měli obsáhlý notový archiv, partitury. Maminka vystudovala dirigování, absolvovala Smetanovou *Šárkou*. Teprve nedávno se přiznala, že v mládí mis-

FEJETON KARLA HVÍŽĎALY

Vejce natvrdo a rádio

Rádio je golem, který má zelený šém. Kdykoliv je dědeček nebo otec v mém dětství zapnuli, linula se z něj slova, která oběma mužům měnila tvář, a zelené magické oko na mě spiklenecky mrkalo. Dědeček i tatínek se skoro vždy začali tence usmívat, až jsem se bál promluvit. Když se jednotlivé zelené výseče šému vzájemně dotýkaly, poslech byl nejdokonalejší. Okna byla zatměná, aby se do nás při bombardování netrefili Angličané, a při poslechu rádia děda většinou ještě pro jistotu zhasínal. Město nesmělo v noci vypadat jako město a my jsme nesměli vypadat jako svobodní lidé. Kdo se nebál, byl podezřelý, nebo blázen. Hlídky kontrolovaly, jestli někudy neuniká z okna proužek světla, podle kterého by se mohly orientovat „Die feindlichen Flugzeugen“ (což byla snad první cizí slova, která jsem uměl), a proto děda zhasínal. Doba podle něj byla „grand misérable“, za poslech cizího rádia byl trest smrti. Někdy taky hlídky kontrolovaly, jestli někdo neposlouchal rádio: sahaly na ně, zdali není teplé. Z rádií byly vyštípané krátké vlny,

aby se nedal chytat Londýn. Lidé si ale civky na příjem krátkých vln vyráběli sami a uzlíčku drátů říkali „churchilka“ podle anglického premiéra, kterému věřili, že porazí Hitlera. Zvuk rádia byl silně přiškrčen, aby nás neslyšeli sousedé a neudali gestapu. Děda s tatínkem měli hlavy nalepené těsně ke golemovi a jeho šému. Když přístroj vypnuli, přistoupil dědeček s tatínkem k mapě visící hned vedle rádia a barevnými špendlíky s vlajkami posouvali spiklenecky válečnou linii podle toho, která města byla osvobozena.

Ve dne tato velká philipska mně sloužila jako slabikář. Učil jsem se na jejím ciferníku číst jména vzdálených měst: Rom, Wien, Amsterdam, Dresden, Nürnberg, Paris, London, Moskau, Lisboa, Madrid, Zürich, a pak jsem ta města hledal na mapě v atlase a babička mi o nich vyprávěla. Konkrétní představu jsem měl jen o Curychu, protože v chatě měla babička nad postelí Curyšské jezero, kam jezdívali za mlada s dědou. Videň byla v mých představách jen větší Praha, kde se točilo v dědově vyprávění velké ruské kolo jako o pouti na svatého Matěje, a Rakousko bylo pro mě nejbližší, protože jsem si je pleťl s obcí Rakousy, na kterou jsme se dívali z chaty. Paříž jsem si představoval jako město, kde kavárny jsou přímo na ulici, jak jsem

to znal z pohlednic, a lidé vypadají jako prodavačka z cukrářství, které dědeček říkal Pařížanka. Rádio mě s těmito vzdálenými městy spojovalo neviditelnými drátky. „Jednou ta města všechna objedu,“ říkal jsem babičce a ona kývala: „Určitě, jednou to bude všechno kousek. Teď se ale nikam nesmí, je válka. Němci, jak říkají v rádiu, utíkají od Moskvy a musíme jim věnovat lyže, aby se cestou nezabořili do sněhu.“

Rádio se poslouchalo i v krytech, ve sklepech. Někteří lidé si tam nosili peřiny a snažili se spát. Já jsem to nedokázal, poslouchal jsem rádio nebo jsem si na ně hrál a opakoval jsem slova, která jsem z něj slyšel nejčastěji: „Achtung, Achtung! Die fremden Flugzeugen nähert sich an die Stadt Prag. Nehmen sie schnell Platz in ihrem Schutzraum.“

Rádio do sklepa nosila domovnice paní Chrobáková, ze které měli všichni strach, aby je neudala. Snad tenkrát doopravdy nikoho neudala a jen se tak tvářila. Udávat ale začala až po roce 1948, strach se v nás opět zabydlel.

Do čtyř let, tedy do roku 1945, jsem strach spíš cítil z jiných, ale když v květnu 1945 volal o pomoc Československý rozhlas, pocítil jsem poprvé fyzicky strach i já. To už jsme však nebyli v Praze, ale na chatě, kam mě s babičkou a s maminkou chlapi převezli. „Českosloven-

to křížovek luštila partitury — seděla u rádia a luštila, to dobrodružství! Mohla být druhou Vítězslavou Kaprálovou — dokonce jí byla dost podobná — nebyť nás, dětí, které už ťukaly na vrátka. Jedna starší dáma mi vyprávěla, jak kdysi děvčata z Brna chodila do opery „na Kopřivu“. Můj tatínek totiž hrál v orchestru první kontrabas a hudební nadšenkyňě okouzloval nejen svým statným a charismatickým zjevem, v mládí býval krasavec, ale i fialovým frakem, který nosil. No a tak maminka nakonec zůstala v Brně, kde je dodnes korepetitorkou baletu, toho Kopřivu si vzala, protože měl taky absolutní sluch a na basu uměl hrát tak jako jiní na housle, a k dirigování se už nevrátila.

Premiantka, která píše básně... Udělala jsi ve studentských letech alespoň nějaký pořádný průšvih? Hádám, že to pokračovalo plynule až do rozhlasu — pracovala jsi v něm, pokud vím, už jako vysokoškolačka...

Moje průšvihy se už od základní školy týkaly milostných záležitostí. Ale i to rozčilovalo jen tatínka — jednoho mého neodbytného nápadníka shodil ze schodů. Tohle je ovšem citlivé téma — ale jedno jméno snad můžu říct: Lubomír Omelka, to je stará, gymnaziální historie. To on mě z frekventantky matematických a fyzikálních olympiád proměnil v čtenářku poezie. Snad se nebude zlobit, když prozradím, že mi nejdřív anonymně vrazil do schránky kytičky fialek a pak miniaturní obálky s verši: „Možná to ví jen křehoučký ptáček / ve večerním křoví, / když zpívá, brka všech per svých / zaťatá v hrdle a pohroužená v krvi.“ Podpis: O. M. Asi tušíš, že autorem těch veršů nebyl on — Omelka, jak jsem si původně myslela, ale Oldřich Mikulášek. Ledacos v mém životě bylo motivováno láskou — někdy z toho byl průšvih, někdy ne. Studovala jsem češtinu a dějepis na brněnské filozofické fakultě a do rozhlasu jsem nastoupila ve čtvrtém ročníku. Přes Ludvíka

Němce, tehdy úspěšného prozaika a redaktora literárně-dramatické redakce v brněnském rozhlasu, jsem se dostala napřed na tříměsíční stáž. Pak se uvolnilo místo, tak jsem zůstala. Ale o regulérní, dlouhodobé práci se dá asi mluvit až od roku 1992 — mezitím jsem totiž byla na mateřské dovolené. Velké průšvihy ze mě stejně nedostaneš. Byla jsem spíš zvyklá tahat z průšvihů ty druhé.

Stačila jsi poznat Skácela nebo Mikuláška osobně?

Jen Skácela. Jednou jsem se mu dokonce při nějaké hospodské debatě rozbřečela na rameni, když ostatní — vesměs o generaci mladší než on — upadli do naprosté skepse a deziluze. On se tehdy ujal mého idealismu a podpořil mě, to se nezapomíná. Taky mi utkvělo, jak pěkně přijal, on i paní Boženka, rozhlasové vysílání básní z knihy *Kdo pije potmě víno*. Nejvíce se mi líbily verše: „A kdyby se i potopila pevnina / naděje naší / a všechno odešlo a trochu také vy / zoufejme jenom málo / Za námi z moře času vynoří se / pro nové trosečníky nové ostrovy.“ Existovalo klíšé doprovázet Skácelovy básně hrou na cimbál, ale věděla jsem od něj, že to nesnáší. Zkusila jsem spojit jeho verše s hudbou maďarského rockera Gábor Pressera. Tu desku jsem si tehdy půjčila od svého manžela Jaromíra, on maďarský rock miluje... A byla jsem pak ráda, když mi Skácel dopisem potvrdil, že to nebyl omyl.

Ptejte se těch, kteří mlčí

Dnes mi jeden autor na rozloučenou napsal: Svět se řítí k záhubě! Sdílíš tyhle apokalyptické názory na stav světa a kultury?

Spíš si myslím, že všechno se neustále proměňuje. A když někdo ulpívá na určité podobě čehokoli, třeba i kultury, písemnictví, tak je potom frustrován, když se jeho očekávání nenaplní, když se

ský rozhlas volá o pomoc,“ tato slova mi uvízla ve stehnech a já tušil, že je zle. Tatínek s dědečkem zůstali v Praze a já měl o ně strach. Svíravá bolest ve svalech mě přikovala k židli. Podobně mi sevřel strach stehna při procesu s Miladou Horákovou v roce 1950, který jsme rovněž slyšeli z rádia. Dědeček s tatínkem mi říkali: „Buď tiše a poslouvej, o tom se jednou budeš učit jako o velkém zločinu.“ Brzy poté, 1. května 1951, začala vysílat rozhlasová stanice Svobodná Evropa a my jsme sedávali kolem zeleného šemu zase, jenže na mapě nebylo co postrkovat. Dědeček i tatínek měli opět strach, aby nás při poslechu zakázaného rozhlasu, který byl silně rušen pleskáním křídel racků, nepřistihla domovnice a neudala Veřejné bezpečnosti. Když někdo zazvonil, muselo se rychle přeladit na Prahu. Opustit území strachu jsme opět nesměli, cestovat se mohlo jen krátce v letech 1947 a 1948 a pak až v letech 1965 až 1969, a to ještě za velice ponížujících okolností. Místo cestování jsme poslouchali po nocích Rádio Luxembourg, které vysílalo moderní muziku, jež byla u nás zakázána. Tam jsem poprvé uslyšel rock and roll a Elvise Presleyho. V padesátých letech nám Rádio Svobodná Evropa, které nejprve vysílalo ze Španělska a teprve později z Mnichova, stále slibovalo, že režim se brzy

zhroutí, a rodiče i prarodiče tomu věřili. Já začal pochybovat. Nejspíš proto, že nebylo co a kam na mapě posouvat. Měl jsem strach, že města z rádiové stupnice nikdy neuvidím, a z toho mě bolela stehna.

Z Československého rozhlasu jsem se dozvěděl krátce po půlnoci 21. srpna 1968 o okupaci Československa Sovětským svazem a oblíbení moderátora Karel Jezdinský a Sláva Volný z politického pořadu Písničky s telefonem, ve kterém se hovořilo o tématech do té doby zcela zapovězených, se krátce poté ozvali z Rádia Svobodná Evropa, které jsme přestali pár měsíců předtím poslouchat a které v těch pár dnech nebylo rušeno. Dalo se dobře poslouchat i na střední vlně 417 metrů. O rok později se z této stanice ozval i Karel Kryl a zazpíval nám Bratříčku, zavírej vrátka, tahle noc, ta nebude krátká. A opět v srpnu 1968 Československý rozhlas volal o pomoc: v rádiu bylo slyšet střelbu z Vínohradské ulice, která se ještě donedávna musela jmenovat Stalinova. Střelba oznamovala, že Stalinův duch se vrátil do Prahy. Stanice se ještě chvíli hlásila slovy: Hovoří Praha, okupované Československo, a pak vždy zaznělo heslo: Jsme s vámi, buďte s námi! Z této stanice jsem se také dozvěděl v emigraci v Bonnu, kde jsem byl od léta 1978, o událostech ze 17. listopa-

du 1989, a to už reportéři RFE o demonstracích reportovali přímo z Prahy, z Václavského náměstí a z Letné. Totalitní režim se toho dne začal hroutit v poslední střeoevropské zemi. Všechny další důležité zprávy jsem od té doby slyšel z televize.

Sedmnáctý listopad 1989 je pro mne dnem, kdy skončil rádiový věk a s ním odešel z Čech i strach. Golem se zeleným šemem v čele a krystalka, na které můj otec slyšel krátce po první světové válce poprvé hlas z éteru, se přestěhovaly do muzea a rádio v miniaturní podobě do auta. Magie slov, za kterými jsem si mohl představovat čtyřrozměrné lidi i města, byla nahrazena dvourozměrnými obrazy. S rádiem se do muzea pro mnoho lidí přestěhovala i fantazie. Dnes, v roce 2006, kdy tyto řádky píše, už mám strach jen z toho, jak rychle na tohle všechno zapomínáme, i když víme, že spása je v paměti. Jenže: Omnia sunt hominum tenui pendientia filo. Vše, co souvisí s lidmi, vždy visí na tenkém vlásku. Strach na vlásku nebolí, ale existuje. Svobodný svět uvažuje jinak. Jorge Luis Borges kdysi v rozhovoru pro Chicago Review řekl: Pěkná kombinace vejce natvrdo a rádio. Mrzí mě, že tuhle větu nemohu nikdy napsat.

Autor (nar. 1941) je novinář a spisovatel.

nadále nepotvrzují ztuhlé koncepty, které si vytvořil a kterých se kdovíproč drží. Následkem toho si vytvoří averzi k tomu, co tady je a z čeho by se třeba jinak mohl radovat... Ale nechod' na mě s apokalypsou. Rozhodně nesdílím apokalyptické pocity, které vedou ke ztrátě aktivity. I když třeba podle hinduismu žijeme v období kalijugy, což Dušan Zbavítel vysvětluje tak, že naše éra, naše civilizace je už ve fázi přezrálého ovoce, které se začíná pomalu rozpadat.

K tomu se určitě ještě dostaneme... Řekni mi třeba, jak ty osobně cítíš proměny na zdejší kulturní scéně, kterou ve své práci od začátku devadesátých let sleduješ... Ty proměny jsou obrovské. Po roce 1989 vycházely oficiálně knížky od autorů, kteří byli předtím v disentu, undergroundu nebo exilu, a rozhlas samozřejmě cítil povinnost informovat posluchače. Hodně práce udělal Jiří Kratochvíl, který byl tehdy mým redakčním kolegou, celé literární cykly připravil Zdeněk Rotrekl na základě své knihy *Skrytá tvář české literatury*. Cyklus o dada napsal Ludvík Kundera, Petr Král zase rozhlasové portréty našich i francouzských básníků, bylo toho moc. Pak sehrála význam setkání básníků na Bítově, která spoluorganizoval Martin Pluháček. Terén začínal být přehlednější a formovaly se nové autorské okruhy kolem literárních časopisů a nakladatelství. To byla hodně zajímavá doba, kdy se v Brně rozvíjel Petrov, Host, Větrné mlýny, Vetus Via, vznikla experimentální scéna Skleněná louka. Ale mne jako redaktorku zajímalo i nezávislé hudební vydavatelství Indies, klub Stará Pekárna a taky časopis *Sedmá generace* společensko-ekologického Hnutí Duha, dění kolem Fakulty sociálních studií a vznikající Katedry environmentálních studií. K HaDivadlu a Divadlu Husa na provázku přibývalo Divadlo U stolu Františka Derflera. Přelom století byl obdobím, kdy to v kultuře vřelo a probublávalo a všichni ještě byli plní nadějí a inspirace. Dnes už je všechno ustálenější, a tím pádem jakoby méně vzrušující. Ale vedle toho „cvrkotu“, který s sebou nese i spoustu zvláštních perliček, věci spíš bizarních a groteskních, kterými jsem se taky vždycky snažila okořenit rozhlasové vysílání, je tady druhý, stálý proud, někdy možná vnímaný jako ponorný. Asi bych to nazvala hledáním lidské zralosti — a není to vždy otázka věku, neplatí přímá úměra. Myslím a doufám, že právě tohle zajímá rozhlasové posluchače nejvíc. A — pozor! — lidská zralost se nemusí vždy projevit prostřednictvím literárního textu. Jako příklad uvedu Daniela Reynka. Platí to samozřejmě i pro jeho bratra Jiřího, který je překladatel, anebo třeba editora a březinovského badatele Petra Holmana, kterého mohu považovat za přítele. Ptejte se těch, kteří mlčí — to je úkol pro rozhlasového redaktora!

Co témata, která obsedantně zaměstnávají řadu intelektuálů? Televize, infobábava namísto zpravodajství, debilní komerční rádia... Jak se toto podle tebe podepisuje na společnosti?

Všichni víme, jak se to na společnosti podepisuje. Ale podívej se na to z druhé strany: to sama společnost promlouvá prostřednictvím médií svým současným jazykem o svém současném stavu. Před několika lety jsem se, taky v souvislosti s ekologickými tématy — spolupracuji třeba s Janem Kellerem, Hanou Librovou, Dušanem Lužným a dalšími — zamýšlela nad tím, co mohu jako rozhlasová redaktorka udělat, nebo co bych měla dělat, co je nejdůležitější. Abych se vyhnula patosu, vyjádřím to citací z knihy *Impresionisté a ironikové* Jiřího Karáska ze Lvovic, který napsal: „Jednu zásluhu však vždy podrží dekadence. Zjemnila intelektuální organismus. Zbystřila život smyslů. Naučila je postřehovati

podrobnosti. Odkryla jim vzácné finesy jevů.“ Myslím, že tohle je potřeba učit lidi. Budou-li to umět, budou se tomu, co popisuješ, prostě jen relaxovaně smát jako třeba moje dcery.

A nebudou-li to umět?

Nebudou-li to umět, budou nejspíš stále více trpět, a stále méně budou rozumět tomu proč.

V čase nesnesitelné lehkosti rozhlasové práce

V tomto čísle je rozhlasová anketa, musím se zeptat i tebe: Jaký byl tvůj nejsilnější rozhlasový zážitek?

Nejvíc na mě zřejmě zapůsobila rozhlasová stereokompozice z fragmentů nedokončených Halasových sbírek *Potopa*, kterou v roce 1991 připravil Ludvík Němec. Halasovy vizionářské verše, z nichž můj tehdejší kolega a dnes ředitel Českého rozhlasu Brno vytvořil přesvědčivý a věrohodný celek, interpretovali v režii Petra Dufka mimo jiné František Derfler a Ivana Valešová. Zajímavé je, k jakému posunu ve vnímání rozhlasové tvorby za posledních patnáct let došlo. Když jsem ten pořad pouštěla svým studentům na JAMU, bylo toho na mě jakoby moc. I v rozhlasovém vysílání se prosazuje tendence k publicistice, dokumentu — a ovlivňuje to i rozhlasové hry, například Arnošta Goldflama. A poezie se dnes v rozhlase spíš cituje než recituje.

Když jsme u posunů, pokus se prosím trochu zavěstit — kam se to „tvé“ médium bude vyvíjet dál?

V rozhlasovém archivu existuje vzpomínka na začátky vysílání uměleckých děl. Tehdy se vysílalo pouze živě, neexistovala záznamová technika. Herci se prý shromáždili v improvizovaném studiu a režisér poslal pomocníka do knihkupectví, aby přinesl nějakou knížku. Několik exemplářů rozdál hercům, a ti četli tak dlouho, dokud nebylo dosaženo časového limitu pořadu. Pak to režisér odmávnul a byl konec. Prostě „padla“, třeba i před poutou. Někdy se hořce smějeme, že nás vývoj vrací obloukem zpět do těchto časů. Rozhlas už dávno není médiem na výsluní zájmu, a to ani zájmu teoretiků a kritiků. Stísněné ekonomické poměry nedovolují vždy opravdu plně rozvinout profesionální, mravenčí práci, při níž má každá specializovaná profese v realizačním týmu nezastupitelné místo. A to už se dostávám k digitální éře. Před pár lety začalo být zřejmé, že nastupuje období „nesnesitelné lehkosti rozhlasové práce“. Totiž: zdánlivé lehkosti. Každý dnes může mít kapesní MiniDisc rekordér, mikrofon, sluchátka, doma počítač s programy pro práci se zvukovými soubory. K tomu hudba na CD — a chybí ti jen nějaká šňůra, kterou se to všechno propojí. A takhle můžeš v kuchyni vyrobit publicistický příspěvek nebo rozhlasový dokument. Lehce to splácáš dohromady a vysílat se to může třeba po internetu. Ale *Potopu* takhle neuděláš! Mimořádně talentovaný tvůrce ovšem může vyrobit nádherný dokument úplně sám a nic k tomu nepotřebuje. Ale kdo z nás je takový multitalent, že je současně vynikajícím autorem, dramaturgem, hudebním redaktorem či hudebním skladatelem, interpretem, režisérem ovládajícím práci s herci (nebo i neherci), zvukařem a střihačem? I to je jeden z důvodů, proč převládá publicistika. Umění je pracné, vyžaduje talent, spoustu času a taky finančních prostředků — i kdyby kupříkladu dramatik poskytl svou hru zdarma, jen pobyt v rozhlasových studiích je finančně náročná záležitost. Asi je potřeba nepouštět se cestou nejmenšího odporu, ale vybrat si tu náročnější, těžší cestu. Vyžaduje to spoustu idealismu.



Alena Blažejovská; foto: Petr Francán

Idealismus taky člověku nevydrží věčně. Neštvete tě, že jsi se svým pořadem trochu stranou, že je regionální — řečeno ošklivě, že se nešíří třeba na vlnách Vltavy? Nebo to má i nějakou výhodu?

Budeš se divit, ale idealismus může člověku vydržet věčně... A pokud jde o Zelný rynek, vícekrát v minulosti byly impulsy, aby se vysílal i na Vltavě. Při besedách s posluchači se neustále setkávám s požadavkem, aby se alespoň reprizoval na vlnách Českého rozhlasu Brno. Lidé mají na mysli večerní reprízu — jenže tam už zase přebíráme vysílání celoplošné stanice Praha. Takže tak či onak by se tím změnil status regionálního pořadu. Ale dramaturgové celoplošných stanic, budu teď mluvit konkrétně o Vltavě, mají jinou představu. Před několika lety vznikl půlhodinový Literární magazín, který je řízen centrálně z Prahy a na jeho vysílání se po-

dílejí i regionální studia. Znamená to, že v Brně ho připravujeme jednou za měsíc. To je jedna z možností, jak nejlepší příspěvky ze Zelného trhu odvysílat celoplošně — většinou ve zkrácené verzi. Myslím, že Zelný rynek zůstává specifický svou atmosférou — dopřává sobě a autorům ten luxus, že poskytuje čas i věcem jakoby marginálním, které se ale často ukážou jako určující. Nechce být jen zpravodajstvím z kultury, ale spíš prostorem k setkávání. To se projevuje třeba i v tom, jak jsou sestříhané rozhovory. V Zelném trhu uslyšíš autora dýchat, smát se, váhat a hledat slova, nebo dokonce i plakat. A možná právě tohle, vedle okruhu témat samozřejmě, vytváří těsný vztah s posluchači. K těm nejvěrnějším patří členové tišnovské Společnosti Anny Pammrové. Regionální status pořadu umožňuje probrat do hloubky právě ty záležitosti, které

tyto moje posluchače zajímají nejvíc. Ale koneckonců by tě přehled témat a autorů přesvědčil, že je to pořad nadregionální. A pak: dnes už může Zelný rynek poslouchat kdokoli po internetu.

Kdo plakal... Jiří Kuběna?!

Nejen on...

Člověk hledá poklad, a přitom ho má na zahradě

Všiml jsem si tvé zvláštní adresy v mailu... To je taky jedna z vizitek — co ta tvoje znamená?

Karma Päma je tzv. jméno dharmy, které je možné obdržet v tibetské buddhistické škole Karma Kagjü při přijetí buddhistického útočiště. Karma odkazuje k názvu školy a jejího nejvyššího představitele Karmapy a v překladu znamená aktivitu. Päma znamená lotos a odkazuje k ženské moudrosti a intuici.

Já myslím, že jen tak cvičně děláš jógu...

Označení jogín se používá i pro praktikující Diamantové cesty tibetského buddhismu — sanskrtsky vadžrajány —, k níž patří škola Karma Kagjü. Ty máš ale nejspíš na mysli indickou jógu, která vychází z Pataňdžalího Jógasútry. S tou jsem začala před šesti lety. V Brně je skvělý učitel jógy podle B. K. S. Iyengara, MUDr. Jan Černý. Jógu studoval i v Púně v Iyengarově institutu, ale zejména u své učitelky Gabrielly Giubilaro v Itálii. Je to specifická škola jógy, která k dosažení účinku ásán — tělesných poloh — využívá řady cvičebních pomůcek. Iyengar si ve starých textech vyhledal zapomenuté způsoby, jak nejlepší indiští jogíni dosahovali rychlého pokroku, a stejně rychlým rozvojem pak překvapil své vlastní učitele, takže jim nezbylo než jeho systém respektovat. Iyengarova žákyně Gabriella Giubilaro k nám jezdila už před rokem 1989, stejně jako do Polska, Německa a na Slovensko, učí i v USA. Je to velmi uznávaná učitelka jógy. Na florentské univerzitě získala doktorát z fyziky, ale od roku 1989 má ve Florencii vlastní Centrum Iyengarovy jógy, kde jsem taky byla. Jedno léto nás pozvala i do svého venkovského sídla v Toskánsku, poblíž lázní Rapolano. Cvičilo se v tělocvičně, která vznikla z bývalé stodoly. Bylo to nádherné. Iyengarova jóga je sice jen pro silné povahy, dá ti pořádně zabrat, ale svému učiteli Honzovi Černému jsem opravdu vděčná, že mi tenhle nástroj poskytl, hodně mě toho naučil. Asi to nemůžeš dělat bez smyslu pro humor, který ostatně jmenovaným učitelům nechybí.

Dnes se i duchovno stalo globálním zbožím, a nemyslím to jen negativně, jenže když slyším, že někdo, koho znám z dětství ze sídliště, je na nějaké stezce, začnou mi cukat koutky. Ty sama koneckonců zdůrazňuješ odstup od... A od čeho vlastně? Rychlý pokrok k čemu?

S tím cukáním koutků tě chápu, mně občas cukají taky. Ale nemyslím si, že někdo, kdo byl na základní nebo střední škole například divoký a experimentující typ, by později nemohl svou energii, nezávislost a odvahu využít jinak. Tvoje podezření asi patří New Age, kde jsou smíchány různé duchovní tradice a pavědy tak, aby to vyhovovalo přáním těch, kteří se spíš chtějí dobře cítit než se ptát a hledat odpovědi. Asi musím vysvětlit, že není možné mluvit o všech duchovních stezkách najednou a pokoušet se globálně popsat jejich metody a cíle. Každá z nich má totiž jiné metody a jiný cíl. Buddhistické útočiště v tibetské škole Karma Kagjü jsem přijala, když jsem to pochopila. Došlo mi, že to jediné, co mě dokáže motivovat například při práci nebo v duchovní praxi, je,

aby to neslo nějaký prospěch pro ostatní. A vadžrajána má metody, s jejichž pomocí můžeš pomáhat velmi účinně. Buddha Šákjamuni předal 84 000 učením pro různé typy lidí. Všechna dohromady tvoří slavný *Kandžur*. — Mimochodem: *Kandžur* i *Tandžur*, sbírku komentářů, máme v Tibetské knihovně Orientálního ústavu v Praze, kam je z východotibetského města Derge přivezl v roce 1958 tibetolog Josef Kolmaš. — Mezi Buddhovými učením najdeme i taková, která jsou určena pro lidi, jimž jde hlavně o vlastní prospěch. Buddhismus totiž není nic pesimistického, jak se někdy na Západě mylně soudí. Buddhův objev nespočíval v tom, že existuje utrpení, to ví každý. Buddha objevil metody, jak se svého utrpení zbavit. Takle učení představují úroveň théravády, která je základem buddhismu. A to, co mě dokáže opravdu inspirovat, začíná na úrovni mahájány, které se říká Velká cesta soucitu s druhými. Metody vadžrajány, Diamantové cesty, rozvíjejí vedle aktivního soucitu i neohroženost a spontánní radost. Ale máš pravdu, že označení „cesta“ nebo „stezka“ je metafora. Lama Ole Nydahl vysvětluje, že buddhismus není religie, protože se nás nesnaží opět spojit nebo navrátit k něčemu dokonalému, co jsme měli dřív. Aby pravda byla pravdou absolutní, musí platit na všech místech a ve všech časech. Takže pokud se ptáš: Rychlý pokrok k čemu...

...cítuji, co zde zaznělo...

...tak bych mohla odpovědět: K tomu, abychom byli schopni rozpoznat svou přirozenou podstatu. Není to tak, že bychom putovali v prostoru a čase za něčím, co nám chybí. Používá se přirovnání k člověku, který hledá poklad, a přitom ho má zakopaný doma na zahradě, ale neví o tom. Nejlíp to asi ozřejmí výklad slova „buddha“. Není to totiž jen jméno prince Siddhárty Gautamy — Buddhya Šákjamuniho — je to označení stavu mysli. Sanskrtský výraz „buddha“ znamená doslova „probuzený“. Tibetský termín je „sang-gjā“, přičemž „sang“ znamená dokonale očištěn ode všech zatemnění a „gjā“ znamená dokonalé rozvinutí všech kvalit a moudrosti. A kdyby se ti zdálo, že tohle není nic pro Evropany, namítnu, že buddhismus se rozvíjel nejprve tisíc pět set let v Indii a poté tisíc let v Tibetu, což byla země s naprosto odlišnými podmínkami. Je samozřejmě zapotřebí učení přeložit, proto si Tibetané tak váží Marpy překladatele, který pro ně tohle udělal. I v Evropě už existuje spousta dobrých překladů — tady ale nestačí ovládat jazyk. Překládat učení vadžrajány (ale týká se to například i sbírky písní největšího tibetského básníka a zároveň jogína a učitele školy Karma Kagjü z přelomu 11. a 12. století Milaräpy) znamená mít odkaz, který se tradičně předává ústně z učitele na žáka, a meditoval, bez toho překladatel esenci učení nepochopí. Z toho plyne, že je dobré mít například odstup od špatných překladů...

Mluvíš jako kniha... Možná by naopak s námi měli mít soucit ti, kteří tohle neřeší, nebo taky lidé z údobí, ve kterých náboženský systém nepředstavoval téma k diskusi. Křesťanství tě neinspirovalo?

Téma k diskusi... Snad by sis nestěžoval na svobodu! Ale je pravda, že Kagjüpové se nevyžívají v disputacích, takhle škola preferuje intenzivní meditační praxi. Ale zase je dobré vědět, co děláš. Pokud jde o křesťanství, určitě může být velmi inspirativní. Ale já jsem buddhistka. Ocituju ti, co mně na podobnou otázku odpověděl náš lama Ole Nydahl, který je Dán a vystudoval na kodaňské univerzitě filozofii, angličtinu a němčinu. Když jsem se ho v rozhovoru pro rozhlas ptala, jak se jako člověk ze Západu dostal k buddhismu, řekl: „Pravděpodobně jsem neměl na výběr. Už od raného dětství jsem měl sny o místě, které zce-

la jasně představovalo východní Tibet, a u mé ženy Hannah to bylo stejné. Také jsme ta místa pak poznali a my sami jsme byli rozpoznáni různými Tibeťany jako inkarnace dřívějších učitelů. Tím chci říct, že jsme to dělali v předchozích životech, děláme to nyní a pravděpodobně to budeme dělat i v budoucích životech.“ Nikdy jsem neměla pocit, že bych si vybírala mezi křesťanstvím a buddhismem. Jenom mi chvíli trvalo, než jsem našla ty správné dveře, a teď vím s jistotou, že jsem doma. Vlastně mě ve stejný okamžik oslovily knihy lamy Oleho Nydahla, které jsem objevila v knihkupectvích, i plakáty zvoucí na jeho přednášku v Brně. Buddhistické útočiště jsem přijala okamžitě, bez nejmenších pochybností. Už jsem tou dobou měla za sebou pár let praxe jógy a taky jsem měla leccos načteno — a byly to knihy nejrůznějších duchovních směrů... Pak mi ještě nějakou dobu trvalo, než jsem začala s každodenní meditací. Ale když přijel do Prahy nejvyšší představitel naší školy 17. Karmapa Thaje Dordže, který se narodil v roce 1983 ve Lhase, všechno do sebe definitivně zapadlo.

A jak bude po smrti? Podle tebe...

Asi jak komu... Tady se musím znovu odvolat na svého učitele, lamu Oleho Nydahla, který říká, že buddhismus učí lidi lépe žít, lépe zemřít a lépe se znovu narodit. Co se mě týče, nikdy jsem neměla strach ze smrti. Tím spíš ho tedy nemůžu mít poté, co jsem absolvovala kurs phowy. Praxe phowy patří mezi tzv. Šest nauk NárOPY — NárOPY byl učitel Marpy překladatele, ten byl zase učitelem Milaräpy... a tahle linie nepřerušeno odkazu Karma Kagjü pokračuje až do dneška k 17. Karmapovi Thajemu Dordžemu. Učitelem lamy Oleho Nydahla, který dnes phowy předává dál, byl 16. Karmapa. No a díky praxi phowy se učíme přenášet svoje vědomí do stavu neomezené radosti zosobněného buddhou Amitábhou (tibetský Ópagma, český Neomezené světlo), stavu, který už nelze ztratit.

Tož tak... Nechceš se nakonec podělit o kousek nějaké své starší básně?

Ta je ale pěkně stará, z gymnaziálních dob...

BÁSNÍK DAIDALOS UČÍ SVÉHO SYNA POZNÁVAT SVĚT

Z ptačího křídla vezmi pírkou
a namoč v inkoustu nejhustší tmy
Pak piš básně
o šesti sestřích pravdy
o sedmi divech světa
A na poslední list
napiš
láska nenávisť
V zobáčku básně vyletíš bez křídel nad oblaky
Syn ale neslyší Zaklonil hlavu:
Já bych chtěl vidět ptáky

Ptal se Martin Stöhr

Alena Blažejovská (nar. 1963 v Brně) vystudovala češtinu a dějepis na FF MU. Od roku 1986 pracuje v Českém rozhlasu Brno. V osmdesátých a devadesátých letech publikovala recenze a vlastní tvorbu ve sbornících a časopisech. V současnosti se věnuje rozhlasové práci a publikuje také rozhovory s osobnostmi literárního života na internetovém Portálu české literatury. Vyučuje rozhlasové žánry na divadelní fakultě JAMU. Pořady, které vytváří, zaznívají ve vysílání Českého rozhlasu Brno a stanice Vltava. Od roku 1996 připravuje literárně-publicistický magazín Zelný rynek, který v roce 2000 získal Cenu programového ředitele Českého rozhlasu, tedy byl vyhlášen nejlepším pořadem roku. Žije v Brně, má dcery Markétu a Terezu, jejím manželem je filmový vědec Jaromír Blažejovský.



OTÁZKA JANA ŠTOLBY PRO PETRA HRBÁČE

Jako básník a botanik byste to možná mohl vědět.
Co za rostlinu je dnešní česká společnost?

Dnešní česká společnost se dá přirovnat k monsteře, napadá mě. Monstera je pokojová, původně teplomilná rostlina, má široké, téměř okrouhlé listy, ovšem děravé, vytváří ve své dužnaté listové čepeli taková okénka, tím je nápadná. Pěstuje se už dlouhou dobu i v ušedlejších, původně asi měšťanských českých domácnostech, a je docela vlezlá, vytrhuje své dlouhé řapíky do prostoru pokojů a verand a zimních zahrad. A k tomu to jméno: monstera! Jde o zrudu, nebo naopak o něco určeného zvláštní pozornosti pro svou neobyčejnost; vůbec ne zrudnou? A pak: je možné přirovnávat společnost k rostlině? Slepý, bující organismus, to jistě společnost je. Nemá mozek. Přirovnáme-li společnost k nějakému zvířeti, které ovšemže mozek používá, vystavujeme se nebezpečí větší jednostrannosti našeho pohledu. Třeba slon je těžkopádný, ale má dobrou paměť. Psa si kromě s věrností spojujeme i se vzteklinou. Jakoby stojící (vlastně poletující) na přechodu od zvířat k rostlinám se z tohoto pohledu mohou zdát ptáci, ti údajní potomci dinosaurů. Vůči člověku neprojevují tak jednoznačné emoce jako zvířata, více si hledí svého, přitom podobně jako rostliny je pokládáme spíše za doplňkové, ozdobné organismy.

Uvažuji ovšem v takzvané neužitkových kategoriích, do této odlehčené stati nepatří ani drůbež, ani brambory. Takže bujný a přitom nevidomý růst monstery či jiných podobných rostlin se myslím jako metafora společnosti hodí. Společnost je abstraktní pojem, nemůžete k němu mít větší citový vztah, podobně je to s rostlinou, jako je monstera nebo blázen řečený též scindapsus anebo raphidofora. Skutečně se mi zdá, že erbovní rostliny české kulturní historie, jakými byly dub anebo především lípa, nezapadají dnes tolik do naší postmoderní a globalizující se představivosti, ačkoliv právě stromy jsou někdy součástí demografického a vůbec populačně a statisticky používaného názvosloví. Jejich koruny ale mají dosti ohraničený tvar, strom drží dobře pohromadě, je možná konzervativnější, než se zdá, a to platí také o asociacích, které v nás vyskakují, když se vysloví „dub“ anebo „lípa“... Co mateřídouška, která se díky K. J. Erbenovi stala v devatenáctém století podobnou výpomocnou ikonou českého národovectví jako lípa? Má plazivý růst, v něčem podobně neohraničený jako ten zmíněný „blázen“ či *Monstera deliciosa*, navíc je to často keřík, tedy dokáže dřevnatět. Příjemně ovšem voní, což se o českém prostředí stále více zamořeném výfukovými plyny říci nedá. Děravé listy monstery jako kdyby symbolizovaly díry v paměti společnosti; nejen české, samozřejmě. Takové díry v listě se samozřejmě nedají zalepit či zacelit, vypadalo by to hrozně, a život už je takový, že si pamatujeme jenom něco, ačkoliv psychoanalytici věří, že má léčebný smysl probouzet i to nevědomé, a věří dokonce, že se dá vyškolit v bezpečném zacházení s oním nevědomým. Mně je bližší přístup, jaký někdy spojujeme se zenem. Náraz do skutečnosti skrze třeba i šokující popření jejích konvenčních vlastností a vůbec usazenin. A tak se mi koneckonců nepříčí ani představa, že česká společnost je starý, smradlavý muškát v odrbaném květináči.

Petr Hrbáč (nar. 1958) je prozaik, básník, hudebník a botanik, v občanském povolání lékař.

PETR HRUŠKA *Toto je čaj ze sněhu.*

ČAJ

*Nevím, jak to bude dál.
Jsou vraždy a obchody,
bílý smích poslanců,
oddělený život při
velkých dětech.*

*Teď vypij ten čaj,
co jsem uvařil
ze spousty sněhu.*

Máš zubní protézu a jsi velký básník...

LEOŠI BACONovi SLANINovi K ŠEDESÁTINÁM

Milý Leoši, budeš mít šedesát. To je dost, Leoši. Nejraději bych tě pozvala do Alfy na kafe a medovník, Kerině koupila prasečí kost a mlčky ji s tvou pudlicí u stolku ožírala, to všechno na tvou počest, básníku. Ty bys mumlal, my bychom ti s Kerinou rozuměly každé třetí slovo, ale olizovaly bychom se s laskavostí věrných fen, protože ty si to, básníku a čerstvý šedesátíku, zasloužíš.

Vzpomínáš, jak jsme s Luckou B. poprvé četly tvé verše v Mahenově památníku? Bylo to před deseti lety, v březnu, zrovna tál sníh, takové to neklidně pučící jaro, co činí i klidnější povaze námahu promluvit. Byl to večer na tvou počest, tehdy jsi byl Leošem Slaninou padesátiletým. Zkoušely jsme s Luckou už od rána ve vietnamském bistru na Zelňáku, mezi umaštěnými nudlemi a stěnami z umakartu. Nedalo se nic dělat, nebylo kam utéct, zvlášť když Lucka recitovala: *Jsi tady, tady, tady...*, poďobaný vietnamský prodavač křičel na zaostalého poskoka, sníh tál, všechno bylo k uzoufání debilní, umaštěné a jakoby zaseknuté. Jak my jsme se v ten den, milý Leoši, styděly! Pak přišel jeden velký herec V., řekly jsme mu, že se připravujeme na tvůj pořad, všechno bylo najednou významné a naléhavé, tvoje texty rozložené mezi rozsypanou solí a zaschlou hořčicí na desce stolu, velký herec si dal pálivou polívku a tvářil se shovívavě, my jsme s Luckou rudly ve škrábavých rolácích z umělé bavlny, jak my jsme se ten den styděly, Leoši. Šly jsme proto do Zemanky, říkaly jsme si, že jsme unavené životem, ale ve skutečnosti jsme se jen strašně styděly, protože tál sníh a tvoje poezie byla opravdu tak významná a naléhavá a ty padesátiletý a my, takové stydky bezvýznamné, nuly dvacetileté, nedomrlé. V Zemanově kavárně jsme si daly turka s rumem,

LEOŠ SLANINA VÍDEŇSKÁ KÁVA

*Bylo by krásné
pít vídeňskou kávu
U města Brna
v poledne na Jakubském náměstí
snít o něčem
co je
není*

*S pochrupující pudlicí Kerinou
mezi dvěma papeži
kteří jsou
či vlastně
nejsou
dívat se
vnímat
trh
muzeum
cítit
vít
nebe poseté
těžkým krajkovím*

*Dole hřmí
tady
co neviděl
v poledne
při dešti
který předpověděl
Internet*

PÍRKO

*Jak lehoučce lehce
jsi přeplula náměstím
bosá jsi se prošla kolem kašny
pak jsi přelezla římsový
zamířila někam k Římu*

protože jsme si znovu uvědomily, že jsme k smrti unavené, ale ve skutečnosti jsme se opravdu jen neskutečně styděly, teď už za celý svět, to je jasné, Leoši. Po třetím turkovi s rumem to rázem přešlo. Závojnátky v akváriu naproti našemu stolku plavaly s výrazem osudových žen a my se už taky nestyděly, Leoši, naopak jsme měly spoustu nestydatých nápadů k vylepšení recitace. Tak třeba: zajdeme do řeznictví na Minoritské a poprosíme tlustého řezníka, od pohledu plešatého chlípíka, aby nám dvěma půjčil na vystoupení dvě řeznická saka a nůž. Pak si saka oblečeme, budeme drsné, v ruce krvavý nůž, tvá poezie bude expresivnější, a to bude ono, ano, to bude ono, budou z nás ještě dnes v noci řezníkovy ženy... Jenže pak jsme se ocitly zase na ulici, sníh s deštěm, neskutečná únava pozdního odpoledne, šly jsme tupě jak dvě ovce do Mahenova památníku a tam (protože tehdy jsi, Leoši, přízněj si to, nebyl zdaleka tak slavný jako dnes), tam sedělo šest důchodců, uvyklých kolíba- vě chodit na pravidelná čtení, třeba na Jana Trefulku a jiné brněnské literáty. Potom jsme četly, milý Leoši, Lucka měla hlavu skloněnou *tak* nízko nad papírem; bála jsem se o ni. To zase ten stud, zase ta naléhavost! Četla hlubokým hlasem, něžně, rudla nad jemnými nuancemi tvých melancholických veršů. Věděly jsme, Leoši, najednou jsme s jistotou věděly, že *jsi* básník. Chtěly jsme cynicky žertovat, chtěly jsme se pomstít za rozbourené hormony předjaří a za sníh s deštěm, za vietnamské bistro s umaštěnými nudlemi a stěnami z umakartu, i za tu rozsypanou sůl na stole a nehybný, debilně nehybný čas zmatků, ale hlavně, Leoši, hlavně jsme se chtěly pomstít za tu tvou přízračně naléhavou poezii. A vidíš? Místo toho jsme s pokorou četly tvé básně. Dobře

nám tak, Leoši. Tehdy jsi nás měl popr-
vé ve své moci.

Podruhé o rok později. Pamatuješ? Břečka v prosinci, točím o tobě rozhla-
sový dokument. V sedm ráno zazvoním
u tvé garsonky na Lesné, mlha a ještě
tma, jsme domluvení, že spolu strávíme
na minutu přesně dvanáct hodin z pro-
sincového dne a že tě budu nahrávat.
Mluvíme, sedíme, chodíme, mlčíme;
a všude za námi smrad z tvého čibuku,
odpoledne jdeme s Kerinou k veteri-
nářskému, jak bys řekl ty, chci, aby dů-
chodkyně v čekárně přečetla tvou báseň
Výrok cikánské matky, ty se rozčílíš; ty
se stydíš?! Nonono, co to najednou do
tebe vjelo? Pořád spolu mluvíme, ale už
je to dřina, už tvůj tabák vážně smrdí,
v té čekárně fest, a jinde je zas zima.
Nechtěla jsem ti z únavy ubližovat, tak
jsem kývala spiklenecky hlavou, jako že
rozumím, že vím, že chápu tebe, Kerinu,
tvůj čibuk a svět, takový rozpor trochu,
víš. A teď to přijde. Pozveš mě navečer
do kavárny Amsterdam, a když se s Ke-
rinou a smradem z tvého čibuku usadí-
me, tak ty mě, šťastně sebejistý, Leoši,
představíš svým přátelům a neuhňáš,
naopak zřetelně a nahlas, velmi nahlas
říkáš: *Tohle je Dora, přítel, má nová
přítelkyně, Dora.* Což je vrchol, Leoši,
vrchol, víš, to jako že jsem tvá milena
nějaká, že s tebou třeba spím? Stydím
se, pukám, zakopnu, rudnu nad tvou ne-
omalenou samolibostí, a ano, vypadá to,
jako bych skládala pukrle, jako bych se
právě s rokokovou koketerií představo-
vala tvým přátelům. Dobře mi tak, Leo-
ši! Ano, ty potměšilý, měl jsi mě podru-
hé ve své moci!

Potřetí zase o rok později. Zjistíš,
milý Leoši, že ti s nadšením dokážeme
připravit s Luckou a teď už i s Franci-
nem scénické čtení tvých básní v HaDi-
vadle. A protože jsi podnikavý, staneš
se ten rok, s legitimací člena Obce spi-
sovatelů, nejuvádnějším básníkem ve
střední Evropě. Od podzimu do jara máš
v Brně sedm veřejných čtení. O tvých
pořadech se postupně dovídáme už je-
nom z plakátů, máš snad strach z našeho
odmítnutí? To se mi zpětně zdá dost ne-
pravděpodobné. Režuruješ nám životy,
milý Leoši, ano, ten rok neděláme nic
jiného a nežijeme pro nic jiného než pro
tvou poezii. Odbýt to nesmíme, to je jas-
né; ale co s tebou, Leoši, otrokáři náš,
co s tebou, ty samozvaný směšný guru?
Všichni tři míváme k jaru zvýšenou

POUPATA

**Vracím se podzimní alejí
veverky shromažďují
zásoby kaštanů
uvnitř to znovu křičí
listí nelistí
kapky deště z okapů
také nás tím
nebožka maminka
koupávala**

**Bůh něco stvořil
architekt domyslel
příroda dotvořila
estetika zkrásněla
Kain zdeptal
filosofie přeházela**

**Poupata
rozkvetla do krásy
košaté vrboví si výsklo
všichni jsme se narovnali
Čelice pospolu dnům budoucím**



foto: Eva Řezáčová

SOUODY

**Nikdy jsem nebyl rasistou
ale to se nyní změnilo
když si osazenstvo
rozdává mezi sebou
šaškovskou medaili
za něco co je skryté
mezi řádky
romský hajlík
zůstane romským hajlíkem
jen sedmá velmoc klame
na příkaz strany
Grosse dříve
nyní Paroubka
socany rozhodně
neříkají nám pravdu
devět měsíců před urnami
nikdo neví proč
nenásilí v této zemi
začíná patřit minulosti**

teplotu. Pak Francin v březnu zakřičí:
přeslaninováno, opijíme se, tancujeme
po stolech, protože jsme už vážně tebou
vysílení, jenom těch snů o tobě, divíš
se? Občas si s Luckou řekneme, co se
nám o tobě v noci zdálo. Většinou se
tomu smějeme, až nám lezou dásně, ale
někdy taky ne, to pak zkroušeně mlčíme
a koušeme se do rtů, třeba když musíme
v jednom únorovém snu u tvé utajené
secesní vily na Kraví hoře, když musíme
v tom snu stát v tújemi zarostlé za-
hradě a recitovat celou noc jako našité:
Jsi tady, tady, tady... Takže když Fran-
cin zjara zakřičí: přeslaninováno, je to
úleva, snad chápeš. A vymyslíme ještě
takovou drobnou lest, pomstu jakoby.
Seženeme dvacet panen (ve skutečnosti
adeptek herectví) s nadějí, že ony pak
budou jako nymfy číst tvé verše a ty
budeš vprostřed nich jako král na trůnu
a my k tomu budeme pouštět realistické
zvuky lodí a majáku z kabiny a bude to
tak divné, až jakoby trapné a zahanbující,
a ty nám pak řekneš, že už od nás nic
nechceš. Jenže, Leoši, ty jsi tak oprav-
dový a tvoje poezie je tak opravdová, že
když dvacet panen čte tvoje básně a ty
trůníš mezi nimi, krčíme se v kabině,
pouštíme zvuky moře a houkání sirén
a je nám tak divně, až jakoby trapně
a zahanbující, tolik se najednou stydí-
me. Dobře nám tak, Leoši! Měl jsi nás
potřetí ve své moci.

O pár let později v Berlíně se mě
po projekci dokumentu Moře moc času
básníka Slaniny ptá jeden holandský no-
vinář: Leoš Slanina je disident z okruhu
Václava Havla? Kývám hlavou, protože
ty bys byl taky kýval, vím to. A to je tvůj
další trumf. Milý Leoši, já ti chci vlastně
jenom říct, že ty totiž *vždycky* zvítězíš,
a jsi taky jeden z mála skutečně morál-
ních lidí, kteří mluví pravdu, i když si
právě vymýšlejí.

Všechno nejlepší k narozeninám,
milý L., teď už s vyrovnaným vědo-
mím, že nejkrásnější a nejbezpečnější
je vídat tě z rychle jedoucí tramvaje,
letmo, vzdušně, mlžně a bez pachů, ví-
dat tě, jak kráčíš houpavě po Cejlu s Ke-
rinou na vodítku, s fajfkou mezi zuby
a kapesníkem, co ti věčně čouhá z ga-
tí. Smradlavá fajfka je tvoje kost. Máš
zubní protězu a jsi velký básník, víš to,
milý L.?

Tak zas někdy, Leoši.

DORA KAPRÁLOVÁ



JAN LUKÁS XI. všesokolský slet Praha 6.7.1948



Pražský deník Jana Lukase

JOSEF MOUCHA

Medailon fotografa Jana Lukase (narozen v roce 1915) publikoval Host k pětadesátinám. Devadesátiny slavil autor 10. srpna ve svém newyorském domově. Výběr Lukasových snímků do přítomného čísla pochází z rozsáhlé tematické výstavy Fotogenie identity (s podtitulem Paměť české fotografie). Pražský dům fotografie jí letos zahájí nejenom patnáctý výstavní ročník, nýbrž také působení na nové adrese v Revoluční ulici 5.

Jan Lukas se vedle běžné práce pro hlubotiskové týdeníky zaměřil na nadčasové nebo dlouhodobě doplňované série momentek. Jeho slovy řečeno: „Teprve sledem několika fotografií stejného námětu dostává se fotografii obsahu. Obsah totiž má dobrá fotografie mít. Dosáhnout toho a způsobit, aby fotografie druhému člověku něco sdělovaly, v tom je hlavní cíl fotografův.“ Citát pochází z rozhovoru podepsaného zkratkou nn: „Fotograf se zpovídá. Proč není fotografie umění, ale dokument“ (*Lidové noviny* XLVII, 5. 11. 1939, č. 555, s. 5). Výrok byl dovětkem k výstavě *Sedm v říjnu 1939*, již se Lukas účastnil vedle šesti výtvarníků ve třicátých letech nastupující generace. Výpověď uzavírá rezignaci na příští účast ve výstavních aktivitách skupiny, s níž prý ho nesvedlo dohromady víc než shoda okolností.

Je třeba mít na paměti, kdy fotograf konfesi formuloval. Zpětně si ta léta připomínal slovy svěřenými *Fotografickému zápisníku 1930–1990*: „Před válkou jsem dělal a prodával fotografie krásných žen, protože šly dobře na odbyt. Musely však přijít tragické zvraty, abych pochopil, co je ve fotografii opravdové, věčné a cenné.“

Jan Lukas se však již na přehlídce *Sedm v říjnu 1939* uvedl vlasteneckou kolekcí *Země a lidé*. Vzápětí ji doplnil v první samostatnou výstavu. Její recenzi je postiženo, čím hlavně zapůsobil: „Je to fotografie, která se vědomě odpoutává od popisného charakteru toho, co je vidět, a která překvapuje obnažením vnitřního smyslu nebo souvislosti prvků, které se nebudou jiným autorům na místě snímku jevit skloubeny společným smyslem. Tam, kde mnoho jiných elementarizuje, byť i třeba s obrazovou a technickou virtuositou, celek na obrazové droby, tam naopak Lukas tmelí a kombinuje droby v jasně spojitý myšlenkový celek.“ (Přemysl Koblic, Jan Lukas: „Země a lidé.“ *Spoušť* III, 1940, č. 6, s. 13.)

V úvodu k prvnímu albu z roku 1946 *Země a lidé* přesvědčoval Lukase Jan Drda, že zatímco fotograf si nakrásně může trvat na svém rčení o dokumentech vyvolávaných v život cestou toliko mechanicko-chemickou, on — jakožto spisovatel — musí prohlá-

sit autora snímků za básníka, neboť v jeho díle rozpoznává „umění básnivé nebo dramatické zkratky“. A věru, Jan Lukas bude užívat tohoto postupu po celý produktivní věk, ve snaze odkazovat k obsahu svědectví co nejpřehledněji.

Vize výsledného tvaru

Při koncipování alb těžil také z komerční filmařské praxe, byť ji navždy opustil po necelých třech letech angažmá v Baťově Zlíně (1936–1938). V kinematografii veškeré záběry podmiňuje vize výsledného tvaru. Letmo zahlédnuté, ale osobně zaujaté postřehy a dynamika skladby, charakteristické pro Lukasovu knižní prvotinu, předznamenaly i ladění Torstem vydaného klíčového díla, *Pražského deníku 1938–1965*.

Jan Lukas koncipoval své poselství od roku 1937, ukončil je s odchodem do exilu. Nicméně nejstarší snímky jsou většinou nezvěstné. Pro katalog životní bilance *Fotografický zápisník 1930–1990* přefotografoval autor svůj portrét prvního československého prezidenta z dobové časopisecké reprodukce. Odchod do exilu přetrval toliko nereprezentativní zlomek Lukasových záběrů z pražské části Masarykova státního pohřbu. Archiv vzal za své v důsledku zákona o propadnutí majetku exulantů státu. Přece však fotograf vybíral *Pražský deník* z více než pěti set záběrů.

O některé negativy se postaral historik Rudolf Skopec v Praze, část byla v šedesátých letech fotografy přáteli propašována přes železnou oponu. Fragmenty Lukasovy práce patří k zásadním dílům české fotografie. Nadto představují příspěvek k evropským dějinám.

Práce tuzemských fotodokumentaristů je cenná tím, že nepodléhala cenzuře: od začátku světové války až do sklonku roku 1989, tedy po půl století, nešlo natočit film nebo televizní pořad, který by nebyl propagandou dějin vítězů.

Privátní svědectví Jana Lukase muselo vznikat v běžných podmínkách veřejných prostranství a bez časopisecké objednávky. Všesokolské slety 1938 a 1948 znázorňují labutí písně demokratických poměrů. Předválečný slet ještě fotograf zabíral ze suggestivních pohledů, nezřídka v dynamických úhlopříčnách, do nichž si promítáme odhodlání pochodujících mužstev — ať už regulérní armády anebo sokolstva. Průvod Václavským náměstím změnil příčiněním fotogenické obraznosti ve vojsko svatého vévody Václava. Právě tudy však projede o necelý rok později defilé nacistické armády, viděné z úzkostné ptačí perspektivy... Půlmilionový špalír znovu zamává sto tisícům pochodujících sokolů v létě 1948. Zástupy občanů ale ochromí hned 8. září téhož

roku viditelný krach budoucnosti. To již Češi přihlížejí pohřbívání demokratické tradice, personifikované exprezidentem Edvardem Benešem. Tryzna se odbývá v područí nepřehlédnutelných deseti tisíc příslušníků komunisty protiprávně vyzbrojené milice.

Optické memoáry uzavřel Lukas v epoše, kdy chtivé plány Sovětů dosáhly kosmických měřítek, demonstrovány vojáky Rudé armády při obletech glóbu. O to větší péči věnoval Jan Lukas odstřelu orientálního kolosu z horizontu Prahy: na podzim 1962 se vracel pod Letenskou pláň, aby z vltavského břehu sledoval narůstající lešení kolem památníku Josefu Vissarionoviči

Stalinovi; nakonec zachytil jeho torzo, paradoxně upomínající na slavnou přírodní scenerii v Súľovských skalách na Slovensku, lidově pojmenovanou Kristus v zástupu věřících. Jako by tu Lukasovi zase jednou svítla naděje. Vyzníval tak už detailně dokumentovaný průvod studentstva centrem metropole při majálesu 1956, dlouho předtím i potom zapovídané slavnosti... Přece však fotograf nenašel jiné východisko než naplnit v reálu živý předobraz vysněné Ameriky inscenovaný uprostřed padesátých let na pozadí vánočního stromku ve spolupráci s dcerami...

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

Zasláno

K recenzi Pavla Ondračky v Hostu 01/06

V prvním čísle *Hosta* Pavel Ondračka v obsáhlé recenzi na můj knižní rozhovor *Rok s Kokoliou* zhruba řečeno napsal, že zatímco já, nepoučená, neobeznámená a naivní, se blbě ptám a pětina otázek je vůbec zbytečná (proč zrovna pětina?), Vladimír Kokolia znamenitě odpovídá. Na takový názor má recenzent jistě nárok. Ale proč si vymyslel, že jsem napsala knižní rozhovory s popovými hvězdami (Jana Brejchová a Jiří Bartoška jsou herci) a že kniha *Rok s Kokoliou*, vydaná Petrovem na podzim roku 2005, vznikala „od jara 1984 do předjaří 1985“? A proč se výtvarný kritik Ondračka v recenzi na knihu o výtvarníku Kokoliu ani slovem nezmiňuje o její výtvarné stránce? Jeho postoj mi připomněl příhodu z roku 1990, kdy vyšel můj knižní rozhovor se sochařem Olbramem Zoubkem. Brzy nato jsem potkala mračícího se Sergeje Machonina. Na otázku, co se děje, odpověděl: „Olbram je MOJE dítě!“

JANA KLUSÁKOVÁ

S Otokarem Březinou proti Otokaru Březinovi

Nakladatelství Academia vydalo nedávno monografii Josefa Vojvodíka *Odetetismu*

k eschatomu s podtitulem „Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny — rekonstrukce symbolických paradigmat“, v níž osobitou metodou interpretuje pod vlivem německých badatelů básně Otokara Březiny. Vysoká odborná úroveň textu však kontrastuje s viditelnou degradací umělecké i občanské osobnosti básníka.

Společnost ctitelů Otokara Březiny sdružená v SOB (Společnost Otokara Březiny, se sídlem v Jaroměřicích nad Rokytnou) uvedenou skutečnost nemůže přehlížet nejen proto, že básník byl členem ČS Akademie věd, několikanásobným kandidátem na Nobelovu cenu, a tedy vysoce uznávaným umělcem, což v monografii J. Vojvodíka nijak nevyniká, ale ocitá se v ní ve stínu psychických abnormalit („neurastenie, neuróza, schizothymie, sklon k sebevraždě“) a nejedné z nepravd („homosexualita, neschopnost partnerství“ atd.). Básník se pak jeví jako trvale negativní typ; tak však působí jen v první knize básní *Tajemné dálky*, v dalších pěti knihách veršů vrcholí k aktivnímu přitahání životu, zvláště v básních „Kolozpěv srdcí“, „Vše zachvátit“, Apotheosa klaustrů“ aj. Tento postoj však mlčky zastával již v době vydání své dekadentní knihy *Tajemné dálky*; v roce 1896 píše Anně

Pammrové (mylně tradované jako jeho láska): „Celé mé evangelium pozitivní spočívá v jediném pojmu: vůle. Vyjít z přírody, přemoci ji / která v nás položila ponižující znamení zvířete, / ovládnout ji nástrojem vyšší, dokonalejší konstrukce světa.“

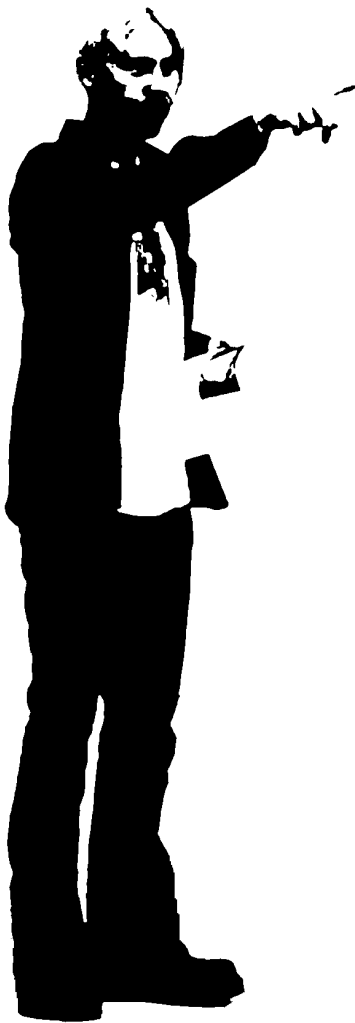
Autor monografie pomíjí skutečnost, že mezi oddané ctitele Otokara Březiny patřily v minulosti renomované osobnosti (například F. X. Šalda, Karel Čapek, jenž ho stavěl vedle Masaryka, Arne Novák, Vítězslav Nezval ad.), v přítomnosti pak umělci Jiří Kuběna, Ludmila Klukanová, jakož i další umělci a vědci (zvláště účastníci dvou symposií s březinovskou tematikou) v čele s Petrem Holmanem, předním znalcem díla a života Otokara Březiny (J. Vojvodík jej cituje několikrát pouze jako editora).

Dílo Otokara Březiny, které puncoval svým životním stylem, skýtá nevšední požitek z poezie (V. Nezval jej nazval králem českých básníků), ale též jedinečné eseje, jež se nabízejí zejména mladým, kterým nestačí náš relativní blahobyt a konzum mediálních komodit.

Za brněnskou skupinu SOB
Doc. MUDr. **E. ČERNÝ**



Na špatné adrese



Luděk Marks při pohledu na mou silhouet v lednové špatné adrese prohlásil, že takto kapku připomínám Egona Bondyho z padesátých let. Hrdě jsem se tím pochlubil malé Evičce, tato však opáčila, že Egon měl za mlada nadobýčeť děsnou pizdu. Odpověděl jsem: Zato ty vypadáš úplně jak Věra Chase, a ona na to: Ty seš celej Kremlička, a já na ni: A ty zase Listopad, ty čůzo! Ona na mě: Seš, vole, ksicht jak Frič! Jednu jsem jí přišil a zařval: A ty máš broskvičky jak Jirous! Pravačkou mi podsekla loket a vyjekla: Seš vyjebanej mocně, jak Čermáček z Chocně!

V intelektuálně nenásilném pořadu Banánové rybičky prohlásila Natálka Kocábová, že čte jenom klasiky prověřené časem. Na Pawlowské otázku, zda tedy čte jenom čítankové autory, přisvědčila, že ano. Skutečnost, že Kocábová není nějaký marginální pisálek typu Julie z Norwiche, ale vlivná celebrita typu Terezy z Avily, se záhy projevila. Čítankové nezúročení spisovatelé uspořádali pravý hon na čítanky. Editoři se rovněž tumlují. Například takové *Ryby čítanek* (pro národní školy) nebo *Lepě svihlí čítankové* (walsdorfské školy) od nakladatelství Rest of Petrov pojmu až sto autorů do čtyřiceti let věku prověřených časem. Vída, jak se časy mění — když v roce 1996 prohlásil Ewald Murrer v dokumentu ČT 2, že se rád stal čítankovým autorem, měli to všichni za nanicovaté kryspínství. A dnes? Ve školách i kursech tvůrčího psaní se začíná vyučovat curriculum *Jak psát jako čítanka*.

Adoptivní syn nevlastního synovce Martina F. Libigera, který strávil pět let v protialkoholickém ášrámu ve společnosti bývalého čongyala Sikkimu, ke mně na polystyrenovém motáku s hlavičkou UNICEF propašoval memento všem českým umělcům: Holky a kluci, neživte se jen granty a cenami, skončíte zle, za vzor si berte Pavla Jazyka, imrvere na pracáku a k tomu totál sígr kluk, kterýho má vlastní holka na mobilu pod nickem Enemy. K tomu dodávám jen to, že éčko je vážně super, ale géčko je horší než erpěčko, byť sám bych možná žil raději na géčku než na klekípetrách.

Přestože ČT opustila projekty Katovna a Síto, stále chová naději, že se objeví nějaký číman se skutečně zajímavým kritickým pořadem o umění. Nuže, čechofrancouzský veitman Hugo Hugo přišel s půlnoční show Haló, tady čistička! Schéma pořadu je prosté, na začátku vyfunkuje mladé, uprostřed typose v middle age crisis a ve finále to ohulí prdůchům. Nejhorší šrakakele si pozve do studia, kde jim s andělsky devótní tváří vypálí CD Dolly Bustard Live in Jiří Žáček. Obrázek doplní výtvarníci, instalatéri a hudebníci, bytoví architekti, artisty a medvědi na motorkách, performeři, snowtubeři a fraktáloví ekonomové teorie chaosu. Pokud se Hugo Hugo neuchytí na plánované ČT 13, je rozhodnut objíždět klubové scény. Tak se máme na co těšit.

Stále ještě záhadný mág pangermánsko-slovanckého původu, kterého odborná veřejnost zná pod jménem Mistr Neklidu, se rozhodl šířit svoje učení po vzoru velkých učitelů Orientu. Osho, Šrí Chimnoy a Labtop Lámaputna mu poskytli duchovní know-how, kulisy si však Mistr zvolil klasicky evropské. Svůj institut pod pracovním názvem Fakulta hmyzích věd hodlá založit v Mostě za pomoci svých dvou žáků, Stepní práce a Sklepního vlka. Sloupy Mistrovy nauky jsou prosté: 1. Nejlepší je litéj beton. 2. Gaya rodí císařem. 3. Solit jen občas. Mimochodem, víte, že pod Dolomity je ukryta obrovská podzemní universita hermetických nauk? Tohle bude asi něco podobného, jenomže naruby.

Jedním z přínosů Paroubkovy vlády je to, že se během krátké doby podařilo zaktualisovat texty napsané v době normalisace. A to texty vzniklé na obou stranách barikády. Například Martina Stejskala musí těšit, že jeho úvaha o „předposranosti“ se opět vrací do oběhu. Instituce se hezky petrifikují, otevřené prostory uzavírají a zákazy bují jako tráva na solárku. Nejpulárnější sport broumovských občanů autošouch se vrátil do lesů, Julišova „krajina SHR“ se nejspíš rozšíří po celých severních Čechách, v knihovnách nahradí divoké básnické happeniny krotké recitace hudebně doplněné prvňáčky z konservatoří (jak dokládá příklad knihovny teplické). A životní styl i styl promluvy Inženýrské odyssey a Muže na radnici se ničím neliší od stylu Ordinance v Růžové zahradě a erpěček. Jen producenti večerníčků jsou ještě o něco víc předposranější. Stačí porovnat současné díly králiků z klobouku, nad nimiž vlaje povinná vlajka politické korektnosti a čiší z nich sterilní didaktičnost, s těmi z osmdesátých let. Nesnesitelně rychle začínám souhlasit s verší Fandy Pánka: *Tato vlajka, co zde vlaje / není asi z mého kraje*.

Ivan Wernisch už si vybírá. Obchází krámy zbytečných věcí a po kapsách nosí knížky současníků. Doprovázen písní Oldřicha Janoty... *k půlnoci vrátil se kamarád, možná jen ve snu...* shromažďuje autory do plánované knihy *Zapadlo slunce za blbem*. Podoben malíři vampýrovi v Nerudově povídce dopředu odhaduje, který panáček nebo panička se nedočká uznání a navěky co exot nebo dítě bahna zmizí z literatury.

Poslal mi Eda Vacek, patafysik, článek dokládající sympatie Karla Čapka k taliánskému fašismu. Hnedle jsem usoudil: ne, ani tihle si mě nezíská (Čapek). Leč následující informace o Čapkovi-konfidentovi Hradu byla mnohem nosnější. Představil jsem si rázem spisovatele blízké Klausovi, tzv. Klausjugend, kteří donášejí o svých spoluobčanech... no jo, ale co donášejí. Co se o nás dá donést? Mirek Balaščík říká, že něco zásadního, něco, co by vydal *Host*. Ale má pak smysl to donášet, když si prezident může o tzv. otevřených otázkách náš tlupy koupit knížku? **PAVEL JAZYK**

S jistotou hodinářského mistra

ANEB AŽ PŘÍLIŠ DOKONALÝ LITERÁRNÍ ORLOJ JIŘÍHO KRATOCHVILA

ELIŠKA F. JUŘÍKOVÁ

Moudrý muž, který toho napsal tolik, že jeho slovy dnes můžeme vyfutrovávat libovolnou myšlenku o literatuře, kdysi hovořil o „kritice patosem a inspirací“. Čert ví, co tím chtěl říci, snad i to, že spolehlivý recept na dokonalou prózu neexistuje, neboť na začátku každého poctivého literárněkritického soudu stojí těžko programovatelný čtenářský prožitek a kritikovo pocitové rozhodování, nakolik se mu dané literární dílo „líbí“, nebo naopak „nelíbí“. A teprve když má čtenář-kritik hodnotově v zásadě jasno, začíná přemýšlet, „proč“ se mu toto dílo líbí, hledá věcné argumenty, které jeho výchozí pocity racionálně podloží, a současně i slova, jejichž prostřednictvím je možno jiným vysvětlit, že toto dílo je „dobré“, anebo „špatné“. Jenže co si má ubohá kritička počít s románem, který je v rámci dobových poetických norem na první pohled naprosto „dokonalý“, a přesto v ní neodstartoval popsany řetězec patosu, inspirace a následné pragmatické argumentace? Co s prózou, při jejíž četbě zůstáváme ledově klidní a kterou odkládáme bez jakéhokoli puzení ji obhajovat nebo hanit? Takovou knihou je mi poslední próza Jiřího Kratochvila.

Román *Herec* znovu potvrzuje fakt, že jeho autor je v naší literatuře jedinečným autorským typem. Kratochvil se v něm opět prezentuje jako člověk, který je posedlý vyprávěním příběhů a který nepíše jen proto, že chce, ale proto, že musí. Zdá se, že v Kratochvilově vášni pro psaní literatury (respektive Literatury) je něco z grafomanie, neboť jeho texty působí, jako by samotný intelektuální proces psaní byl pro autora jedinou přijatelnou formou existence a uchopování světa.

Kratochvilovou nepopíratelnou výhodou — oproti grafomanům — je však to, že je opravdový spisovatel, jenž může svou psavost opřít o nemalou tvůrčí dovednost a řemeslnou zručnost, o suverenitu, s níž je schopen za sebe klást slova a myšlenky a spřádat své příběhy. A navíc Kratochvil je i scriptor doctus, spisovatel učený a sečtělý, jenž se s rozvahou pohybuje v prostoru současné euroamerické kultury. Včetně toho, že velmi dobře ví, jak by dnes měl vypadat správný román. Jako znalec a praktik moderních, tj. postmoderních narativních postupů totiž ví, že základem takového románu musí být čtenářsky atraktivní příběh, trocha intelektuální gnozeologické a noetické skepse a deklarovaná nedůvěra vůči jednoznačným řešením, uzavřeným koncům a přímočarým pointám, která umožňuje z jakéhokoli příběhu či tématu utéci jinam. V jeho textu se pak organicky propojují rozmanité vyprávěcí způsoby a perspektivy s modelovostí celku i dílčích epizod, všehochuť literárních a uměleckých aluzí s bizarností zvolených literárních postav i s koloritem „magického“ Brna a jeho obyvatel, návraty do poválečných dějin s narážkami na aktuální společenský a politický kontext.

Výsledkem je čtivý a téměř perfektní román, kterému nelze nic vytknout, neboť autor do něj vstřelil vše myšlenkově závažné a tvarově progresivní. Kratochvil navíc kráčí ve stopách svého velkého brněnského učitele a guru Milana Kundery, a tak se stejně jako on snaží prozaický text koncipovat tak, aby jeho četba čte-

náře proměnila z pasivního konzumenta v zaníceného vykladače nadhozených myšlenek. Za tímto účelem do textu vkládá četné esejistické pastičky, které nahrávají čtenářovu intelektuálnímu sebevědomí a inspirují jej k další intelektuální exhibici v intencích autorova záměru. Významovou výstavbu románu *Herec* by tak bylo možné na příslušných fakultách rozebírat po celý semestr — tedy kdyby k tomu měl někdo chuť.

Herecké transformace a hodinářské řemeslo

Nějaký fabulační základ ovšem román mít musí. A tak Kratochvilova próza stojí na dvou nápadech a dvou dějových liniích. První z nich je spjat s ústřední postavou herce, respektive člověka-chameleona, který je schopen na sebe brát identitu těch druhých a stávat se jimi, aniž by k tomu potřeboval jakékoli vnější prostředky. Kratochvilův hrdina Mikuláš Mazel je naplno sebou jen tehdy, když se promění v někoho jiného. Pokud si v této souvislosti náhodou nevzpomenete na film Woody Allena *Zelig* s obdobným námětem, nevádí, autor vás na tuto podobnost — stejně jako v případě dalších četných literárních, uměleckých a kulturních aluzí, které jeho prózu prostupují — včas upozorní a zároveň pojmenuje zásadní rozdíly mezi svým a filmovým hrdinou.

Tyto rozdíly jsou ostatně nemalé. Kratochvilovi nejde ani tak o popis či analytický obraz lidské přizpůsobivosti, jako spíše o příležitost prostřednictvím tohoto motivu odstartovat sérii situací ukazujících, jak by se obdobná schopnost či nemoc dala prakticky využít, ať už v životě soukromém nebo veřejném. Jeho hrdina se proto rozhodne se svou neobvyklou hereckou schopností podnikat: komusi pomůže zneuctit nepřitele, truchlící ženě na čas nahradí zemřelého manžela, zdiskreditovanému komunistovi nahradí před novináři zmizelého bratra emigranta. Za úhradu se nechá najmout i na to, aby zastoupil podnikatele, který se

chce zbavit přítelkyně a nemá čas ani chuť to udělat osobně. Jiné epizody románu pak ukazují, že Mikulášův talent by prakticky mohl posloužit při výslechu k likvidaci podezřívavého estébáka či při budování náboženské sekty; v jedné z variací na dané téma logicky dospívá až k náznaku možnosti, že by se hrdina setkal s hercem stejného typu, s někým, kdo stejně jako on jen kohosi zastupuje.

Asi každá z těchto epizod by mohla být transformována ve velmi silnou povídku, v koncentrované uzavřené vyprávění, což by však znamenalo nastolený problém promyslet a domyslet — ať už v rovině abstraktně modelové nebo psychologické a lidské — až na samu podstatu, až k myšlenkově silné pointě. Pro Kratochvilův přístup je však charakteristický spíše opačný přístup: většina epizod románu končí ve ztracenu, bez řešení a rozřešení, mnohdy se dokonce určitý příběh z autorova zorného úhlu vytratí dřív, než vůbec pochopíte, proč jej začal vyprávět. Před pevným tvarem a pevnými myšlenkami totiž Kratochvil zjevně dává přednost volnému epickému toku vyprávění, v němž nutnost dotáhnout situaci k pointě či alespoň k nějakému vysvětlení ustupuje postmoderní neuzavřenosti a nejasnosti.

V postmoderní době je toto jednoduché zdůvodnit: to je přece prostor pro tebe, chytrý čtenáři, abys to domyslel. Avšak pravda bude asi poněkud jiná: když autorovi něco nejde, je lepší předstírat, že se jedná o záměr. Intelektuální rozměr Kratochvilova textu totiž netkví v jasných odpovědích a řešeních, ale v toku asociativních esejistických moudr, která zvolenou problematiku ztráty lidské identity rozmanitě komentují a včleňují do všelijakých kontextů, přičemž autor prokazuje svou schopnost působivě propojit cokoli s čímkoli a konkrétní literární motivy či děje posunout do abstraktní roviny obecně platných obecných myšlenek a globálních poselství.

Druhý nápad, na němž stojí Kratochvilova próza, je spjat s postavou bývalého vynikajícího brněnského hodináře Kryštofa Mazla, který kvůli komunistům přišel o svou firmu, hrdinu knihy jako malé dítě adoptoval a pokoušel se zasvětit do řemesla. Vzhledem k jeho nešikovnosti se mu to sice nepodařilo, přesto jej ale vychoval v lásce k hodinám a hodinářství.

Orloj bizarnosti

Nemohu popřít, že vazba obou dějových rovin a hlavních postav románu je Kratochvilem koncipována promyšleně. Z tvarového hlediska mu to umožnilo autorské vyprávění ve třetí osobě kombinovat s pasážemi v ich-formě, ve kterých je vypravěčem Mikuláš a které jsou stylizovány jako promluva směrem k mrtvému otčímovi. Hodinářova postava a její osudy pak daly románu kýženu epickou šíři a mnohorozměrnost a včlenily základní (a v podstatě prezentní) příběh do širšího rámce poválečného historického kontextu. Do románu tudíž mohlo vstoupit také pro autora příznačné účtování s komunistickým režimem, který ničí vše hodnotné. Kratochvilův text však rovněž naznačuje, že hodinářská linie příběhu měla pro něj svou přitažlivost i proto, že mu umožnila dát průchod jeho překvapivým znalostem hodin a hodinářského umění.

V rámci významové výstavby románu je to jasné, avšak položíme si otázku, co tato část Mikulášova příběhu a jeho rozhovor

s mrtvým otčímem znamená lidsky, a začneme váhat. Vím, že je neprofesionální takto uvažovat mimo mantinely, které si próza sama vytyčila, a požadovat po autorovi, který chtěl stvořit bílou kozu — řečeno s Karlem Čapkem — bílého jelena. Nicméně nemohu si pomoci.

Hned na počátku mě překvapilo, že Mikuláš svému otci-otčímovi, jenž ho vychovával od nejranějšího dětství, neosobně vyká. Není těžké uhodnout, že hrdinu, jehož základní vlastností a talentem má být nedostatek vlastní identity, nemůže autor nechat vyrůstat v běžné, nebo dokonce milující rodině. Ke zvolenému tématu daleko lépe pasuje postava nalezenice, nebo — chcete-li po hodinářsku — pastorka, vyrostlého v adoptivní rodině bez patřičného citového zázemí, tedy člověka, který má s identitou problém již od dětství a do konce knihy může dumat (aniž by vydumal), kdo vlastně jsou jeho praví rodiče. Je mi však velkou psychologickou záhadou, jak mohlo dítě vyrůstat v jakékoli rodině, aniž by si ke svým adoptivním rodičům utvořilo důvěrnější, osobnější lidský vztah — ať již kladný, konfliktní či zcela záporný.

Absenci reálného citového vztahu otce a syna, materializovanou nejen v Mikulášově vykání, je možné vykládat jako výraz duševní prázdnoty, kterou hrdina v příběhu prokazuje i jinak a která je jiným pólem jeho potřeby brát na sebe identitu jiných. Obávám se však, že tuto prázdnotu můžeme připsat nejen Kratochvilovým literárním postavám (a složitě interpretovat v rámci celku díla), ale také samému autorovi. Navádějí nás k tomu i některé pasáže ze závěru prózy, v nichž za dosud neosobním vypravěčem na chvíli probleskne Jiří Kratochvil, který cítí potřebu prozradit určitá fakta ze života svého a své rodiny — zvláště to, co se týká dávného odchodu jeho vlastního otce do emigrace.

Možná jsou Mikulášovy herecké transformace do jiných lidí metaforickým výrazem situace spisovatele, který se rovněž projektuje do cizích lidí. Nemohu se ale zbavit pocitu, že opravdové lidské city jsou mimo obzor Kratochvilova literárního světa. Je-li v románu *Herec* nějaká láska, pak je to láska k hodinám, jejichž tvary a osudy jsou tu popisovány s vášní jinde nevídanou, a zřetelný je i autorův osobní cit k rodnému městu. Naproti tomu kresba postav a lidí nemá sebemenší citový a psychologický rozměr, je jen výrazem funkce, kterou ta či ona postava v příběhu má. Vztah Mikuláše a jeho otčima je v podstatě jen vztahem mezi dvojicí do sebe zapadajících hodinových koleček, které autorovi uvádějí do pohybu soustrojí vyprávění. Symbolickým výrazem proměny člověka v součást hodinového stroje vyprávění může být autorův (v próze nadvakrát rozvíjený) motiv obrovských hodin vyzdobených tančícími nahými figurami ve skutečné velikosti: ženy v rokokových parukách a muži s atraktivním zvonkem na penisu.

A je to patrně tato absence opravdového citu, která umrtvuje dokonalost Kratochvilovy prózy a mění výpověď o životě lidí v orloj bizarnosti. Navzdory všem zjevným literárním kvalitám je tak pravděpodobné, že román *Herec* zůstane mimo větší pozornost čtenářů a je odsouzen k tomu, aby se v budoucích podrobnějších příručkách o české literatuře stal součástí výčtu začínajícího větu: „Autor dále napsal...“

Autorka (nar. 1982) studuje češtinu a religionistiku na Opavské univerzitě.

Jiří Kratochvil: *Herec*, Druhé město, Brno 2006

Recenze

Jaká radost, že nejsem Bůh

Tomáš Halík: *Noc zpovědníka. Paradoxy malé víry v postoptimistické době*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005

Existuje-li v životě některých autorů moment, kdy je třeba se ohlédnout, rekapitulovat dosavadní práci i osobní směřování, pak u Tomáše Halíka tento okamžik nastal právě při psaní jeho poslední knihy *Noc zpovědníka*.

Po předchozích především obecnějších úvahách (*Co je bez chvění, není pevné*), veřejně pronesených kázáních (*Oslovit Zacha*) či přednáškách akademické obci i širší veřejnosti (*Vzývání i nevzývání*) přichází na řadu privátní vyznání. Předkládané dílo je souhrnem reflexí o čteném a promyšleném, ale především rozjímáním o vnitřním, duchovním prostoru člověka. Tato kniha jako by byla vydechnutím na cestě. Odlehčením, jež však nemá za úkol pobavit. Není deníčkem ani zápisníkem vzdechů, spíš souborem poznámek s vědomím čtenáře nakukujícího přes rameno.

Klíčovým prizmatem, které autor hned zpočátku nastavuje, je pojem paradoxu. Zde se však Halík nepouští do hlubších teoretických úvah, nehledá a neodkrývá teologické či filozofické vrstvy daného pojmu nad rámec nutného přiblížení. Zdržuje se „v reálném světě“, náměty čerpá z vyslechnutého (při studentské diskusi, od přítele vědce). Základem je hledání možností a východisek s jistotou vlastní víry, ale se samozřejmostí pochybnosti. Zkouší formulovat své prožívání paradoxu života a víry. V tichu klášterní poustevny uvažuje o rozporech, s nimiž se setkává ve světě, na akademickém pracovišti, ve studentském kostele, v prostředí víry i nevíry, v myšlení, chování, v dějinách i v současnosti. U druhých, především však u sebe. V šestnácti kapitolách vykresluje dojmy a momenty posledního roku, vše zhruba orámováno úmrtími osobností, jimž je tento svazek věnován, „památce tří moudrých a věrných služebníků Božích“: téměř legendárnímu knězi pražské diecéze Jiřímu Reinsbergovi, papeži Janu Pavlu II. a tragicky zemřelému zakladateli ekumenické komunity Taizé, bratru Rogerovi.

Autor se ve svém díle zabývá duchovními tématy, problematikou zpovědi, víry, smrti a tím, co může být po ní. Ne jako profesor, ne jako kněz, ale jako Tomáš Halík, člověk se svými problémy, pochybující, hledající naději. Odhaluje se jako člověk stíhaný skepsí, bolestí bližních, nákazou beznaděje. Neřeší velké globální problémy celého světa, zůstává u těch malých lidských. Nezachází do zvláštních teologických hloubek. Spíš nechává ode-

znívat příběhy, o jejichž motivech může přemýšlet a nabízet jak možné varianty, tak způsoby řešení.

V pokoře zamyšleného poustevníka je Tomáš Halík upřímný, důvěrný, intimní natolik, kolik umožňuje téma zpovědi. Ovládá normu zpovědního tajemství nejen do míry toho, co má zůstat skryto, ale též, co si zpovědník navždy odnáší v mysli a v srdci. Samozřejmě, autor nepopře intelektuála, a tedy lehce naznačuje cestu od ryze osobních k obecně platným motivům, pohnutkám a proudům.

Je známo z předešlých Halíkových děl, že jeho zásadní a oblíbenou formou je kázání a přednáška. V *Noci zpovědníka* především hovoří sám se sebou a se svým Bohem. Ke „slovu“ se dostává modlitba a meditace, čímž je oživena další dimenze vyjadřování. V době, kdy je slovo spíš devalvovanou komoditou, exhibicí a prázdnou formou, nabízí možnost mlčení.

Při překvapivě otevřené cestě svou nocí Tomáš Halík objasňuje, co se mu líbí a co naopak stojí mimo jeho zájem. Sděluje, jak věří i jak pochybuje. Zpochybňuje a sám sebe přesvědčuje a utvrzuje. Hledá oporu ve starých i nejnovějších textech, u přátel i oblíbených postav, které ho na dosavadní cestě oslovily. K postavám „křesťanských myslitelů nedávno skončeného století“, Teilhardovi de Chardin, Bonhoefferovi, Rahnerovi a Hansi Urs von Balthasarovi, se obrací v jedné z počátečních kapitol své knihy. Ukázkou trendů v současné teologii, k nimž sám autor tíhne, nabízí v téměř chestertonovské kapitole „Králík, který hraje na housle“.

Jako echo jinde publikovaných textů se ozývají poznámky k důležitým událostem uplynulého období (film M. Gibsona *Umučení* nebo smrt Jana Pavla II.).

Mimo „filozofické oblíbenice“ Tomáše Akvinského, Eckharta, Kierkegaarda a především Nietzscheho je v publikaci mnohokrát zmiňován svatý Augustin a jeho zásadní dílo *Vyznání*. Halíkova kniha je jakousi jeho postmoderní a postoptimistickou variantou.

Celek je meditativní filozofující úvahou o teologii paradoxu, ale zároveň čímsi paradoxním sám o sobě, vyznáním kněze, zpovědí zpovědníka. Promyšlený název knihy se tak znovu, jak již je pro autora typické, stává ukazatelem ke kompozici díla. Jednotlivé detaily slouží též estetickému vyladění, souznění celku. Proto také, samozřejmě, doprovodné fotografie jsou více než jen pouhou ilustrací. Jejich rozostřený obraz jako by odkazoval k nejasnosti doby, k nezachytitelnosti tajemství i k pojetí díla, které je spíše rozpracované, v poznámkách a postřezích než v ukončených celcích. Mnohé myšlenky se vrací, dotvářejí a doslovní. Něco zůstane jen nadhozeno pro tušení a domýšlení. Něco je jen nápadem, motivem, inspirací. Možná podkladem pro příští texty.

Jde nejen o osobní konfesi, jde o zjevení části nitra. Tato kni-

ha možná není tolik vyjasněná jako ty předešlé. Nejde o konkrétní, světoborná či zásadně řešící témata. Tomáš Halík se zamýšlí, zabývá se sebou, svým citěním a citěním druhých. Je subjektivní.

Próza vlastně rodinná

Hana Pražáková: **Dobry den Brno**, Hejkal, Havlíčkův Brod 2005

Memoárový román *Nadějí tu žijem* (2001), první dospělému čtenáři určená próza Hany Pražákové, do té doby úspěšné autorky knih pro děti a mládež, vzbudil ohlas kritiky i čtenářů údajně tím, jak zajímavě přiblížil život „rodiny na svobodě“. Tím je třeba rozumět život manželky spisovatele Křeliny a jeho dcery Hany (později Pražákové), ale i dalších členů rodiny v době, kdy si katolický spisovatel František Křelina (1903–1976) odpykával trest vězení uložený mu soudem totalitního režimu.

Druhý memoárový román téže autorky nese název *Dobry den Brno* a vydala ho Pražáková dcera, krom jiného hungaristka a odbornice na finskou kulturu a literaturu. Nemáte tedy proč nevěřit mínění recenzenta, že jde v mnohém nikoli jen o román z intelektuálního prostředí, nýbrž o memoárový román rodinný.

A takový skutečně je. Včetně toho, že je z větší části situován ne již do doby, kdy žijeme sice v naději, ovšem teprve ji očekáváme, nýbrž ocitli jsme se v desetiletích, kdy se naše naděje začínají naplňovat. Neboli: v prvních krátkých kapitolách jde ještě o sentence a románové střihy z období před listopadem 1989, kdy hlavní hrdinka a vypravěčka Klára (rozuměj autorka sama) píše ve třetí osobě o tom, jak dramatické bylo, než se jí po příchodu do Brna v šedesátých letech a po práci překladatelky podařilo získat zaměstnání redaktorky v brněnském rozhlasu, dokonce v literárně-dramatické redakci. Následují kapitoly vzpomínek

Dokument z pohádky života

Jiří Černický: **O Sasance. Dokument z pohádky**, Meander, Praha 2004

Autorská knižní tvorba pro mládež je i v současné produkci žánrově různorodých děl spíše výjimečná, snad proto, že potřebuje jak výtvarné, tak i literární zázemí. Z nedávných počínů vzpomeňme knihy Petra Nikla (*O Rybabě a mořské duši*, Meander 2003), ilustračně svěží bilderbuch *Strado a Varius* (Brio 2002) Martiny Skaly, po němž následovaly konvenční a lacině líbivé další díly jako *Strado a Varius aneb Setkání s Mozartem* (2003), anebo novátorské, a přitom univerzální knihy Petra Síse (naposled *Tibet. Tajemství červené krabičky*, Labyrint 2005). Z minulého století k nám promlouvá jedinečná fantazijní *Zahrada Jiřího Trnky* a rozsáhlé filozofující dílo Daisy Mrázkové. Kdykoli přemýšlíme o adresátovi této autorské tvorby, jsme na rozpacích, což platí dvojnásob u titulu *O Sasance* s podtitulem *Dokument z pohádky* výtvarníka Jiřího Černického. Velký požitek z něj jistě bude mít mladý člověk otevřený existenciálnímu motivu imaginativního příběhu, ale v podstatě je zbytečné nad věkovým určením přemýšlet. Požitek z četby se znásobuje výtvarným doprovodem,

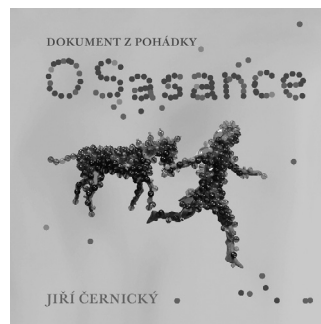
Noc zpovědníka je tichá, naslouchající, a především zatím nejintimnější autorova kniha z celého dosud vydávaného cyklu v Nakladatelství Lidové noviny.

MILENA M. MAREŠOVÁ

na některé kolegy z rozhlasu i na externí spolupracovníky. Jinými slovy, lze mluvit o memoárových výletech do oblasti brněnské kultury. Vlastně i do vědy, na filozofickou fakultu, kde zase našel zaměstnání Klárim manžel Richard (v próze „Petr“). A byl na fakultě normalizátorského období spíše trpěn; naštěstí se dokázal prosadit úmornou prací, jíž si vážili víc odborníci v Maďarsku než doma.

Vrcholem štěstí manželů jsou nakonec léta popřevratové reality, jimiž také kniha kulminuje. Jde v první řadě o zajímavou memoárovou reflexi působení R. Pražáka jako prvního velvyslance České republiky v Maďarsku; paní Hana leckdy až detailně seznamuje čtenáře třeba s tím, jak se jako manželka velvyslance musí chovat podle předepsaného ceremoniálu a jak funguje diplomatická etiketa, jíž se manželé musí řídit. Na těchto stránkách nelze tedy rozeznat jenom naději, nýbrž zde všechno přímo kypí štěstím — ze svobody, z naplněné existence, z rodinné pohody.

I ve svém druhém románu Hana Pražáková pojednává o statečných osudech Františka Křeliny a jeho nejbližších, ale především se soustřeďuje na vlastní, již novou rodinu, i v sedmdesátých a osmdesátých letech pevně přimknutou ke křesťanské víře a přátelům z tohoto okruhu (například k manželům Halasovým). O hodně víc než v prvním, „křelinovském“ románu je ze stylu, vykreslení postav, dějových střihů, včetně třeba vykreslení cestovatelských toulek po Budapešti cítit, že „doma“ je autorka ve sféře literatury pro děti a mládež. Pokud by se však zrovna s takovým ukotvením volného proudu vzpomínek některý čtenář nespokojil, má možnost přečíst si v knize i obsáhlou stať „Svět diplomacie“ vzešlou z pera českého velvyslance v Maďarsku, literárního historika a našeho předního hungaristy R. Pražáka. LADISLAV SOLDÁN



jenž je přitažlivý pro všechny, kteří dovedou vnímat knihu jako artefakt sui generis.

Dokument z pohádky *O Sasance* je příběh s velkým mýto-tvorným nábojem. Vyprávění o vztahu dvou mladých lidí, který začíná v jednom pražském zábavním klubu, kde se zjevuje Sasanka, potomkyně antických mytických bytostí, posunuje Černický do bájně řecké krajiny, jež je reálnou vlastí Sasančiných rodičů. Svatební veselí postupně zabydluje kouzelnými a rozto-divnými bytůstkami a originálními věcmi, jako například rituálním dvojramenným svatebním doutníkem. Láskyplné štěstí páru je ohroženo při pohádkové svatební cestě, během níž se partnerské dvojici zjevují na dně Sladkého moře konzumu lidské výdobytky v podobě moderní supertechniky. Černického výtvarné i slovesné pojetí vychází z autorovy fantazie a jeho vnitřního naladění, které nás nenechává v klidu a klade zásadní otázku: Je ještě možné žít ve světě konzumu, kde se jako lidští tvorové pomalu vytrácíme?

Sasanku z jejího zakletí v novodobé říši zla nakonec zachraňují dávná kouzla. Černického dokument z pohádky ani zde

neztrácí hravý podtext, i když byl jeho dobrý konec kritikou přijat s rozpaky nebo považován za klopotný (Jan Nejedlý). Sledujeme-li soudobou literární kritiku tvorby pro děti a mládež, zdá se, že příliš často lpí na skutečnosti a „pravdě života“. Inovační příběh přece nemusí být jen nastavovanou postmoderní kaší. *Sasanku* nelze číst jinak než jako pohádku s originální výtvarnou koncepcí, která je stvořena na základě různorodých technik —

Jak potlačit bolení duše

Åsne Seierstadová: **Knihkupec v Kábulu. Příběhy ze života**, přeložila Daniela Zounková, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005

Recenze knihy norské novinářky a válečné zpravodajky Åsne Seierstadové *Knihkupec v Kábulu* by nejspíš měla začínat otázkou po žánru díla. Na jednu stranu se kniha tváří jako autentický dokument o životě jedné kábulské rodiny (jak signalizuje podtitul knihy, předmluva i epilog), na druhou stranu má dílo beletristickou formu (členění i použité postupy odkazují k tradičnímu románu, v jehož centru stojí vševědoucí vypravěč). Obtížná zařaditelnost tohoto eticky poněkud sporného díla se promítá i do reakcí kritiků a recenzentů. Na knihu je buď nazíráno prizmatem problému, k němuž se vyjadřuje, nebo jsou na ni uplatňována kritéria, jimiž se poměřuje umělecké literární dílo.

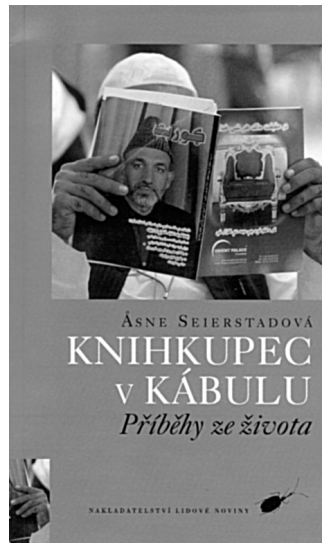
Spisovatel Matthew Leeming se v britském *Spectatoru* například rozplývá nad tím, že nikdy nečetl přesvědčivější vyjádření své teze, že veškerá teologie je antropologie. Literární kvality knihy však tento recenzent nezmínuje ani slovem, zajímá ho pouze zpracovávané téma: „Pro ty z nás, kdo jsou přesvědčeni, že náboženská víra je duševní choroba, poskytuje kniha Seierstadové množství klinických podrobností.“ Vedle toho Ondřej Horák recenzující české vydání díla v *Lidových novinách* je lapidárně hodnotí jako nepřilíš zdařilé: „Přesto ale přece jen zaráží, že ještě někdo může zaujmout pouze tím, že popíše život rodiny v zemi, která má poněkud odlišnou kulturní tradici... A ještě k tomu jsou vypravěčské schopnosti Åsne Seierstadové daleko spíše průměrné než strhující.“

O čem že tedy pojednává kniha, která jedny burcuje, zatímco druhé nudí? Autorka v ní skutečně popisuje život jedné — na afghánské poměry dobře situované — kábulské rodiny, u níž v roce 2002 (několik měsíců po pádu Talibánu) bydlela. V předmluvě odhaluje pozadí svého pobytu. Do rodiny byla pozvána poté, co svému známému, knihkupci Sultánu Chánovi, sdělila přání napsat o jeho rodině knihu. V rodinném kruhu strávila novinářka intenzivní půlrok. Pohybovala se jak v mužském, tak v ženském prostředí, vciťovala se do osudů jednotlivých členů klanu, podnikala s nimi cesty po Kábulu i mimo něj. V předmluvě autorka také přiznává, že neovládá perský dialekt darí, jímž rodina mluvila. Tři členové rodiny ovšem mluvili anglicky a střídavě Seierstadové tlumočili.

Kniha je rozdělena do dvaceti víceméně nesouvisejících kapitol, v nichž se postupně dozvídáme podrobnosti o jednotlivých členech rodiny Sultána Chána. Místy vstupují do děje příběhy v rodině vyprávěné (udušení dívky Džamíly) nebo osudy vzdálenějších příbuzných (životní osudy synovce Tádžmíra). Fakta, která se objevují v těchto vedlejších příbězích, dávají centrálnímu příběhu rodiny Sultána Chána novou perspektivu. Tento trik zda-

od drobných pérových kreseb po stylizované fotografie reálných osob a prostředí a úžasná výtvarná uskupení. Příběh *O Sasance* otvírá také nové možnosti, jak oslovit současné mladé čtenáře a dále posunout výtvarnou podobu literatury pro mládež. Jedná se o další zajímavý ediční počín nakladatelství Meander, které v tvorbě knih pro děti a mládež hledá umělecky náročnou cestu.

JANA ČEŇKOVÁ



řile udržuje čtenářovu pozornost, takže kniha se čte jedním dechem.

Autorka záměrně akcentuje především postavení žen v afghánské společnosti. Obraz, který vyprávění o koňských handlech s manželkami, podporování negramotnosti dětí a utužování patriarchy skládá, je neradostný. Český čtenář, který zná knihy, novinové články a na internetu publikované deníkové záznamy Petry Procházkové, nemá důvod podezírat autorku ze zásadního přibarvování afghánské skutečnosti.

Západní společnost přijala *Knihkupec v Kábulu* převážně s nadšením, o čemž svědčí prodej autorských práv do dvaceti tří zemí spolu se závratným počtem prodaných exemplářů v anglicky mluvícím světě. Zároveň se ovšem rozpoutala bitva o etičnost celého počínu. Sám Sultán Chán se s autorkou soudí a v několika světových denících se objevily jeho dopisy, v nichž vypočítává, kterými konkrétními výroky ho Seierstadová poškodila. Spisovatel iránsko-norského původu Walid Al-Kubaisi zase ve své recenzi nazvané „Seierstadová mě vyděsila“ rozvádí, jak strašný dopad může mít kniha, která podle něj vytrhává fakta z kontextu. Al-Kubaisi hřímá, že autorka se podobá těm muslimským fundamentalistům z řad přistěhovalců, kteří na základě povrchního pozorování norské společnosti prohlašují ženy za děvky, protože provozují sex před svatbou. Dodává, že kritizovat tradici, společnost nebo náboženství či psát o anonymních osudech je dovoleno, protože jde o kolektivní vědomí. Odhalení pozadí konkrétní rodiny porovnává autor se zápletkou známé Ibsenovy hry *Divoká kachna*. Seierstadová se podle něj chová stejně patologicky jako Gregers Werle, který hlavnímu hrdinovi v dobré víře odhalí, že jeho manželka je bývalá konkubína jeho zaměstnavatele a dcera Hedvika není jeho vlastním dítětem.

Kde jsou hranice, jež novinář snažící se zprostředkovat bezpráví nemá překračovat, je otázka, na niž zřejmě neexistuje jednoznačná odpověď. Dilema válečného zpravodaje vyjádřil pregnančně novinář Andrej Babický v písemném rozhovoru s Petrou Procházkovou: „Jak potlačit bolení duše a zlikvidovat pocit, že jsme dílem zodpovědní za osudy těch, s nimiž jsme se osobně setkali a vysáli z nich jejich historie, abychom je pak prodali a chvástali se tím, že jsme jejich bolest dokázali pochopit a předat dál?“ Místo odpovědi se vtírá další otázka: Není nakonec problém v tom „prodávání“?

KAROLÍNA STEHLÍKOVÁ



Další malíř v panteonu

Národní galerie se ujala záslužného úkolu objevovat a prezentovat zapomenuté osobnosti českého umění dvacátého století. Obvykle se instituce soustřeďují na osobnosti náležející do uznávaného českého kontextu. O solitérních umělcích lze buď říci, že patřili „jen“ sobě samým, anebo náležejí do souvislostí mimo břehy českého rybníka. Samotářům typu Aléna Diviše se do pomyslného panteonu podaří vstoupit jen zřídka a většinou až dlouho po smrti. Národní galerie k nim přiřadila Vladimíra V. Modrého (1907–1976) a nyní Karla Šlenger (1903–1981). Ustoupila od prezentace v prostorách Valdštejnské jízdárny a zvolila „pracovníjší“ výstavu ve Veletržním paláci.

Karel Šlenger byl typický umělecký outsider, který navzdory neúspěchu při vstupu na Akademii opustil občanské povolání a rozhodl se zcela oddat malbě. Nesystematické, ale široké vzdělání mu umožnilo žít se výukou jazyků a hudby, pracoval jako ilustrátor i scénograf. Již v rodných Chomuticích v Podkrkonoší se projevil jako autentický krajinář, který své expresivní vidění příbuzné Chaimu Soutinovi dotáhl v padesátých letech až ke gestické abstrakci a informelu. Za krajinami jej to táhlo již ve dvacátých letech, kdy Čechy oblíbenou Paříž opustil směrem do

jižní Francie a severní Afriky. Výsledky jeho krajinářské práce z té doby asi spočívají povětšinou v zážitcích a skicách. Přiblížil se také abstrakci, k níž se čas od času vracel. Interiéry viděné „rybím okem“ jsou blízké tehdejší české Pařížance Věře Jičínské. Na rozdíl od Aléna Diviše nelze ve Šlengerově díle stanovit jasný tematický a formální vývoj.

Velkým obdobím ve Šlengerově malbě jsou třicátá a čtyřicátá léta po návratu do Čech. Krajiny z té doby se sice vracejí k van Goghovi, ale právě v poloze modernistického mainstreamu je Šlenger nejsilnější. Okolnosti jej přiměly k využívání sešíváných a záplatovaných pláten, na nichž mainstreamová olejomalba vypadá jako informel. Tématem se staly akty, erotické vize, ale také mistrné portréty, například Josef Hiršal jakožto poloakt (1941) anebo intimní Hana Šlengerová (1949–1951). V tomto směru se Šlenger přiřazuje k širšímu proudu existenciálních portrétistů, jako byli tehdy například Francis Gruber nebo Bernard Buffet. Intimismus figurálních scén dotvářejí početná zátěží s vadnoucími květinami.

V padesátých letech se Karel Šlenger se svou malbou stahuje do soukromí, což oproti ztěžklé hmotnosti staršího díla přináší odlehčení v technice akvarelu

i barevnosti past. V radostných gestických kresbách z Prachovských skal na začátku padesátých let se osvobozuje i v kresebném gestu. Menší malířskou, ale větší tematickou razanci mají i picassovské a fillovské variace na zvířecí témata, nicméně spíše než „boje a zápasy“ jsou Šlengerovu naturelu bližší komorně pojímané tapiesovské *Ryby*. V padesátých letech se začíná rozvíjet i politická a deklarativní složka díla. V ní je autor příbuzný tematicky Pavlu Brázdovi a formálně Alénu Divišovi, aniž by dosáhl síly obou. Politické zřízení i stav světa směřujícího k válce autor nelitostně komentuje z pozice klasického vzdělance (*Pax Vobiscum*, 1952). V sedmdesátých letech autor v rozsáhlých kompozicích reflektoval dobový kolorit (*Korytáři*, 1978) i obecnější souvislosti lidské i politické. Podobně jako Jan Bauch nebo Antonín Procházka vytvářel umělecký a názorový testament varující před apokalyptickými rysy současného světa. V nejlepších třiceti letech své tvorby však byl Karel Šlenger především spontánní a malířskou hmotu milující malíř, kterého lze řadit spíše do evropských než našich souvislostí.

PAVEL ONDRAČKA

Karel Šlenger, Veletržní palác, Národní galerie Praha



Nezanechat po sobě jen ticho

A. L. Kennedyová: **Noční geometrie a vlaky do Garscaddenu**, přeložila Zuzana Mayerová, Paseka, Praha — Litomyšl 2005

Literární debut skotské autorky A. L. Kennedyové z roku 1990, sbírka povídek *Noční geometrie a vlaky do Garscaddenu*, přinesl autorce hned tři prestižní literární ceny v jediném roce a čtenářům oprávněnou naději, že se na literárním poli objevil mimořádný talent. Během následujících patnácti let se Kennedyová propracovala mezi nejrespektovanější a nejoceňovanější britské spisovatele. Přestože produkuje literaturu v záviděníhodném tempu (v průměru kniha za rok) a ve svých dílech se málokdy vzdaluje z okruhu témat vymezeného už její prvotinou — totiž izolace, neplodné vzpoury, neukotvenost, láska a zoufalství (nebo přesněji láska = zoufalství) —, překvapuje stále znovu neotřelými postřehy, černým humorem, moudrým nadhledem a fascinuje obratností, s níž ve svých příbězích žongluje s nesourodými prvky.

V patnácti povídkách, které si konečně nacházejí cestu i k českému čtenáři, se hodnověrný popis reality současného Skotska mísí s prvky surrealismu, politická satira si podává ruku s pohádkou a mýtem, to vše je kořeněno ironií coby obranným mechanismem, typicky kalvinistickým determinismem a velmi, velmi drsným humorem.

„Často popisované exhumace a obdukcce dodávají knize nezaměnitelné aroma,“ dočteme se v satire na produkty skotské lidové tvořivosti, která tvoří součást povídky nazvané „Úloha významného ticha ve skotských dějinách“. Snad i z toho důvodu Kennedyová sama pečlivě dbá o to, aby se povídka nesla v duchu nepatřičně makabrozní nadsázky, nikoli nepodobně stylu proslulé Addamsovy rodiny.

Strach z ticha, nebytí a zapomnění patří mezi nejakcentovanější motivy celé sbírky: nadpoloviční většina postav se spolu s vypravěčkami eponymické „Noční geometrie“ a „Úlohy vý-

Benedettiho jadrné podzimní listy

Mario Benedetti: **Psaní do schránky času**, přeložil Jan Mattuš, básně přeložil Miloslav Uličný, Julius Zirkus, Brno 2005

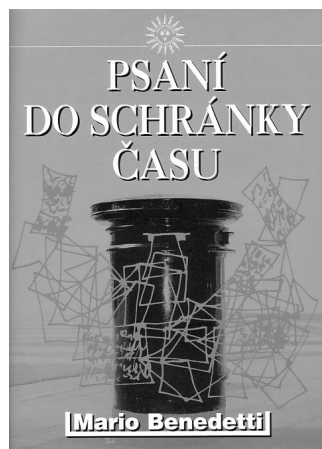
Českému čtenáři se opět dostává do rukou svazek z povídkářské dílny uruguayského klasika Maria Benedettiho souhrnně nazvaný *Psaní do schránky času*. Sběrka je směsicí anekdotických črt, slovních erotických předeher či milostných scén, existenciálních monologů, tragických či nostalgických reminiscencí, kde se jakoby kyvadlově střídá melancholie, pocit marnosti, lehká ironie nebo vztek. Jako celek však dílo působí kompaktně, se stmelujícím tématem vyrovnávání se s bolestnou minulostí a hříchy mládí na sklonku života. Shodou okolností je to na magickém přelomu tisíciletí, kdy nám Benedetti, opět osobní, laskavý a lehce (sebe)ironický, otevírá své plamenné stařecké srdce, aby nám popyprávěl něco o jiných i o sobě a důstojně se rozloučil.

Kniha má čtyři části: „Kouřové signály“, „Psaní do schránky času“, „Roční doby“ a „Epilog“. Každá část je uvedena básní, která čtenáři naznačí či poodkryje významy, jež pak odhalují následující povídky. Hned v části první najdeme absurdní momenty vyšinutých nebo něčím výjimečných postav a událostí, které jsou tu a tam

znamného ticha“ děsí faktu, že žijí, jak nejlépe dovedou, a stejně po nich nic nezůstane, protože „historii zabydlují jen vrazi, géniové a světci a za jeden život se součástí toho ticha stanete i vy“. A proto fotografují, vyprávějí příběhy, meditují, píšou nekrology ještě za života ve snaze zanechat po sobě alespoň jeden vryp v hradbě ticha. Za nejhlasitější z tichých výkřiků zklamání a bezmoci lze považovat příběh mladé ženy z úvodní povídky „Čaj a sušenky“ — staropanenská dívka s poněkud zahořklým postojem k životu se po letech náhodně sblíží s charismatickým, teď ovšem už vyzrálým a poučeným profesorem z vysoké školy, kterou kdysi absolvovala. Zaskočeně si vychutnává neočekávané štěstí, harmonii a jistotu, jakou dokáže poskytnout jen láskyplný vztah dvou kompatibilních jedinců, kteří spolu dokázali srovnat krok. V okamžiku, kdy začne snít o dítěti, ji pravidelná návštěva transfúzní stanice (kam dříve s dalšími studenty chodila dávat krev za čaj, sušenky a dobrý pocit) probudí do tvrdé reality — „bohatýrské“ období jejího partnera nezůstalo bez tragických následků.

Protagonisté jiných povídek by ticho a klid naopak uvítali, ale to jim nebude dopřáno. Pubertální Grace ze „Stěhování“ působí na své okolí jako zarputilá, špatně naložená, neobratná a poněkud popletená stvoření, z jakého si kluci dělají s oblibou legraci, protože netuší, že pro excentrické chování může existovat legitimní důvod. Nikdo z nich by si ani neuměl představit hrůzu dvojí ztráty, která ji postihla — smrt milované pratety, u níž vyrůstala, a ztrátu panenství v posteli svého nového otčima. Grace touží po tichu a klidu a probírá se vzpomínkami ve snaze najít materiál ke snění alespoň ve dne, když ji v noci čeká další noční můra, ale marně.

Kennedyová si získala pověst enigmatické autorky, která svým čtenářům jen málokdy chodí na púl cesty naproti. V jednom rozhovoru poznamenala, že ráda „přetíná příliš snadno navázaná pouta a boří chatrné konstrukce“. Teprve po uklizení trosk začíná na jejich místě stavět novou budovu — ne vždy líbivou, ale o to solidnější — pro ty čtenáře, kteří jí zbyli. Pro poctivé hledače drobných nápověd, k jakým ona sama vždy patřila. **EMA JELÍNKOVÁ**



protkány milostným příběhem nebo erotickou scénou. Starým dobrým časům zase autor vzdává hold povídkou „U starého Tupí“. Vše tak, jak praví verš v úvodní básni „Kouřové signály“: „cetky a tretky vzpomínání / chlípnost“. Autorovo *alter ego* či přítomnost jeho stínu vytušíme v nejsilnějším textu této části „Zrcadlo nevrhá stín“, ačkoli povídka paradoxně pojednává o absenci stínu. Tradiční klišé „nastavování zrcadla“ je překonáno právě motivem stínu („Zrcadlo nevrhá stín. Stín vrhají těla, ne obrazy“). Vypravěč se před zrcadlem zároveň vyrovnává s přítomností smrti, se svým stářím, s vyprázdňujícím přeludem, na který hledí do zrcadla: „Tenhle Renato ve rtuťovém zrcadle — zrcadlí snad moje plechové nic?“ Ve vynikající povídce „Tak trochu pokrytci“ zase nešetří ironií na spisovatelské a novinářské řemeslo.

Benedetti, jehož lze považovat za angažovaného levicového realistu, nemohl opomenout odkaz na období uruguayské vojenské diktatury. V povídkách „Devatenáctka“ a „Nepřítomnost“

přímo naráží na historický fenomén takzvaných „zmizelých“, tedy obětí režimu, u nichž většinou nikdo nevěděl, zda byli skutečně zavražděni, nebo zda dosud žijí.

Část, podle níž byla nazvána celá sbírka, má epistolární charakter. Text je tudíž intimnější, realističtější, přímočařejší. Každou povídku tvoří jeden dopis adresovaný někomu, kdo určitým způsobem vstoupil do života odesílatele. Opět zde narážíme na situaci, která je důsledkem kruté diktatury. V povídce-dopisu nazvané „S delfíny“ pisatelka-vypravěčka líčí své nepravé matce, že její skuteční rodiče byli vyhozeni z letadla do moře a že byla vychována v rodině, která aktivně spolupracovala s režimem. Podobné téma se objevuje v povídce „Záznamník“, kde si volající vyřizuje účty s bývalým exekutorem. Opět se zde objevuje stáří, samota a hlavně blízkost smrti. Celou tuto plejádu vyřizování si účtů a zpovědí korunuje povídka „Vlastnoruční závět“ o stenografu Rogeliu Velascovi, který svým přátelům a nejbližším odevzdá vše konkrétní i abstraktní a nakonec svou závět hermeticky uzavře odevzdáním své odevzdanosti.

Část „Roční doby“ je variací na předchozí témata, jež se zde kondenzují a soustřeďují do zúženého prostoru ohraničeného ulicí, rodinným kruhem nebo čtyřmi stěnami, za nimiž ve čtyřech povídkách symbolicky proběhnou klíčové momenty v životě jednotlivých postav. Základní struktura povídek je prostá. Postavy prožívají určitou etapu života, do něhož zasáhne nějaká vnější okolnost. Buď jsou to opuštění outsideři někde na periferii města, nebo postavy chráněné teplem rodinného kruhu. V povídce „Jaro těch druhých“ hrdinu vytrhne ze samoty a opět vtáhne do živo-

ta jarní sexuální scéna odehrávající se na ulici před jeho chatrčí. A například v povídce „Letní mrak“ je to drásavý televizní záběr na neduživé africké dítě. Na závěr si hrdina v povídce „Pravá zima“ v den svých osmdesátin promítne prostřednictvím různých knih svůj život, který skončí v okamžiku, kdy očima zavádí o Materlinckovu knihu *Smrt* a naprosto přirozeně, bez patosu zemře: „Po tomto příznaku poslední zvědavosti cítí pan profesor Aníbal Esteban Couto náhlou malátnost. Zavírá tedy oči. Pravděpodobně je už znovu neotevře.“ Benedetti však svým čtenářům nedopřeje závěr suchým, lehce ironickým konstatováním smrti. Proto přidává „Epilog“ s básní nazvanou „Definitivní tečka“, jejíž poslední verše zní: „já vcházím bosou nohou do století / mám nahé srdce a osud bezkřídlý / nezahájíme ho však mrtvými chimérami / nýbrž bolestnou radostí.“ Těmito verši a závěrečným oxymórem se možná autor loučí s tím, že sdělil vše, co potřeboval. Po přečtení knihy se však nezdá, že by se chtěl definitivně odmlčet, neboť Benedettiho povídky jsou plné neuvěřitelné energie, jsou svižné, psané s obdivuhodnou lehkostí. Zásluhu na tom má bezpochyby i zdařilý překlad. Celkový dojem jen tu a tam narušuje překlep, gramatická nebo stylistická chyba.

Většine povídek nechybí závěrečná pointa; málokdy čtenáře zaskočí nějakou absurdní schválností, ambivalencí nebo neuchopitelnou fantastickou hrou, jak se stává například u Cortáзара. Ani zde nelze hledat nějaký silný existenciální pocit rozervanosti či odcizení, přestože je ústředním tématem stáří, samota a smrt. Benedettiho jedinou snahou je podat svědectví a mile potěšit mnohého laskavého čtenáře. A vskutku se mu to daří. **DANIEL NEMRAVA**

Psí hodina mezi duchy

Roberto Cotroneo: **Otranto**, přeložila Jana Tvrđíková, Argo, Praha 2005

Každý přeložený román současného italského autora je vítán jako orientační kamínek v mozaice italské literatury, která u nás nebude asi nikdy uspokojivě kompletní. Cotroneoův román *Otranto* se mozaikou dlouze zabývá, ale sám je kamínkem ryze dekoračním.

Mezi knihou a jejím českým čtenářem stojí především nepřijemná clona překladu. Jeho autorka se zřejmě z nezkušenosti dopouští řady školáckých chyb a rovněž v ortografické rovině jdou na čtenáře často mrákoty, neboť není ušetřeno nahodilých interpunkce a dokonce ani hrubých chyb v psaní i/y.

Pokusme se clonu odhrnout a dospět k původní podobě textu. Především musíme přijmout fakt, že děj se neodehrává ve zcela reálném světě. Jeho hrdiny jsou duchové, tajemné hlasy a dávné zločiny, které nepřestávají působit na současnost. Starobylý jihoitalský přístav Otranto, nejvýchodnější sídlo Apeninského poloostrova, je totiž „malé jádro, rozpadlá hvězda, v níž je celý vesmír, dějiny i každodenní život, kde léta neubíhají a všechno vzájemně prolíná, kde je běžné, aby k člověku na ulicích promlouvaly přízraky, a kde všichni dovedou být zároveň jinde, kde se čas zakřivuje, neběží po přímce a ve svém zakřivení se uzavírá“ (s. 131).

Všechno vlastně začíná v srpnu roku 1480, kdy z Albánie připluli Turci, dobyli Otranto, umučili a povraždili téměř veškeré obyvatelstvo a zničili, co mohli. Ušetřili pouze velkolepou normanskou mozaiku v katedrále, prý proto, že v ní dokázali přečíst věštbu jejich vpádu do města.



Tuto vzácnou mozaiku přijíždí z rodného Nizozemska restaurovat hlavní hrdinka knihy, restaurátorka Velli. Čtenář ji provází při jejích prvních krocích a ona mu kousek po kousku odkrývá svou minulost, minulost své rodiny a fenomenologii tajemných sil, které ji do Otranta přivedly a nedávají jí spát. V tomto městě se stává společně s mozaikou a dávnou tragédií vrcholem tajemného trojúhelníku.

Příběh je vyprávěn velmi subjektivně. Velli nežije normální život, ale ocitá se ve spárech podivných okolností a sil. Několik málo postav, se kterými hovoří, jsou vždy nějak podivné — zjevují se a zas mizí, říkají neuvěřitelné věci, po mnoha staletích hovoří, jako by byly tureckému vraždění přítomny. A psychiatr, který se snaží Velli přivést zpět do racionálního světa, nakonec nadvládě duchů také podléhá. Velliiným vyprávěním se prolínají ještě další hlasy. Jsou to lidé, kteří se účastnili tragédie na straně vrahů i obětí a kteří mohou promluvit vždy v samostatném oddílu na konci každé kapitoly. Jsou to nepokojní duchové, kteří bloudí po světě pronásledování minulostí a čekají na vykoupení. Velli, jak se ukáže, je s Otrantem přímo svázána: je totiž vzdáleným potomkem otrantského mladíka, který se stal otrokem Turků a později se sám dopustil zločinu. Její matku, která doma v Noordwijku záhledně zmizela, vnitřní hlasy ve skutečnosti zavedly do Otranta, stejně jako dceru, která přišla završit jakési konečné vykoupení akterů dávné tragédie.

Knize nelze upřít zajímavý výběr motivů. Jedním z nich je světlo. Pro Velli je světlo osudem a klíčem ke světu. Vypráví o něm dobrá čtvrtina knihy: o matném, bledém světle ve Velliině rodišti, o ostrém světle v Otrantu, o nesnesitelné záři, která doprovázela turecké běsnění, o záři vybroušených diamantů. Motiv světla, v *Otrantu* zcela jistě namísto i mimo literární fikci, však ztrácí na účinnosti svou redundanci, překombinovanost a občas prázdnu metaforičností na způsob Bariccova manýrismu.

Velmi nejasné je vyznění příběhu. Na jeho konci totiž nedochází k žádné katarzi, není vykonán žádný nový, očišťující čin. Hrdinka si vyřeší svou rodinnou historii, dokončí mozaiku a duchové zmizí. Ani po několikerém náběhu není rozvinuto nabíze-

Zář nerozsvíceného světla

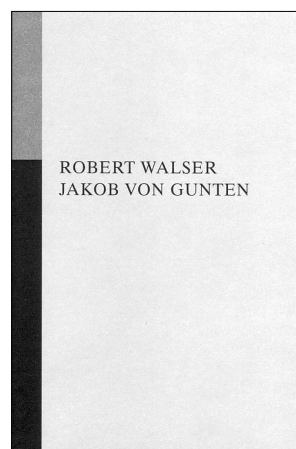
Robert Walser: **Jakob von Gunten**, přeložil Radovan Charvát, Opus, Zblouv 2005

Robert Walser (1878–1956) je českému čtenáři téměř naprosto neznámým spisovatelem německého jazyka. S výjimkou výběru z jeho literárních miniatur, který vyšel v Odeonu v roce 1982 pod názvem *Pěší putování*, jsme jej dosud neměli možnost důkladněji poznat. A přece jde o autora, který je dnes celosvětově kladen svým významem naroveň jménům, jako jsou Franz Kafka, Hermann Broch nebo Robert Musil. První románové texty, s nimiž se v Berlíně na začátku dvacátého století snažil vstoupit do literatury, byly příliš neobvyklé, takže vzbudily sice pozornost některých literátů (Christian Morgenstern, Hermann Hesse), ale větší čtenářský úspěch si nezískaly. Walser zklamán neúspěchem se vrátil do rodného Švýcarska, dál psal drobnou prózu, kterou publikoval už jen poskrovnu. Mnoho jeho literárních textů se poztrácelo. Po roce 1925, kdy vydal svou poslední knihu, už nepublikoval. Psaní se pro něho stalo niterně intimní záležitostí, tužkou psal fragmentární zápisky písmem tak titěrným, že je takřka nečitelné. Tyto texty byly rozluštny až po jeho smrti, v úplném znění dokonce až v osmdesátých a devadesátých letech. Trauma a deprese z neúspěchu u něho nakonec vedly k duševní chorobě, takže byl v roce 1929 hospitalizován se schizofrenií v psychiatrické léčebně, kde žil v asketické rezignaci až do smrti. V polovině třicátých let díky několika nadšencům vyšly v reedici Walserovy první romány. Spisovatel Carl Seelig navštěvoval nemocného Walsera v léčebně, chtěl jej znovu přimět k literární činnosti, chodil s ním na dlouhé procházky do přírody, získal si jeho důvěru, takže spolu vedli dlouhé diskuse. Seelig si obsah těchto rozmluv pečlivě zaznamenával a po Walserově smrti je vydal.

Jakoba von Guntena, jeden z prvních Walserových románů z prvního desetiletí dvacátého století, můžeme charakterizovat jako antivývojový román, protipól Goethova *Viléma Meistra* i všech jeho následníků. Je psán formou deníku chlapce, který tajně odchází z venkovské „lepší“ rodiny, aby se ve městě nechal zapsat do učiliště pro domácí služebnictvo, které vede pan Benjamenta. Při zběžném pohledu na prvních pár stránek bychom si mohli říci, že půjde o hrdinu podobného Musilovu Törlessovi či Joyceovu Štěpánu Dedalovi, očekáváme zápas mladého muže s otupujícím školním řádem, boj o seberealizaci. Ale Jakobův cíl je jiný: chce umlčet nepokoj svého já, stát se ničím. Ne rozletět se do světa,

jíci se téma násilí, viny a vykoupení, je ponecháno ladem i téma, které se objevuje krátce před koncem: souvislost osudů Otranta s osudem biblického Jonáše, který se marně vzpíral splnění Božího úkolu. Obyvatele Otranta si Bůh vybral jako oběť. Proč zrovna je? K čemu mu byly jejich životy?

Jen ryzí romantik, jehož uspokojí záhada jako taková, bude možná spokojen s duchařskou rovinou, kterou autor zvolil. Náročný čtenář bude zklamán, že nadpřirozeno zde není krásnou pohádkou, podobenstvím ani metaforou pro vyjádření něčeho hlubšího. Čtenář, který hledá napětí, bude litovat, že záhady nemají formu thrilleru à la Daphne du Maurier. Nakonec tedy zůstávají jen samé otazníky: Komu je kniha určena? Chce něco říci? Proč je její česká verze tak odbytá? Duchové vědí. **JIRÍ ŠPIČKA**



dobýt ho, netouží to „někam dotáhnout“. Jeho vzpoura má cíl právě opačný: vyvázat se z bytí. Učiliště pana Benjamenta je k tomuto účelu ideální: nesmyslná výuka, líné, neinspirující, umrtvující tempo života. Jakob opouští svět tížadosti s plným vědomím a bez lítosti, setkává se přitom se svým starším bratrem, úspěšným umělcem, který ho nejenže nijak nezrazuje od nihilistické budoucnosti, naopak ji schvaluje: „Bohatí lidé jsou nespokojeni a nešťastní [...] Mocní, to jsou ti, kteří opravdu hladovějí.“ V logice tohoto

vývoje Jakob netouží po osamostatnění, umrtvuje touhy, neplánuje život po odchodu z ústavu pana Benjamenta, právě naopak, v jeho pomalé, prázdne existenci zapouští víc a víc kořeny, roste tím, že potlačuje své ego, sveřepě přetrvává v nehybnosti, v pasivitě. Tato cesta vyústí nakonec v těsné připoutání k panu Benjamentovi, je mu se Jakob stává oddaným služebníkem, ochotným následovat ho kamkoli. Svobodu nachází v dokonalé sebenegaci.

Jistěže se nabízí srovnání Walserova hrdiny s hrdiny Kafkových literárních textů. I pro Jakoba von Guntena je cesta měšťanské rodinné seberealizace nepřijatelná. Svět peněz, úspěchu, existenčního boje je pro něho uzavřen. Ale co Kafkovi hrdinové prožívají jako traumatizující selhání, osobní katastrofu, nesnesitelnou tíži, to je pro Walserova hrdinu vysvobozením. Kde u Kafky čteme zoufalou bezradnost, nachází Walser smysluplný cíl. V dravém světě, který jedince nutí k usilovnosti, k boji o místo, o seberealizaci, se Jakobu von Guntenovi otvírá prostor svobody v pasivitě, rezignaci, smíření. Není to cesta ke štěstí, ale k vyhasnutí, odkvětu a tiché smrti. Jako by Walser ve svém raném románu jasnozřivě předpověděl svou vlastní životní cestu, svůj vlastní rozchod se světem a odchod z ticha hlubokého do ticha nejhlubšího.

Walserův román má v sobě pro běžného čtenáře žijícího v tradičních hodnotách evropské civilizace provokativnost až nesnesitelnou. Hledat v něm pozitivní vzor pro plný, šťastný život je marné. Hledat v něm kritiku pasivního životního postoje je ještě marnější. Je to protest proti prázdnotě života přeplněného aktivitou a bojem. Román o rozplynutí. A o odvaze a vůli nemít s džunglí činnorodých dravců nic společného a tiše zhasnout. Bez hledání důvodů. Bez tragicky poraženeckých či filozoficko-mystických triumfálních proklamací. **FRANTIŠEK RYČL**



Finis fortunae

Je tomu padesát let, co ve Vídni znovu otevírali zdejší symbol divadelního umění — milovaný i mnohými nenáviděný Burgtheater. Válkou poničené Rakousko se tím v roce 1955 symbolicky odrazilo od své smutné minulosti. Burgtheater tehdy Rakušané vzkřísili inscenací textu Franze Grillparzera *Krále Otakara štěstí a pád*. Nyní tento kdysi kontroverzní text o konci velkého českého krále na Moravském poli a slavném počátku Habsburků znovu nastudovali coby vzpomínku na byvší slávu.

Královský dvůr českého knížete a krále Přemysla Otakara — nic moc: trochu sedlácký král v teslovém obleku je posedlý mocí, stíhá a špicluje své podřízené. Už v šestnácti letech se přece pokusil z trůnu svrhnout vlastního otce. Obklopuje jej pompa, k níž se však jeho násilnická přímočarost nehodí; odvaha a moudrost, nejsou-li pospolu, mnoho neznamenaají. Král se zbavuje upřímných lidí, místo nich dosazuje pochlebovače a licoměrníky. Nestřídma ctižádost jej zaslepuje, dokonce odloží manželku — novou sňatkovou politikou chce posílit svou moc. Lidskou tragédií Přemysla

Otakara jsou jeho vlastní zrady — poklekl před Rudolfem a přísahal říši. Teď chce, aby mu věrnost přísahali jeho nejbližší, vnitřně však tuší zradu. Konec zdánlivého štěstí Přemyslova života pak nastává v roce 1273, když je na říšský trůn zvolen Rudolf Habsburský — o pět let později se Přemysl, pokoušející se o obnovu své říše, střetává s Rudolfem v bitvě na Moravském poli.

Grillparzerovi se drama podařilo kupodivu napsat jaksi nevhodně napříč celým tehdejším politickým spektrem. V roce 1823 rakouská cenzura zabránila vytištění hry, neboť Otakarův osud příliš připomínal sňatkové a mocenské machinace Napoleona Bonaparta. Rakouské úřady se navíc oprávněně obávaly nevole Čechů kvůli nelichotivému vykreslení železného a zlatého panovníka a glorifikaci Habsburků. „Sláva, sláva Rakousku! Blaho Rakousku! Habsburkové na věčné časy!“ ozývá se ke konci Grillparzerova textu. „Ano, na věčné časy, ale ani o vteřinu déle,“ reagovali tehdy demonstující Čechové.

V Burgtheateru se režie ve velkolepě pojaté scé-

ně ujal Martin Kušej, sám jakési ztělesnění zbytků mnohonárodnostního Rakouska-Uherska. Otec Němec, matka Slovinka, narozen v Korutanech, proslulý ve Slovinsku. Kušej podává Grillparzerovo drama (mírně vyšperkované citáty z textů Andrzeje Stasiuka či filmu Larse von Triera) jako metaforickou všeevropskou fresku, kde se uplácí zbrusu novými volkswageny, nebo se tyto vozy naopak demolují a převracejí v pouličních nepokojích. Ví také, že v Rakousku rádi vzpomínají na dobu, kdy měli šanci sjednotit střední Evropu do silného státu. Tu ale promarnili arogancí a nacionalistickým elitářstvím. Poučili jsme se v nové Evropě ze starých chyb? ptá se Kušej. Ne, z inscenace trčí historický pesimismus: vybrat si můžeme jen mezi špatnou a nedobrou cestou. Byrokratická, nabubřelá a konzervativní Evropa srazí expanzivního mocipána. Rakušané přesto freneticky tleskají — vzpomínka na moc je přece odjakživa tolik blažila! **PETR ŠTĚDRŮN**

Franz Grillparzer: *Krále Otakara štěstí a pád*, režie Martin Kušej, Burgtheater Wien



Jak je důležité mít medvěda

Arto Paasilinna: **Chlupatý sluha pana faráře**, přeložil Vladimír Piskoř, Hejkal, Havlíčkův Brod 2005

Díky rodinnému nakladatelství Hejkal má finská literatura v českém prostoru solidní zastoupení. Po úspěchu dlouhé řady románů Miky Waltariho se profiluje další autorská edice, tentokrát populárního humoristy Arta Paasilinny (nar. 1942). Jeho bibliografie čítá na čtyřicet knížek a ve své rodné zemi je považován za nejoblíbenějšího současného spisovatele.

Chlupatý sluha pana faráře (Rovasti Huuskonen petomainen miespalvelija, 1995), který vyšel na konci loňského roku, je již třetím titulem v češtině po románech *Zajícův rok* (1975; č. 2004) a *Stará dáma vaří jed* (1988; č. 2005). Tematicky na *Zajícův rok* navazuje a je těžké jej s tímto proslulým příběhem nesrovnávat, zvláště když jejich vydání v češtině neoddeluje dvacet let, ale pouhý rok. Opět jsou hlavními hrdiny muž a jeho zvíře, které nečekaně a nezávazně vstoupí do mužova života a naruší dosavadní stereotyp. Zatímco zajíc přiměje ještě poměrně mladého novináře k okamžité osobní revoluci — ze dne na den opustí manželku, práci, vymoženosti civilizace a nakonec i běžné vnímání reality, padesátiletý farář Huuskonen se snaží darované medvědí přetvořit k obrazu svému a současně je použije jako výmluvu, prostředek k postupnému úniku od každodenních povinností. Farář opouští pozici venkovského duchovního vůdce — životní jistota ve víře v Boha se najednou vytrácí a farář se čím dál méně cítí být pastýřem svých oveček. Ostatně na jeho chování se to zakrátko projeví. Bezhlavě se zamiluje do bioložky Soni zkomající medvědův zimní spánek přímo v brlohu, rozvede se, je zbaven farářského místa a nakonec mu zbude jen auto a medvěd. Stejně jako zajícův opatrovatel se vydá na cesty. Provází jej medvěd a stále narůstající pochybnosti o smyslu farářského poslání. Po tragikomických peripetích na Soloveckých ostrovech a výletní lodi ve Středomoří, ostudě na ekumenickém shromáždění a ztroskotání v Atlantiku

Anarchie, fašismus a člověk

Alan Moore — David Lloyd: **V jako vendeta**, přeložil Richard Podany, BB art, CREW s.r.o., Praha 2005

V jako vendeta je poslední u nás dosud nevydaný komiks z takzvané Velké pětky děl, s nimiž je nejčastěji spojována radikální změna v názorech anglofonního světa na komiksovou tvorbu. „Bubliny“ s dospělými tématy i zpracováním byly v této jazykové oblasti i dříve (například EC Comics padesátých let a underground let šedesátých), ale teprve v osmdesátých letech se tento fakt zaryl i do vědomí kritika obecného a masy běžné. Na území USA vznikla *Vrána*, *Batman: Návrat temného rytíře* a *Watchmen/Strážci*, ale vše začalo v Británii. První byla *Dobrodružství Luthera Arkwrighta*, hned v těsném závěsu následuje *V jako vendeta*. Scenárista Alan Moore (později právě *Watchmen*) započal práci na tomto díle pro časopis *Warrior* v létě 1981 spolu s kreslířem Davidem Lloydem a oba muži měli od počátku na mysli maximální náročnost výsledku.

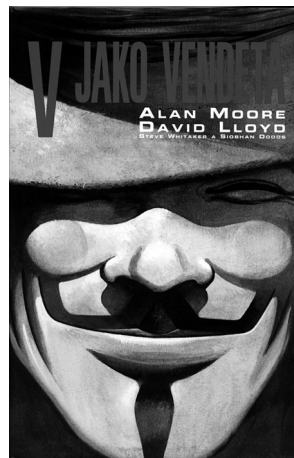
Při prvním pohledu toho mělo být dosaženo použitím tématu ještě častěji tabuizovaného než sám sex — politikou. Ostatně kte-



oštěpem do výšky — a na Maltě potkává depresi zmitaného krajana, který se nedokáže uživit prodejem dřevěných saun po jižní Evropě. Jak ale autor sám říká, humor a nadsázka jsou pro něj jen prostředky, jimiž vynáší na světlo své poselství, protože kdyby psal o vážných věcech tak, jak se jeví, nikdo by neměl sílu jeho knihy číst.

Po vydání *Zajícova roku* je možná těžké uspět s obdobným tématem, které navíc postrádá sílu a emocionální náboj svého předchůdce, stylově je však jednodušší a jazykově čistší. Paasilinnův smysl pro černý humor vyvěrá na povrch v lapidárních konstatacích, kterými komentuje i nepříliš humorné situace. Právě suchý severský humor je zde přítomen ve své „nejsevernější“ variantě (není od věci poznamenat, že Paasilinna pochází ze severního Finska, stejně jako například Mikael Niemi ze severního Švédska, viz *Host* 6/2003), což v kombinaci s vyprávěním ve stylu *road movie* nepochybně posílí jeho vzrůstající popularitu mezi českými čtenáři. A ti, kterým se putování se zvířaty začne po dvou románech zajídat, si mohou odpočinout s komickým thrillerem *Stará dáma vaří jed* nebo počkat na *Les oběšených lišek*, jež Hejkal přislíbil na tento rok.

DANIELA MRÁZOVÁ



rýkoli intelektuál-aktivista zaplesá při zaslechnutí termínu třeskuté důstojného a společensky závažného, tedy antiutopie. Po omezené jaderné válce a vymazání Evropy i Afriky zachvátí Velkou Británií devadesátých let dvacátého století chaos, z něhož překvapivě vyjde vítězně. Navíc přitom získá i bonus jménem fašismus, pod jehož praporem zpevní ekonomiku, zbaví se černochů, buzičků, umění a dalších morálně i geneticky prohnilých relikvií minulosti a celkově vytřídí celý národ až k bravurní jednotě myšlenek, slov a skutků. Vše během pouhých pěti let. A tak by tomu bylo až na věčné časy, kdyby nepřišel muž s krycím jménem V rozhodnutý srazit „il fascismo“ na kolena. Jediný člověk proti celému systému, opona jde nahoru.

Moorova vize totalitního zřízení chytře používá důvěrně známý, v praxi prověřený fašismus, který následně aktualizuje.

A skutečně, díky zasazení do moderní společnosti čtenář nezvratně pochopí, že návrat tohoto zřízení je možný i dnes. Jenže koncentráky, všeobecný dohled a celková uniformita a sterilita kultury kompletně zbavené všech odlišností i jakéhokoliv umění je jen částí této noční můry. Skutečně hrůzy totality poznáme až z myšlenek a skutků jednajících postav. V tom je Moore jako obvykle vynikající a z mnoha úvah a situací jde ničím neředěný děs. Tak přesně čtenářem procítěné ponížení, bezmoc a strach jako v patnáctistránkové vězeňské sekvenci vidíme jen málokdy a zároveň s přihlédnutím k tak malému prostoru jde o skutečně obdivuhodnou ukázkou vypravěčského mistrovství.

Jenže *V jako vendeta* není jen skvěle zpracovaná antiutopie. Alan Moore si svou pověst jednoho z nejlepších světových scenáristů získal především díky tomu, že v jeho dílech nejsou žádná výrazně vyčnívající témata či prostředky. Místo toho jich tam je hned několik a každé z nich je propracováno dostatečně na to, aby na něm jiný autor vytvořil skvělé dílo. I zde tudíž velké množství prostoru dostává psychologizace postav. Moore neváhá odbočit od hlavní linie a zabývat se vedlejší figurou, aby následně vyšlo najevo, že i ta má významné a přesně promyšlené místo ve struktuře příběhu. Celý děj se suně vpřed po malých krůčcích, ale v šířce a se silou veletoku. Krom toho nikde neunavuje a hladce se čte, za což může nesporná živost a opravdovost všech vystupujících hrdinů i „hrdinů“. I záporným figurám je „vidět“ do hlav a nikdo z nich není tradiční padouch z povolání — i sám Vůdce je člověk, kterému snadno uvěříme upřímnou touhu po štěstí národa. Tím je vše jen desivější.

Celému komiksu výrazně pomáhá jeho originalita na všech úrovních. Neotřelost a zároveň jedinečnost je typická jak pro příběhové zápletky, prostředí či samotné postavy, tak pro formu díla. I když je kresba z tradičního realistického ranku, postupy, které uplatňuje, jsou veskrze moderní. Obraz i text přesně a velmi funkčně prorůstají navzájem, a jak se na komiks sluší, těžší z toho maximum. Navíc některé použité prostředky jsou málo k vidění i dnes. Bezchybné halucinační scény způsobené drogami či bezvědomím jsou nejen příjemným překvapením a cukrátkem, ale mají i svůj příběhotvorný význam. Sladkou pokroutkou je pak na-

příklad i fašistické televizní umění, které se na první pohled ničím neliší od dnešní konzumní zábavy. Jen pár hloupých, zbytečných drobností je jinak...

Mistrovským kusem je však především hlavní hrdina. Vzhledem i schopnostmi je kombinací tradičního kladase bez bázně a hany Robina Hooda a umírněnějšího superhrdiny. Ve skutečnosti však jde o titánskou figuru, jakých v umění není mnoho. Moore dovedl do důsledků premisu, že každý člověk, který se tak nepřekonatelně účinně staví proti systému (a jindy by ho zase stejně dokonale chránil), musí být jistým způsobem nelidský. Protože jednotliví lidé svět nemění, to dělají jen hrdinové. Krycí jméno V je tak velkou poklonou komiksovým superhrdinům, přitom se však trajektorií komety vyhýbá všem jejich klišé. A to nejen „způsobem vzniku“, který by ho u jiného autora postavil do stejné řady s Wolverinem, ale v Moorově zpracování je skutečně jedinečně originální. Týká se to i faktu, že tvor schopný boje s celým státem nemusí létat a chrlit sonické střely, ale úplně mu k tomu může stačit jeho vlastní mozek.

Knihu je kvalitně zpracována a doplněna i doprovodnými texty autorů. Z nich vyplývá, jak úzká spolupráce mezi scenáristou a kreslířem panovala a že pro příběh skutečně podstatné množství nápadů a prvků nebylo dílem Moora. Tím je znovu podložena výhoda týmové práce, která je u komiksu velmi běžná, leč literatura jí v takové podobě téměř postrádá. Především je zde však zviditelněna Moorova obava, že kdyby vítězství fašismu popsal ve světě nedotčeném jadernou válkou, nebylo by to o nic méně pravděpodobné. Toto navíc není jediná připomínka nějaké všeobecně známé pravdy, kterou lidstvo stále zapomíná. Dílo obsahuje mnohem více britkých postřehů o lidské přirozenosti (většinou nesamostatné a neschopné jakékoli odpovědnosti) a nutí čtenáře k úvahám o realnosti šanci na změnu hluboce zakořeněných lidských i společenských neduhů, které zatím vždy vedly jen do okovů totalitních systémů. Krom otázek však nabízí i brutální odpovědi — třeba jak uniknout z vězení strachu, které se vydává za naše životy, a stát se skutečně svobodným. Na klíčovou otázku, totiž zda má pravá anarchie, které je V zosobněním, skutečně šanci spasit svět, si však už musíte odpovědět sami. Anglie vládne!

VOJTĚCH ČEPELÁK

Polská varianta angažované poezie

Bonifacy Miązek: *Návrat*, vydal Libor Martinek, vydavatelství a nakladatelství LITERATURE & SCIENCES, Opava 2005

V posledních letech proniká do České republiky ze sousedního Polska řada vlivů, které spoluutvářejí zejména oblast kultury (nejen v pohraničí) a rovněž katolického náboženství a s ním spojené spirituální literatury. Z Polska se k nám šíří básnická díla literárního proudu, takzvané kněžské poezie. Autoři neformálně sdružení pod tímto názvem podle slov opavského editora a literárního vědce Libora Martinka „hledají odpověď na složité existenciální otázky a ve značné míře odkrývají emocionální a duchovní napětí, jemuž je kněz při své službě vystaven“. Nelze pominout, že taková charakteristika je pouhou frází a nepodává nám žádnou informaci o specifiku, které by tento typ poezie odlišovalo od typu jiného. (Neboť co jiného je úkolem převážně většiny poetických děl než právě hledat odpověď na existenciální otázky či odkrývat něčí emocionální a duchovní napětí?) Ke kněžské poezii se v Pol-

sku hlásí stále více básníků a kněží v jedné osobě, jejichž tvorbu je údajně věnována velká pozornost ze strany literárních teoretiků, mnohdy ovšem rovněž katolických kněží (mimořadně redaktor výboru Miązkovy poezie je český kněz a básník František Xaver Halaš). Skutečnost, že tento typ poezie píše vyhraněná skupina literátů, kteří se vyjadřují k vyhraněným tématům, že jejich díla posuzuje vyhraněná skupina literárních kritiků a zřejmě čte také vyhraněná skupina čtenářů, vybízí ke konstatování, že se jedná o jednu z moderních variant angažované poezie.

Tomuto proudu v polské poezii se prakticky i teoreticky věnuje také docent slavistiky, katolický kněz a básník Bonifacy Miązek. Praktickou lekcí z této poetiky představuje jeho sbírka *Návrat*, která v minulém roce vyšla v nakladatelství Libora Martinka LITERATURE & SCIENCES v Opavě. Teoretickou stránku věci zase ilustrují Miązkovy přednášky o polské literatuře na Vídeňské univerzitě a jeho editorská činnost, která vyústila do básnické antologie *Słowa na pustyni*. Jedním z cílů autora tohoto výboru bylo podle slov Libora Martinka „od religiozní lyriky odlišit kněžskou poezii, když si uvědomuje dualismus role kněze a básníka“. Bonifacy Miązek skutečně reflektuje svou práci kněze

i básníka a dokonce mezi nimi i rozlišuje — „Poklekni / v tvém životě je důležitější černá sutana a úsměv / na lekcích katechismu — než básně“. Ale i tehdy, kdy se stylizuje do role básníka, zůstává knězem (svědčí o tom například fakt, že většina námětů, kterým se ve svých básních věnuje, vychází právě z církevního prostředí). Důsledně rozlišovat mezi společenskou rolí kněze na jedné a básníka na druhé straně tedy není možné. Snaha o definici specifického proudu kněžské poezie mimo povodí „tradiční“ spirituální lyriky podle mého názoru selhává.

Svou kněžskou „funkci“ demonstruje Miązek na formální i tematické rovině svých básní (to je ostatně pro angažovanou literaturu typické) — například když pro své verše volí názvy typu „O kněžství“ nebo „U příležitosti výročí dvaceti pěti let kněžství“, nebo tehdy, když většinu svých básní věnuje kolegům-kněžím (a tím zároveň vytváří dojem výlučnosti, uzavřeného publika, pro které je poezie určena). I v tematické rovině textu se odráží skutečnost, že autorem je polský katolický kněz. Jednou ze základních charakteristik básní je totiž moralistní tón (jednu báseň Miązek dokonce pojmenoval přímo „Strofa s morálním ponaučením“). Ten se obzvláště intenzivně projevuje v básních, v nichž je užito druhé osoby singuláru, která tuto mravokárnost ještě zesiluje — „Neříkej tedy že svět je špatný / to jen u tvých

Bezvěce prorůstám krajinou k věčnosti

Luisa Nováková: *A potají*, Akademické nakladatelství CERM, Brno 2004

Brněnská spisovatelka a ilustrátorka Luisa Nováková dosud vydala několik knih, které v sobě mísí prvky moderní fantasy, historické prózy a pohádkové mytologie. Ta prozatím poslední, rozsáhlejší próza *Překročit Sabiren* z roku 2000 zaujala kromě atraktivně zpracované rytířské tematiky především kultivovaným, metaforickým jazykem, jemuž nechybí ani smysl pro lyrický detail, ani pro údernou zkratku. Není tedy divu, že těchto předností autorka vydatně využívá i ve své básnické prvotině.

Hned na začátek je třeba zdůraznit, že kdo by v poezii Luisy Novákové hledal tematické novátorství (tedy metu dnes již tak jako tak povětšinou marně dobývanou) či krkolomné experimenty ve výstavbě verše, bude nepochybně zklamán. Charakterizuje ji především autorčina vědomá a trpělivá snaha o kontinuitu s těmi polohami české básnické tradice, které bývají (mnohdy neprávem) pokládány za snad až příliš „konzervativní“. Poetika sbírky *A potají* je tak vyhraněna do tří základních podob, obměňujících se v útlém svazku jen v několika málo variacích.

Tu první představují historické a literární reminiscence či básnické „metatexty“ pevně zakotvené v poměrně širokém, zároveň však eticky jednoznačně vymezeném prostoru mýtu. Jedná se zejména o zpracování známých událostí křesťanských dějin („Svítání ve Staré Boleslavi“, „Orleáns“) či o jistý způsob obdivného „vyznání“ oblíbenému autorovi („Malý sonet nad Sienkiewiczovou trilogií“, „Šedé přístavy“) ve formě nepříliš rozsáhlých lyricko-epických básní, které mají sloužit coby drobné ilustrace k těmto bezpočtukrát převyprávěným či jinak reflektovaným „velkým“ příběhům. Zde pochopitelně nemůže chybět výrazný didaktický akcent, který tomuto způsobu poezie jistě právem ná-

více se přivřela obruč prostoru / roztrhni ji hlouběji potkáš slunce a lidi / dobré lidi“. Dalším typickým znakem této poezie je nekritičnost vůči všemu, co je básníkem-knězem považováno za katolické, a naopak maximální kritičnost vůči všemu ostatnímu, zejména vůči totalitní minulosti a bezbožné přítomnosti spojené s masovou kulturou: „Zvoní rudý řetěz / škrtí obojek / a černý šátek k černému výročí / jenom růženec volá vaše jméno“ nebo: „Individuálně / stavíme dům, město, vyměřujeme hranice. / V mase / pálíme domy, útočíme na lidi, / u bran měst stavíme šibenice“.

Černobílé vidění skutečnosti a s tím související jednostranné moralizování tedy považuji za mnohem typičtější znaky polské kněžské poezie než ty, které vzletně uvádí ve svém doslovu Libor Martinek. Doslov by ostatně také zasluhoval pečlivější práce — slušelo by se přizpůsobit text běžnému čtenáři poezie, nesnažit se o násilnou interpretaci Miązkových veršů a jejich následnou hyperbolizaci. (Nemohu se ubránit dojmu, že se původně jedná o přednášku určenou posluchačům literárního semináře.) V neposlední řadě by měl editor také respektovat pravidla českého pravopisu v psaní velkých písmen (křesťanský Bůh se skutečně píše s velkým počátečním písmenem) — je to namístě zvláště v případě výboru poezie katolického kněze.

PETRA PICHLOVÁ

leží, je však třeba říci, že autorka je přesvědčivá zejména tam, kde rezignuje na snahy o někdy zbytečně detailistické prokreslování či „doplňování“ výchozího textu a spolehne se na krátkou pointu s pomocí subjektivního reflexivního prožitku: „Život a smrt jsou jedné mince strany / a oběť mýtné u nebeské brány. / Tolik mi zbylo. / Radost k tomu.“

Ve druhé skupině básní sice snová atmosféra mýtu nemizí, nicméně se povětšinou již přehoupává do poloh cudně intimních, a tedy poeticky vyhraněnějších („Bdění s andělem“, „Říjnové zaklínání, aby se vrátil jeden příběh“). Důležitou roli zde hraje černobíle rozdvojený prostor se soumračně rozostřenými konturami, dichotomie světla a tmy, dne a noci, přirozeně a nenásilně do sebe vrstvicí spirituální významy. Nejlépe se dle mého názoru zadařilo v „Sonetu na čínský motiv“, který věrohodně evokuje atmosféru staré východní poezie: „Nad lesy měsíc čarodějné hoří, / stříbrná stará tamburína / krajině k tanci vyhrává. / Noc hebká je jak sklenka vína / voní z ní skořice a med. / O čem si budem vyprávět? / Jen jestli umíme to ještě.“

Jakožto těžiště celé sbírky se však jeví básně nesené nikým a ničím nezprostředkovaným, pokorně mlčenlivým prožitkem krajiny („Na dotek“, „Lednové konejšení“, „Nedělní ráno na Vysočině“). Ačkoli ani ony nezapřou skácelovské či reynkovské vlivy, což v našich zeměpisných šířkách zřejmě jinak nelze, právě tento způsob oproštění od mnohomluvnosti a dekorativnosti jim viditelně svědčí: „Na sněhu mrznou ptačí stopy. / Měsíční duha, třibarevná. / Tisící podoba světla. / Ale prokřehkých ptáčků / nesměle ubývá. / Až jednou nasypeme zrní / a ono zůstane dočista samo.“

Luisa Nováková tedy prozatím osciluje mezi výše zmiňovanými polohami, nutno však podotknout, že všechny zvládá více než se ctí. Já osobně bych se přimlouvala za to, aby si tváří v tvář umluvené sebestřednosti velké části současné české poezie netrvalo zvolila tu třetí. Přesto se domnívám, že si její tichý a nenápadný básnický hlas už nyní rozhodně nezaslouží, aby zůstal přeslechnut.

HANA SVANOVSKÁ



Donchuánovo rozpomínání

Znalcům filmové historie se při titulu *Zlomené květiny* okamžitě vybaví němý snímek Davida Warka Griffitha *Broken Blossoms*. I když jde o podobnost čistě náhodnou, oba snímky spojuje žánrové zařazení — melodrama. Zatímco však Griffith svůj dojemný příběh natočil roku 1919 a melodramatický žánr ve filmu tak teprve definoval, Jarmuschovy *Zlomené květiny* melodrama završují a překračují. Griffith milostný příběh zobrazoval s výrazně patetickými hereckými gesty, s důrazem na morální vyznění a dramatické momenty, jako byla záchra na hrdinky v poslední chvíli, Jarmusch pak melodramatickou křečovitost popírá a nabízí „pouze“ ztlumený tok obrazů. Přetavení melodramatu tak rozšiřuje — po westernu (*Mrtvý muž*) a gangsterce (*Ghost Dog — Cesta samuraje*) — Jarmuschovu novátorskou práci s hollywoodskými žánry. *Zlomené květiny* jsou zároveň další podobou smutné komedie tohoto osobitého režiséra. Jarmuschův

osamělý hrdina zestárl a jeho pohled na svět se ve své pasivitě ještě prohloubil. Nepřítomný zrak padesátníka Dona tupě zírá na pohyblivé obrázky v televizi a vzrušení do jeho života nevnese ani odchod milenky. Z naprosté apatie jej vytrhne až dopis, který mu anonymně sděluje, že je otcem dospělého syna. Donův souseď s detektivními sklony svému nečinnému kamarádovi připraví podrobnou cestu do jeho minulosti. Don se ubírá v protisměru své životní dráhy a potkává čtyři milenky, čtyři potenciální matky. Chování ani jedné z nich však Dona nepřesvědčí o jejich společné ratolesti. Velice jednoduchý příběh omezený na základní figury — apatický hrdina a souseď pokušitel — získává i přímočaré a maximálně ostrouhané zobrazení. Statická kamera zpřístupňující ze skutečnosti jen zlomkovité výseky jako by byla nečinným pohledem hrdiny, což jen dotvrzuje časté uplatňování stříhové skladby záběr/protizáběr. Skrze vytržené detai-

ly podává režisér přesnou charakteristiku postav a jejich prostředí, v důrazu na detail vystihuje celek. Bravurní hra se stručnými replikami, skromnými výřezy skutečnosti i přímočarým příběhem dává jednoduchým způsobem vyzníť hořkému životnímu bilancování. Pod poklidným obrazem i herectvím se skrývají nepříjemné ostny prohy, marnosti. Skvělého protihráče našel režisér v představiteli hlavní role Billu Murrayovi, který svůj výkon okleštil téměř výhradně na pár škubnutí v obličej. Výrazná stylizace a odlišnost od ostatních postav vnáší do jednoduše načrtnutých vztahů disharmonii, která ústí ve zvláštní napětí. Jarmusch svým laxním filmem nesoudí, vyhýbá se i sdělením, jen se nenápadně zpovídá: šťastný život je nemožný, každému se dostává zklamání, idyla je jen dočasná nebo sverpě a uměle předstíraná fikce. **DORA VICENÍKOVÁ**

Zlomené květiny, scénář a režie Jim Jarmusch, USA 2005



Svůdný klam Třetí říše

Peter Reichel: **Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu**, přeložil Josef Boček, Argo, Praha 2004

Démoni vždy přitahují pozornost. Jsou fascinující. Jen pohledme na rozsah literatury o Třetí říši či Adolfu Hitlerovi. Kdejaký aspekt se analyzuje: válečný, politický, morální, psychologický, filozofický. Příliš se o tom nepíše, ale podstatnou roli při mocenské manipulaci hrají též estetické faktory. Před časem (2003) se objevila kniha Frederica Spottse (dosud nebyla převezena do češtiny) *Hitler and the Power of Aesthetics*. Práce profesora politických věd hamburské univerzity Petera Reichela (1942) *Svůdný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu* byla v Německu poprvé vydána v roce 1991. Dočkala se tam tří vydání, následně překladu do francouzštiny (dosud dvě vydání). Téma estetiky moci není při zkoumání Třetí říše v české překladové literatuře *terra incognita*. O zmíněný fenomén svého času zavádili například Jens Peter Stern v knize *Vůdce a lid* (NLN 1992) či proslulý Ian Kershaw v práci *Hitlerův mýtus* (Iris 1992).

Reichel pojednává roli estetiky ve Třetí říši mnohostranně. Všimá si estetické politiky, popisuje kulturní politiku nacionálního socialismu. Postupně z dané epochy probere propagandu a zábavu, film, práci a volný čas, bydlení a architekturu, *Entartete Kunst*, německou literaturu, sport a olympijské hry, krásu práce a Volkswagen, kolaboraci umělců, vše obecně i konkrétně. Z přehledu je zjevné, že nemůže jít o subtilní analýzy, Reichel je spíše suverénní esejista. Ovšem povrchní není: je duchaplný, čtenáři jsou přístupnou formou dávkovány mnohdy překvapivé informace. Tušili jste, nakolik se s nacisty zapletl Gottfried Benn? Že se kromě Heideggera nechali svést i sofistickovaní Carl Orff, Richard Strauss, Arnold Gehlen? Dále Stravinskij, Schönberg, že Herbert von Karajan vstoupil do NSDAP dokonce dvakrát?

Šíře Reichelova záběru odpovídá spektru možných čtenářů. Na své si přijdou historici, politologové, sociologové, snad o něco méně esteti v tradičním smyslu. Přesto mám za to, že právě v pohledu klasické estetiky spočívá jádro Reichelovy knihy. Co je, zhruba, oním jádrem? V žargonu klasické, tedy nikoli sociologizující estetiky je to spor esteticismu s eticismem. Eticisté tvrdí, že nutnou podmínkou krásy nějaké věci je její schopnost probouzet kladná morální stanoviska, že etické nedostatky jsou nedostat-

Žena v moderní Evropě

Lynn Abramssová: **Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918**, přeložila Eva Lajkepová, CDK, Brno 2005

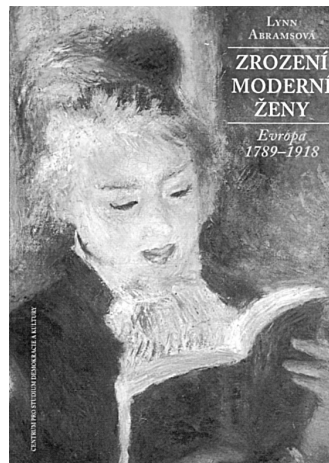
Lynn Abramssová je profesorkou historie na univerzitě v Glasgow a jedním ze stěžejních témat jejích vědeckých publikací je sociální historie v Evropě, především z hlediska genderové diferenciacce. Její kniha *Zrození moderní ženy*, zabývající se obdobím ohraničeným francouzskou revolucí a koncem první světové války, sleduje historii Evropy z pohledu postavení ženy ve společnosti a vývoje a dopadu ženských hnutí na utváření evropské společnosti. Metodou srovnávání a propojování společenských zřízení jednotlivých evropských národů od Velké Británie až po Rusko

ky estetickými. Doktrína esteticismu (či běžněji lartpoullartismu) naproti tomu hlásá, že krása si vystačí sama, že je autonomní a na etice nezávislá. Tak například současný estetik George Dickie tvrdí, že Riefenstahlové *Triumf vůle* je triumfem estetických kvalit filmu, že morální nedostatky díla jsou odsouzeníhodné, nicméně zcela odlišné věci. Aktuálnost nacistické estetiky je zjevná: přiznáme-li správnost stanovisku esteticismu, co potom vytkneme zmíněnému filmu, je-li (s vypuštěním části s projevy nacistických pohlavárů) formálně bezchybný? A jakousi zásadní nespokojenost bychom cítili měli: vždyť je to formálně dokonalá oslava vrahů! Říci, že ten film je krásný, je podle všeho protiintuitivní. Zdá se, že je-li celkové hledisko onoho díla nemorální, pak je to dílo esteticky defektní. V tom případě bychom nejspíše dali zapravdu eticismu. Autor skrytě varuje před militantním esteticismem připouštějícím pojem krásy oslavující zlo: „Slibný, stejně jako osudný, mnohoznačný a rozporuplný svůdný klam zla, tzn. Hitlera a jím vedeného nacistického hnutí-režimu, učaroval milionům“ (s. 314). Existuje tedy klamný pojem krásy. Mezi neschopností klamnou krásu prohlédnout a státem organizovaným vražděním milionů existuje přímá souvislost, tvrdí Reichel. A pak že estetika není důležitý obor.

Použil jsem termín „nacistická estetika“. Pod tento termín spadá zjednodušeně vše, co oslavuje mužnou sílu, co spojuje zemedělskou romantiku s technologií války, co je ve věcech umění striktně uniformní a ikonické. Taková estetika zavrhuje tajemství a víceznačnost, pravda a správnost byly Vůdcem jednou provždy odhaleny. Reichel tuto estetiku v souvislosti s Bennovou polemikou s Klausem Mannem charakterizuje jako „nihilistický esteticismus“ nebo „estetický eskapismus“. Tímto neologismem poukazuje na její další důležitý rys: úsilí o únik do nadčasové stylizované historie.

Knihu doplňuje zpřesňující poznámkový aparát, k čtenáři vstřícná konkordance názvů organizací působících ve Třetí říši, výběrová bibliografie k jednotlivým kapitolám a jmenový rejstřík. Po ruce je tak vše potřebné pro případné dohledání zdroje či prohloubení studia. Čeština překladu je bezchybná, redakční zpracování též. Nerozuměl jsem snad jen termínu „pointovaný soud“ (s. 310, 316). Na vazbě je omylem uvedeno „násilná“ namísto „násilná“. To jsou ovšem drobnosti. Podstatné je, že se Reichel se svým tématem vypořádal po svém a zdárně. Naznačil, že nejde jen o dějiny. Na konkrétním historickém příkladu představil věčný vztah estetiky a morálky.

ROSTISLAV NIEDERLE



zde Abramssová zprostředkovává pohled na Evropu jak v jejích národnostních specifikách, tak v její nadnárodní podobnosti.

Tři části, do nichž je kniha rozčleněna, se na dané období dívají ze tří různých úhlů. Nejdříve se Abramssová soustředí na tradiční představy o ženě a na to, jak byla žena vnímána a interpretována a jakou úlohu ve společnosti hrála a hrát měla. Z dnešního pohledu se jedná především o zcela skandální přístup k ženské fyziologické

i duševní podstatě, a dále o tzv. „ideologii domácího krbu“, která ženě přidělila péči o děti, rodinný život a sebeobětování jako jedinou možnou náplň života. Druhá část knihy je postavena na dichotomii soukromé a veřejné sféry života a do tohoto rámcového prostoru zasazuje ženinu zkušenost a funkci v rodině na jedné straně a ve společnosti na straně druhé. Abramssová se tak dostává k tématům, jakými jsou například těhotenství, porod, antikoncepce, potrat, situace neprovdaných matek, staropanenství, vdovství, vedení domácnosti, příbuzenské vztahy, státní příspěvky na dítě, mateřská dovolená, sexualita, ženská homosexualita, prostituce. Zároveň se soustředí na trh práce a na dělení pracovních příležitostí podle pohlaví, přičemž v porovnání s mužskou prací byla ženská práce většinou nekvalifikovaná a nedocenená. Abramssová tvrdí, že po nástupu industrializace se toto rozdělení ještě prohloubilo a postavení žen z hlediska hierarchizace práce spíše ještě pokleslo. Třetí část knihy se zabývá politikou, revolučním děním, právními reformami a zásadními změnami v organizaci života v Evropě. Výzvy k rovnoprávnosti pohlaví ve společnosti a před zákonem byly na konci osmnáctého století sestavovány jak na teoretickém principu rovnosti mužů a žen (např. Thomas Paine či Markýz de Condorcet), tak na jejich odlišnosti, ovšem odlišnosti nezaložené na stavebních kamenech hierarchizace (např. Mary Wollstonecraftová). Vlivy těchto myšlenek, ačkoli velmi pomalu a postupně, umožnily ženám ve druhé polovině devatenáctého století a na počátku století dvacátého postupné získávání takových práv, která jsou v dnešní evropské společnosti již zcela samozřejmá, například právo na zřízení bankovního účtu, na svobodné nakládání s vlastním výdělkem či na rovnost před zákonem pro neprovdané ženy. Jedním z nejdůležitějších práv, o něž feministkám šlo, bylo však právo volební, a tedy právo oficiálně se podílet na veřejném životě. V důsledku toho bylo na začátku dvacátého století přiděleno ženám ve Finsku, a jak Abramssová opakovaně píše, v roce 1944 je jako poslední v Evropě získaly ženy ve Francii. Jiné prameny však uvádějí, že ve Švýcarsku získaly ženy volební právo v roce 1971 a v Portugalsku dokonce až v roce 1974.

K vytvoření mnohovrstevnatého obrazu evropské společnosti v daném období Abramssová využívá nejen autentických dobo-

vých dokumentů, jakými jsou dopisy, deníky či novinová zpravodajství, ale kombinuje je s celou řadou literárních textů. Tak je například pohled na ideálního muže z počátku devatenáctého století dotvořen popisem pana Bingleyho z *Pýchy a předsudku* od J. Austenové, výhoda statutu vdovy v porovnání s neprovdanou ženou je ukázána na příkladu *Camilly* od Fanny Burneyové, pohoršení i fascinaci budí nedbalá a nevěrná žena ve Flaubertově románu *Paní Bovaryová* a prolomení společenských konvencí, kdy žena opouští rodinu a začíná žít sama podle svých vlastních principů, najdeme v Ibsenově hře *Nora* či v románu *Příběh africké farmy* od M. Schreinerové. Odkazy v knize by však bylo možné i dále rozšiřovat a zmínit například Gissingův román *Podivné ženy* z konce devatenáctého století, ve kterém se exemplárně odráží jak Abramssovou zmiňovaný fakt, že v této době žilo v Británii mnohem více žen než mužů a neprovdaná (tedy *podivná*) žena tak byla nevyhnutelným produktem společnosti, tak i různé způsoby toho, jak se ženy za této situace pokoušely o samostatnou existenci.

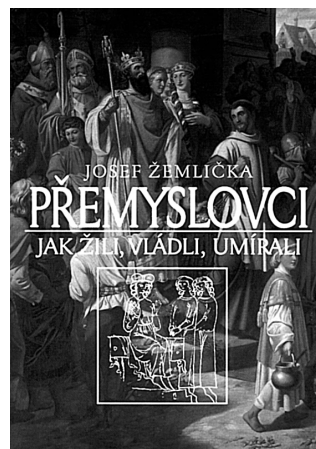
Ačkoli se kniha podle názvu zaměřuje na celou Evropu, český čtenář by po jejím přečtení mohl být zklamán, protože by ve jmenném rejstříku jen marně hledal jména významných českých žen obhajujících ženská práva, jakými byly například Teréza Nováková či Františka Plamínková. Abramssová také ve své knize jen výjimečně poukazuje na souvislosti týkající se žen v českém prostředí. V porovnání s britskými, francouzskými či německými ženami, o kterých má Abramssová široký přehled, hrají v její knize české ženy skutečně jen okrajovou roli, a pokud jsou vůbec zmíněny, jsou vnímány pouze ve vztahu, respektive v kontrastu k německy mluvícím ženám rakousko-uherské monarchie, a tedy čistě z hlediska genderu spojeného s vlastnictvím a nacionalismem. Český čtenář však může sáhnout po knihách Pavly Horské *Naše prababičky feministky* (1999), Mileny Lenderové *K hříchu i k modlitbě* (1999) či Marie L. Neudorflové *České ženy v 19. století* (1999) a knihu Lynn Abramsové číst jako velice originální a podařený pokus o sjednocení dílčích národnostních specifik historie ženy do evropské historie ženy jako celku.

ANDREA MALÁ

Přemyslovci na prahu výročí

Josef Žemlička: **Přemyslovci. Jak žili, vládli, umírali**, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2005

Popularizace je již dlouho právem počítána k nejobtížnějším a nejzodpovědnějším úkolům vědy; s postupující specializací se přitom stává nezbytností. Pro humanitní vědy, a zejména historii, to platí neméně. Zatímco výsledky výzkumů přírodních vědců mají jistou šanci, že v aplikované formě nějak zasáhnou do lidského života, sebesubtilnější rozbor pramenů či hluboké úvahy nad způsoby, jakými historik přistupuje k minulosti a vytváří její dějinný obraz, zůstávají zpravidla vyhrazeny úzké odbornické skupince autorových kolegů. Zároveň však patří historie k vědám s nemalou výhodou. I popularizační práce mohou sloužit k publikaci původního výzkumu, jsou citovány a uznávány za rovnocenné striktně odborným monografiím (stačí tu vzpomenout některé svazky edice *Odkazy osobností naší minulosti*, například Šmahelova *Jeronyma Pražského* nebo Markova *Jaroslava Golla*). Lze



tedy rozlišit tři možné přístupy k popularizaci: nejobtížnější první způsob předpokládá skloubení vědecké náročnosti a čtenářské přístupnosti; druhý představuje prezentaci poznatků, jež byly autorem zdůvodněny jinde, v analytických monografiích. Třetím je popularizace poznatků dosažených jinými odborníky. Nevím, jak v přírodních vědách, v historii má výsledky zpravidla odstrašující.

Sedmisetleté výročí zavraždění posledního Přemyslovce v Olomouci roku 1306 (tj. posledního legitimního mužského člena rodu) k sobě nepochybně přitáhne širokou pozornost a autoři třetí skupiny budou mít žně. Žemličkova kniha, se zřejmým zámyslem poslaná na loňský předvánoční trh, patří k druhému typu popularizací. Jeden z předních znalců přemyslovského období tu

převodl svá bádání do čtenářsky velmi přístupné formy a pokusil se představit přemyslovský rod v antropologických konstantách života středověkého panovníka. Sedmáct tematických kapitol v podstatě sleduje pomyslnou životní křivku abstraktního typu vládce, naplněnou konkrétními příklady z bohatého souboru autorových znalostí epochy. Prvé tři kapitoly sevěřeně přibližují badatelské problémy, tedy nakolik jsou nám známy osobnosti přemyslovských panovníků a dalších příslušníků rodu, jejichž nemalá část zůstává skryta za mlčením pramenů, a pozadí dějů, kde Žemlička podal svůj výklad proměn českého státu během čtyř staletí přemyslovské vlády. Počínaje čtvrtou kapitolou, věnovanou dětství a mládí, se odvíjí životní příběh doplněný o vhledy do dalších problémů. Autor logicky sleduje hlavní „životní zájmy“ středověkého panovníka: rituály spojené s nastoupením vlády a udržováním moci, vztahy k příbuzným — straníkům i konkurentům, sňatkovou politiku, vztah k dětem včetně levobočků, vojenské aktivity, slavnostní okamžiky, postoje k církevním institucím a otázku posledních kroků před neodvratnou smrtí; v jedné z kapitol došlo též na ženské příslušnice rodu, jimž se však Žemlička věnuje i v jiných souvislostech. Podání každé z tematických kapitol je vedeno chronologicky od nejstarších známých dokladů k bohatším zdrojům třináctého století a vlády posledních přemyslovských králů.

Jako kniha pro širší publikum jsou *Přemyslovci* bezesporu zdařilým přiblížením jednoho — zatím asi nejpracovanějšího

— směru v bádání o této epoše a závěrečných sto stran poznámek a soupisu pramenů a literatury (pro publikaci tohoto typu poněkud překvapivých) snad může posloužit případným zájemcům o další studium. Střízlivý, jazykově nekomplikovaný a vcelku vyrovnaný výklad nesklouzává ke spekulacím, naopak mnohé přesně koriguje. Tematické seskupení známých údajů místy nabízí laickému čtenáři nové souvislosti a perspektivy, s jakými se v tradičních přehledech nesetká — například pojednání o cestovním způsobu vlády či hodnocení Přemysla Otakara II. jako panovníka možná rytířského, vojensky však nijak úspěšného.

Je otázkou, zda u solidní popularizační knihy psát také o neaplňených očekáváních. Následující poukaz proto budiž chápán jako obecná připomínka k většině podobných publikací. Omezený okruh dochovaných pramenů staví historiky do obtížné situace, chtějí-li postoupit za jimi zprostředkované výpovědi. J. Žemlička jistě nechtěl psát o Přemyslovcích v duchu tradičních politických událostních dějin a v mnohém je překonal. Přesto jim zůstal v něčem poplatný. Modernímu antropologickému zaměření knihy neodpovídá zcela metoda spočívající v prostém seskupení údajů do tematických oddílů a jejich propojení volným stylem, čímž politické události opět vystoupily do popředí; na některé se, jen jinými slovy, dostalo i vícekrát. Poslední poznámka pak směřuje na adresu nakladatelství. Tiskové chyby zřejmě patří k základním charakteristikám redakční práce českých nakladatelů, ale podtitul knihy na obálce a v tiráži by snad mohl být stejný.

TOMÁŠ BOROVSKÝ



„Obec Bezděz spadá pod finanční úřad v Doksech. Pracovník úřadu pan Vladimír Hanák na náš důrazný dotaz odpovídá (citujeme přesně): Čert u nás nepodal daňové příznání. To námi definitivně otfásl.“

Chcete se potěšit, pobavit i poučit? Čtete *Výpravu za českými čerty* od Jaromíra Štětiny a Pavly Hájkové — autoři za nimi putovali na formanském voze; na pouti kolem Čech urazili tisíc a jeden kilometr a došli mimo jiné k závěru: Cesta do pekla je dlážděna dobrými předsevzetími. Výpravu za českými čerty vydalo Nakladatelství Lidové noviny s mnoha (často šokujícími) obrázky, a pokud jste byli zklamáni televizní podobou stejnojmenného seriálu, tahle knížka vám správi chuť.

„Současná západní společnost vyžaduje od mužů i žen štíhlost. Biologicky zaměřeni psychologové zdůrazňují u ideálu štíhlosti prvek zdraví. Existují však důkazy, že mírná nadváha může být pro určité jedince zdravotně prospěšná a vyhublost může naopak zdraví poškozovat.“ Tato povzbudivá slova čteme před nedělním obědem z příručky Ludmily Fialové *Moderní body image aneb Jak se vyrovnat s kultem štíhlého těla*. Vydala Grada.

Ladislav Daneš (narodil se v roce 1924 v Písku a místo narození je v tomto případě důležitější než rok) byl v životě lecčím. Když to vezmu hodně zkrátka: zamlada působil jako herec v pražském Intimním divadle a spoluzakládal Studio Národního divadla — soubor Jindřicha Honzla. Byl dramaturgem v pardubickém divadle, pak u E. F. Buriana, a v roce 1957 nastoupil do Československé televize — v košatých šedesátých letech se stal oblíbeným reportérem a moderátorem. Po sovětské okupaci v srpnu 1968 musel televizi opustit; vrátil se mohl až po listopadu 1989. Inicivoval vznik dokumentárního pořadu Černé ovce sem tam bílá, natočil řadu pozoruhodných portrétů, vydal knižně biografii Vlasty Fabiánové.

Můj život s múzami, televizí a tak vůbec, vzpomínání Ladislava Daneše na dlouhý život českého kulturního publicisty (a přívrasců „kulturní“ je v tomto případě výmluvnější než podmět „publicista“), je knížka, kterou díky bezprostřednímu a živému jazyku vyprávěče a množství autentických příhod přečtete jedním dechem. Vybírám krátkou ukázkou:

„Kohosi v televizi napadlo, že by Jan Werich mohl promluvit k Měsíci knihy, což byl břez. Vysílalo se živě. Zhruba jsme se domluvili, o čem bude řeč, a čekali jsme na červenou. Kupodivu cosi najednou zajiskřilo, osvítilo nás a byl z toho brilantní pětiminutový ping-pong. Když jsme se loučili, zeptal jsem se: Mohu vás zase někdy poprosit o roz-

hovor? Jan Werich odpověděl lakonicky: Vy kdykoliv. Ta dvě slova byla nejcenějším honorářem, který jsem kdy za rozhovor dostal.“

Danešův *Můj život s múzami, televizí a tak vůbec* vydalo Nakladatelství Malá Skála.

„Když otec Serafim postřehl, jak Sergej kradmo vrhl pohled na rakev, usmál se a pravil: „Ta bedna mi slouží jako lože, ale také jako připomínka, abych využil času, který mi Bůh dává. A až jednou ráno nevstanu, ušetří to ostatním námahu.““

Eminent přichází s populární knihou zanedlouho šedesátiletého amerického autora Dana Millmana. *Sokrates aneb Příběh o tom, jak se mladý chlapec stane pokojným bojovníkem a pokojný bojovník moudrým mužem* (přeložila Věra Klásková). Bouřlivý osud Sergeje Ivanova, řečeného Sokrates, se odvíjí v carském Rusku na pomezí devatenáctého a dvacátého století a vrcholí v klášteře na ostrovu Valaam.

„Pohybu se přirozeně, řekl Serafim Sergejovi. Ne jako voják, spíš jako dítě. Uvolni se. Člověk může déle bojovat a déle žít jen tehdy, když se naučí uvolnit se i pod tlakem, i při pohybu. Dýchej a uvolňuj se — v boji i při životě.“

Autorka je překladatelka, tlumočnice a redaktorka ČRo 1 Radiožurnál.



2 : 1 – pro koho a v jaké hře?

PAVEL HRUŠKA

Po marné snaze naléztí nějaký chytrý a sumarizující název, jenž by souhrnně zastřešil trojici níže vyřčených kritických názorů, utekl jsem se ze světa slov do světa čísel, do sfér matematických poměrů. Činím tak při pevném vědomí, že čtení poezie není exaktní disciplínou a přepisovat recenzentské soudy do podoby sportovních výsledků — jako by šlo o nějaké vstřelené či obdržené branky — je licence vhodná jen pro duševně značně zaostalé. Nicméně snad mi budiž omluvou, že bývávaly kdysi i časy, v nichž se například vedle hodu oštěpem soutěžilo i o vítězství ve skládání a přednesu eposů či dithyrambů.

Dnes tedy 2 : 1. Pro koho a v jaké hře? To nechť si laskavý čtenář doplní sám. A vezme v úvahu, že rozhodčí jsou — jak známo — úplatní a málo spravedliví, leccos přehlédnou, co by vidět měli, a naopak si přimyslí to, co se vůbec nestalo. Ostatně konečné výsledky nebývají nakonec až tak důležité jako hra sama, jako fakt, že se hra děje, že stále probíhá a že je možno ji hrát. Nuže:

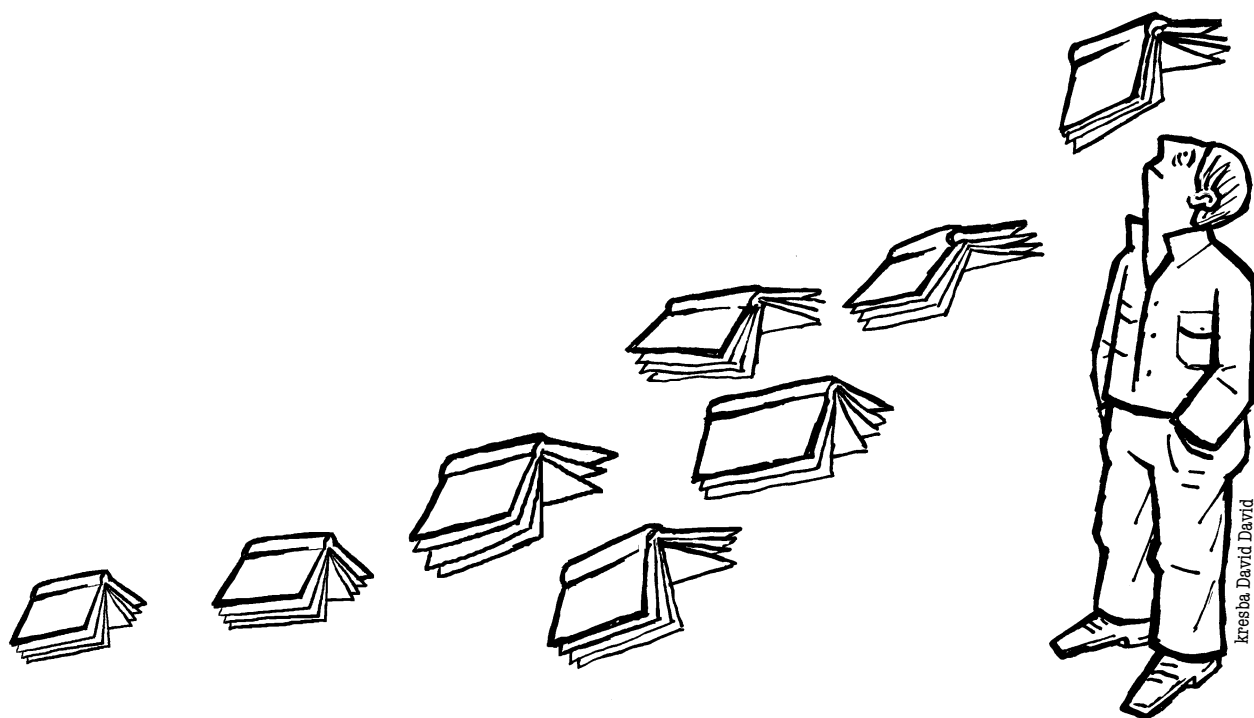
V prvotně mladého brněnského autora **Miroslava Fišmeistera** *Ten stolek je nízký!* (Petrov 2005) nalezneme čtenář svět stvořený ze svérázných metamorfóz věcí a jevů, básnický prostor, v němž se odehrává cosi jako tajný či odvrácený život tradičních a samo o sobě málo nápadných jsoucen — procesy takto přístupné jen zraku patřičně sladěnému. „*Odmykáš věci, které přicházejí,*“ dočteme se kdesi v téhle knize a můžeme tento verš nahlížet i coby jisté krédo Fišmeisterova poetického naturelu. V jeho textech tak jednotlivé události a prvky skutečnosti — povinny osobitých zákonů tvůrčí imaginace — všelijak podivínsky „krystalizují“, vzájemně se potkávají, sdružují, prostupují, transformují; navyklé pomě-



JAN LUKAS Utečenci ze Sudet po mnichovském diktátu začátek října 1938

ry mezi původci dějů a jejich pasivními příjemci se tu a tam převrací („*kolo do kopce tlačí cyklistu*“) atp. Snad k pohledu přes mrazové sklo mohou se zčásti připodobňovat básnickovy bizarní sémantické koláže, tvořené zde často směsí významově značně nesourodých představ a konglomeráty abstrakt a konkrétních detailů. Iracionalita a neobvyklost je v nich posílena i v rovinně jazykově stylistické:

ve verších mnohdy nalézáme mimo jiné výrazy ze sféry odborné vědecké terminologie a místy též osobitá básnická přirovnání a značně neobvyklou metaforiku, čerpající obrazový materiál z oblastí, jež tradiční básnictví považuje a priori za nepoetické a jimž se spíše vyhýbá („*padající kámen pracuje s podvojným účetnictvím druhého břehu*“). Výsledkem těchto postupů jsou často groteskní výjevy či



magicky snové scenérie jakožto synekdochy lyrických prožitků a stavů. Druhou polohu tvůrčího gesta brněnského autora představují pak dvou či tříveršové, nostalgicky posmutnělé básně psané v duchu motivického a výrazového minimalismu, svým stylem částečně evokující některé orientální básnické útvary. V jejich pozadí lze vycítit prožitek zkušenosti, že mlčení je rovnomocně významné a smyslodárné jako vyřčené slovo („na rub listu / spadlého ze stromu slov / se přilepilo ticho“).

Fišmeisterova prvotina je tvořena třemi rukopisnými sbírkami, vydanými „en bloc“ v jednom jediném svazku. Nutno hned zkraje říct, že takováto koncepce debutu se ukazuje jako nápad nepřilíživě šťastný. Sbírkové se od sebe téměř neliší a už kdesi v první třetině četby se zdá, že kreativní básnická inspirovanost pohříchu poklesla v pouhý metodický stereotyp monotónně produkující až do konce knihy stále totéž. Vskutku se záhy dostaví pocit, že vše se nějak více a více opakuje, a to v předem pevně daném a rozpoznatelném autorském algoritmu-rutině proměňující takto například ona bizarní seskupování jevů a věcí v jakási sériová a poeticky poněkud vyčichlá „pot pourri“. Navíc ne každá impresie, každý nápad je již hotovou básní a nikoli každá metafora je sama o sobě dostatečně nosná

pro celý text. Často jde totiž u Fišmeistera spíše jen o určité „prstoklady“, názvuky čehosi, co by snad posléze mohlo v skutečnou báseň dorůst. Problematickou stránkou jeho veršů je i nadužívání odborných termínů a anglicismů, nepůsobících vždy jako ústrojná součást básně, ale mnohem spíše coby chtěně „ozvláštnění“, pouhý poetický „štuk“. Až jako laciná manýra jeví se autorova potřeba tvorby apartních básnických neologismů a epitet (tak trochu à la Milota Zdirad Polák: *mračnohlasý, soumračnoustý*...). Ve výrazně sebereflexivních polohách vlastních výpovědí má sklon k banalitám, neúnosně sentimentální a asi nejméně vydařené jsou pak u něj ty texty, jež tematizují vztah lyrického subjektu k jiným bytostem. Fišmeister dovede tu a tam stvořit osobitý, humorně absurdní výjev či scénu (za použití originální metaforiky), nicméně takovouto schopnost občas zaprodá i snaze napsat rádobyhravý či na bázi slovní hříčky vystavěný text. Úhrnem je jeho poetika rozepjata od básní připomínajících surrealistickou poezii třeba takového Pavla Řezníčka (ač v nich nalezneme i ironickou zmínku o jistém „ministru magnetických polí“) k veršům, jejichž zklidněný melancholismus by se uplatnil spíše ve sbírkách Ivana Blatného. Resumé: básnický trojdebut brněnského

autora zůstane v čtenářském povědomí zapsán asi jen několika vydařenými texty (zejména ze třetí části knihy) a hrstkou původních obrazů a metafor.

To básnická sbírka (prvotina?) **Jana Vilímka *Kardiopalmus*** (Archa 2005) přináší nepoměrně kvalitnější a vyzrálejší tvorbu, byť i zde se — vedle řady pozoruhodných veršů — objeví někdy též výpovědní triviality. Tato poezie — na rozdíl od té Fišmeisterovy — se vyhýbá možností oslnivých metamorfóz a bizarního seskupování nejrůznějších prvků a motivů a zaměřuje svou pozornost spíše kamsi za jevový povrch, k „dřením“ skutečností. V základu těchto veršů dlí potřeba pronikat za pouhou registraci dění, mimo řád konvenčních evidencí do sfér, v nichž fenomény „mluví“ (tj. ukazují se „plněji“ či „jinak“, odhalují o sobě a o světě cosi podstatného). Děje se tak u Vilímka nikoli stylem nějaké laboratorně indiferentní distance od objektů zájmu, ale „metodou“ vpravdě básnickou: antropomorfizované věci a formy světa vystupují ve verších coby alegorické zprávy o rozměrech a povaze lidského bytí. Neboť jen takto poledštěný a citově zdůvěrný prostor zdá se být teprve s to vydat plnohodnotnou zprávu, nést svědectví o čemsi vskutku

významném. Oáza, poušť, vlna, vodopád, krajina... — takové motivy (místa až jaksi starosvětsky naturální) figurují tu jako noetické a existenciální metafory či šifry. Také vlastní životní příběhy a emocionální peripetie stávají se lyrickému subjektu výzvou k etickým reflexím, k analýzám jeho postojů a vztahů. Vše se pak odehrává navzdory poznání o jisté nemožnosti vystupovat z osudové pasti navykklých významů a provázaných pojmů. Je si příliš dobře vědom limitů lidského údělu (v textu s příznačným názvem „Život skutečnosti“ se konstatuje: „*vidím, co vidí oči*“) stejně jako mezi a atributů básnické role (tvůrce se ocitá ve světě, „*kde ještě není slov*“, a tudíž i: „*bez úst a rukou je básník*“).

Jen v některých verších této knihy pak plodně setrvává veškerá ta naléhavost touhy pronikat pod „kůži“ jevů. Obecně lze říci, že Vilímkova poezie je dobrá tam, kde v ní prožitek zkušenosti, že nelze vždy bezesbytku dosáhnout onoho „vidoucího pohledu“, neustoupí nakonec potřebě vynést přece jen nějaký ten generalizující soud (srov. například po sobě jdoucí texty na stranách 21, 22). Za podané lze považovat básně, jež — modulovány zkraje coby palčivá otázka — končí jakožto vějíř neméně trýznivých podotázek. Poněkud hůře vynívají pak ty introspekce, ve kterých snad poněkud polevila dostředivá důslednost básnickových reflexí, a v nichž tak tu a tam nalezneme (často už v úvodu textu) nějaký triviálně sumarizující, nadbytečný verš, notabene „prozrazující“ to, co už stejně ostatní verše sugerují („*Není nic na dně, co nebylo by na povrchu*“). Ale kniha je slože-

na především z kvalitní poezie, a je tedy dlužno konstatovat, že těmito básněmi existenciální ražby (jež nezaprůu výrazný vliv Vladimíra Holana) vstupuje do české literatury talentovaný tvůrce.

Na exotické reálie a motivy z dalekého Orientu narazíme při četbě básnické knihy **Veroniky Hornerové *Žena Indie, Uvnitř*** (Dobrá adresa 2005). Tvoří ji dvě relativně samostatné části (sbírky) a jejím výpovědním těžištěm je vše, co se nějak dotýká údělu bytí ženou, údělu nahlíženého zde — zejména v první části knihy — prizmatem životních zkušeností indického subkontinentu.

Jednotlivé formy a etapy ženství jsou v básních zpřítomněny v postavách mladých dívek, novomanželek či starých vdov, jež s tichou pokorou a neokázalou důstojností naplňují své tradiční životní role. Určitý kontrast k těmto postojům tvoří příběhy žen, které se nějak vymkly společenským zvyklostem a vymezeným sociálním úlohám, za což mnohdy zaplatily osaměním i všeobecným opovržením, nicméně ani jejich osud nepostrádá lidské vznešenosti (milostnice, ženy bezdětné aj.). Svět specificky mužských projevů či gest je pak ve verších jakousi samonosnou veličinou, zároveň však i mocností nezrušitelně provázanou právě s ženským bytím, jehož „pūdorys“ vyznačují obvyklé, až s rituální pravidelností prováděné úkony a děje. Například opakující se motiv ženy jdoucí se džbánem pro vodu se tak stává emblémem vypovídajícím o čemsi vskutku esenciálním („*studna je uvnitř každé ženy*“), metaforickou distinkcí, jež

je — v kontextu těchto křehkých veršů — případněji i sdělnější než nějaký explicitní hodnotový soud („*muži nerozumí tíže džbánů*“).

Jistá smířlivost a vpravdě mužná (!) vyrovnanost s během vlastního života, se společenskými ústrky i s krutými ranami osudu prostupuje lyrický svět Hornerové hrdinek. Básně, stylizované často coby konfese či sebereflexe jednotlivých ženských bytostí, tu a tam připomínají nahořklé monology postav z veršů Josefa Kainara (některé se zdají být stvořeny jen jakýmsi dodáním vlastních motivů do již připravených kainarovských „osnov“). Vnímání ženského údělu — jakkoli zde tradiční — nesklouzává k výpovědním kliše a bývá traktováno ještě před hranicí určitého prvoplánového idylismu (až na dvě tři výjimky). Přestože jsou pak texty vesměs budovány z ustálených obrazů spojovaných s představami exotických krajin a orientálních životních zvyků (palmové zahrady, ženy u posvátných řek aj.), nepůsobí ve výsledku tato topoi jako nějaký zbytný ornament nebo laciný kolorismus. Ani aluze na mytické či historické postavy a události (především z hinduistických pověstí a legend) nečiní z tvorby Veroniky Hornerové četbu přístupnou jen pro patřičně „zasvěcené“. Úhrnem lze pak tuto poezii prohlásit za osobitou a zdařilou výpověď s řadou pozoruhodných veršů (vynikající je například báseň „*Chtěla bych odejít do cizích zemí*“ aj.), a tak paradoxně jediným „propadákem“ této knihy jsou jen neinvencní a málo vhodné ilustrace.

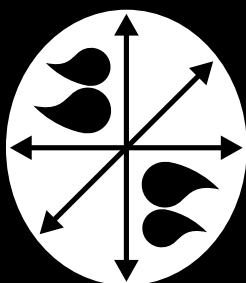
Autor (nar. 1964) je literární kritik.

host?

...nejlépe až do domu!

Nejspolehlivější způsob, jak každý měsíc obdržet časopis až do poštovní schránky (s výraznou slevou), je roční nebo půlroční předplatné. Kontaktujte redakci.





Kletba gilliamovské obraznosti

O FILMOVÉM ZPRACOVÁNÍ POHÁDEK BRATŘÍ GRIMMŮ

PETRA HAVELKOVÁ

Terry Gilliam ve své variaci na pohádky bratří Grimmů patrně mnohé z nás, kteří jsme důvěrně obeznámeni s dějem nejslavnějších textů této plodné autorské dvojice, překvapil netradiční kombinací biografických prvků a inspiračních zdrojů tvorby klasiků německé pohádkové scény. Princip proplétání biografických prvků s filmově ztvárněnými úryvky z autorova díla, který poskytuje významný prostor pro rozehrání širokého spektra znázorněných interakcí mezi světem tvůrce a stvořeného, není však ničím neobvyklým.

Krajní pól tohoto typu filmové produkce představují dušezpytně zaměřené interpretace pátrající s detektivním zápletem po spojitosti mezi uzlovými, a často výrazně traumatickými body ve vývoji tvůrce osobnosti a konkrétními leitmotivy autorova díla. Umělecká úspěšnost takových projektů závisí do značné míry na schopnosti díla tlumočit metaforický přesah obou těchto souřadnic, které mohou být ve vztahu přímé úměry, mohou se rozpoulet, anebo si vzájemně protiřečit. Vyšší míra disparitnosti mezi znázorněním autorova osobního příběhu a příběhu jeho díla může vyprovokovat vyšší míru zaangażování divákovy imaginace, jíž je umožněno podílet se na dotváření konečného smyslu uměleckého tvaru. O to se snaží ve své *Kletbě bratří Grimmů* i režisér Terry Gilliam, který staví životní příběh dvou slavných německých obrozenců záměrně úplně na hlavu. Vplétá diváka do série zcela nelogických a fantasmagorických osudových kotrmelců, jimiž musí oba hrdinové jeho nejnovějšího filmu projít. Věhlasní němečtí učenci, univerzitní profesori, členové akademie věd jsou v Gilliamově filmu proměněni ve zcela nedůvěryhodná individua, nájemné vymítače duchů, kterých se zbavují prostřednictvím pouťových atrakcí připomínajících zážitky z domu hrůzy s nezbytnou příměsí hollywoodsky velkoryse koncipovaných vizuálních efektů.

Ve většině stručných encyklopedických hesel skoro nelze rozeznat jednoho bratra od druhého. Akcentována bývá pouze rozdílnost v přístupu k uměleckému ztvárnění pohádek lidového původu: zatímco Jacob Grimm se snažil o co nejvyšší míru věrnosti přetlumočení původních lidových mýtů, Wilhelm kladl důraz na estetické i výchovné zaměření svých textů, které podroboval dodatečné editorské revizi.

Demiurgové v začarovaném lese

Gilliam nabízí divákovi jemné odstínění vztahu mezi bratrskou dvojicí, které je založeno na čistě fiktivní bázi. Z Jacoba Grimma se v podání Heatha Ledgera stává Jack, dospělý snilek s duší dítěte. V Gilliamově filmu si představuje, že se ožení s pohádkovou princeznou, a živou krávu je schopen vyměnit za údajně kouzelné fazole. Postava Wilhelma Grimma je přetavena v pragmatictější naladěného sukničkáře Willa v podání Mata Damona. Ve filmu se s oběma bratry setkáváme coby s dětmi a krátce poté i jako s dospělými, když jsou pozváni do zapadlé dědinky, v níž před zraky důvěřivých vesničanů sehraje nákladnou komedii o očistě mlýna od zlých duchů. Pak dá Gilliam oba své milované hrdiny zatknout bizarně ztvárněnými příslušníky francouzské okupační armády a předvést je před francouzského generála — sadistu a gurmána v jedné osobě. Bratři Grimmové jsou zde usvědčeni ze svých podvodných kousků, a navíc jsou spojováni s prapodivnými událostmi, které se odehrávají v lese marbadenském, kde se už delší dobu záhadně ztrácejí malé děti.

Gilliam hned v první třetině filmu naservíruje divákovi patrně nejpitoresknější scénu celé své filmové variace. V ní můžeme zhlédnout dva přítroblé kumpány bratří Grimmových, které nechá režisér uzavřít do skleněných boxů, pro zvýšení efektu oblepit nejrůznějšími druhy plžů a obrácené hlavou dolů spouštět až nad samé dno kotle s vařící horkou lávou. Jejich život pak závisí nejen na rozhodnutí bratří Grimmů, ale i na mechanismu lana, které se záměrnou nešikovností kata Cavaldiho, služebníka francouzského generála, ještě více poposune. Bratřím Grimmům nezbyvá než kývnout na nabídku Francouzů, odjet až k lesu marbadenskému a konfrontovat se s jeho záhadou. Oba jsou zde přítomni prezentováni zcela v duchu osvícenských teorií. Ani jeden z nich nevěří na kouzla a čáry, přítomni ale vesele vegetují z pověřivosti druhých. Počáteční scény, ve kterých bratři sehrávají roli demiurgů majících celou situaci dokonale pod kontrolou, byly nastíněny snad jedině proto, aby se divák mohl po celý zbytek filmu kochat pohledem na to, jak se jim dění čím dál víc vymyká z rukou a jak se oba zaplétají do nepochopitelného mechanismu svébytného, iracionálního pohádkového světa, jenž jim sám začne diktovat pravidla hry.

Mluvicí les

Motiv ožívajícího lesa není ve sféře umělecké tvorby nijak neobvyklý. Stromy jako živé bytosti, do nichž se projektují naše lidské představy, se objevují v obrazech Maxe Ernsta stejně jako v proslulém Tolkienově *Pánu prstenů*. Role lesa, stromů, mluvících zvířat nebo animisticky oživených rostlin může nabýt nejrůznějších podob. Z podtextu Ernstových maleb můžeme vyčíst snahu zmapovat jen zcela nezřetelně viditelná zákoutí lidského nevědomí, zasutých fobií zrcadlících se v zelenkavé barvě bujně rostlinné vegetace, u Tolkiena zase stromy reprezentují volání nejstarších rovin přírodního dění; byly tu dávno před lidskou civilizací a promlouvají právě proto, že jsou civilizací ohroženy.

Les v Gilliamově pojetí je tu kvůli bratřím Grimmům: proměňuje se ve vztahu k nim a navazuje s nimi dialog. Zároveň se proměňuje i vztah bratří Grimmů k lesu. Spisovatelé zprvu nejsou ochotni uvěřit v autenticitu ožvlého lesa a neustále se domnívají, že se jedná o nákladně zbudovanou kulisu, která ožívá jen díky dokonale promyšlenému jevištnímu mechanismu. Nemyslí na nic jiného než na to, kolik to muselo stát, aby se les mohl rozpohybovat. Teprve až je les doslova a do písmene fyzicky nakopne, promění se i jejich vnímání. V tom jim ochotně napomáhá dívka Angelika, která je do záhady lesa iniciuje. Les má svou vlastní duši, nepostojí na místě. Je organickým labyrintem, který může libovolně měnit polohy a pořádně zamotat hlavu každému, kdo se v něm ocitne. Grimmové se z něj vypletou až s pomocí pramáti záby, kterou jim předloží moudrá Angelika a již musí nejprve olíznout, teprve pak jim ukáže směr. Oba tomu zprvu nevěří, stejně jako nevěří prokleté Angelice. Teprve později, když jsou v úzkých, využije jeden z nich tento osvědčený trik.

Les v gilliamovském podání není jen společenstvím ožvlých stromů, žijí zde i ptáci — zlověstně působící hejna havranů, které lze chápat jako zástupný symbol, a v neposlední řadě vlkodlak, vytvořený s pomocí digitálních triků a beroucí na sebe v klíčových scénách podobu člověka. Organismus lesa je obdařen specifickým staropanensky vrtošivým způsobem uvažování. Ne nadarmo může jeho iracionálně motivovaným pohnutkám porozumět právě ženská postava, která bývá konvenčně spojována s intuitivním vhledem, jímž bývá na rozdíl od svých mužských

protějšků obdařena. Divák se může bavit postupnou proměnou stanoviska bratrů, kteří jsou nuceni uvěřit v magickou moc lesa a stát se součástí v mechanismu prazvláštních událostí, do něhož jsou, často proti své vůli, vtahováni. Přestávají být autory scénáře a proměňují se v aktéry fantastických příběhů, které snad někdy později zaznamenají ve svých knihách.

Vtažení a zcizení

Jednotlivé dějové epizody nejsou slepými rameny, které by nalezly účel jen samy v sobě. Tak se nám mohou jevit ve svém zárodku, záhy však můžeme vytušit, že jsou součástí rafinované sítě souvztažností, jejímž prostřednictvím autor vplétá diváka do mechanismu filmového dění. Divák si nikdy nemůže být na sto procent jist, co nám režisér určitým symbolem tlumočí nebo kam budeme zavedeni v následující scéně. Gilliam záměrně zahlcuje naše vědomí masivním proudem nejasně dešifrovatelných zlomků událostí, jež jsou rozvrstveny do více významových rovin. Film si klade za cíl potlačit racionální a ostražitý způsob reflexe událostí tlumočených příběhem a dovést nás k tomu, abychom podlehlí snovému, nekauzálnímu a asociativnímu principu vnímání toho, co se před námi odvíjí.

Divák se může v krátkém okamžiku spolu s filmovými kamerami přenést z relativně civilizovaného prostředí do lesa marbadenského, kde kráčí Jeníček s Mařenkou, uvidí, jak Mařence uletí přehož, jenž ji přiláká až ke skále, z jejíž pukliny začínou vytékat jako divoký proud brouci asociující záhrobní síly.

V jiném z řady střipků, z nichž se skládá mozaika filmového děje, je kůň očarován vlkodlakem, který mu oťře tlamu pavučinou. O něco později můžeme v další části filmu sledovat, kterak se kůň skrze důvěrně známou magickou formuli „vy máte tak velké oči a uši“ proměňuje v lidojeda, který požívá malé dítě. Na dalším místě filmu je jiné malé dítě zhyponotizováno prazvláštní bahenní obludou, která se rodí přímo před našima očima v hlubinách studny a nabývá tvaru tak, že dítě magicky okrádá o zrak a další tělesné funkce, aby je mohla zcela pohltit do svého nitra.

Tato metoda nepřímého útoku na archaičtější vrstvy naší psychy je podstatou účinku „továrny na sny“, jak byl kdysi příhodně označen hollywoodský filmový průmysl. Zatímco však tvůrci rafinovaně promyšlených a nákladně zrealizovaných filmových děl dávají divákovi snít ve shodě se strategií filmového příběhu, nechají ho vzdát se své subjektivity a nechat se unášet proudem filmových událostí, Gilliamovi jde o něco jiného. Vedle imaginativního vtažení nabízí brechtovské zcizení, paralelně s proudem událostí buduje důmyslné zarážky, na nichž byla vystavěna většina scén bizarní, na hlavu postavené nonsensové poetiky montypythonského *Létajícího cirkusu*. Výraznou roli sehrává i postava pitvořivého italského mistra práva útrpného, chlubitivého vojína a kata Cavaldiho, který svými paperbackově působícími grimasami, falešně dvojznačnými výpady a přehnanou expresivitou jen nepříliš zdařile maskuje bojácnost. Gilliam ho nechává naprosto nepatřičně vtrhnout na okázale megalomanskou, do posledního detailu prokreslenou hostinu francouzského generála. Hosté si pak mohou oprávněně stěžovat, že toto by se v „Paržízi“ stát nemohlo.

Démonická obraznost

Celé dění se začíná velice brzy koncentrovat v krouživém dostředivém pohybu kolem pomyslného centra dění, jež reprezentuje

záhadná věž bez oken upomínající na původní grimmovskou pohádku o Locice. Ve vysoké věži bez dveří, ke které nakonec s pomocí Angeliky dorazí i bratři Grimmové, sídlí dávno mrtvá královna, jež si věž podle pověsti nechala vystavět, aby se vyhnula morové nákaze. Netušila však, že mor se šíří vzduchem, a celé její tělo morové nákaze podlehlo, jak je nám ve filmu s nemalou dávkou fascinace rozkladem a zánikem verbálně sděleno.

Královna podle legend neumřela, ale metamorfovala se v odpornou karikaturu své někdejší krásy. Přežívá díky krvi ztracených marbadenských dětí, které pro ni vraždí oddaný vlkodlak. Jen tak se může stát na pár chvil stejně krásnou, jako bývala, když byla mladá. Krásná zůstává v zrcadlovém obraze, kde můžeme vidět hereckou kreaci slavné Moniky Belluciové. Takto krásnou ji vidí oddaný vlkodlak, ale i snílek Jack Grimm, jemuž se s vypětím všech sil podaří do věže vyšplhat, za což téměř zaplatí životem. Kouzlu královny málem podlehne i jeho bratr Will, jenž se prostřednictvím čarovného ostnu, který mu královna zarazí do srdce, promění ve vlkodlakova následníka a nakonec umírá stejně jako mladá Angelika. Oba dva jsou přesto v poněkud krkolomném, ale dojemně komickém závěru oživeni polibkem přeživšího bratra Jacka, jenž si tímto způsobem vyléčí dávné trauma z dětství.

Jakkoli se Gilliamova volná variace na slavná pohádková témata může podobat nevázané postmoderní perzifláži, jež se vždy z principu staví nepietně k originální předloze, vytušíme zde snahu o postižení trestí toho nejgrimmovštějšího, co v Grimmech můžeme nalézt, anebo co zde našel Terry Gilliam.

Gilliam ostentativně rezignuje na reflexi sexuální interpretovatelných pohnutek, které můžeme vyčíst v podtextu řady lidových pohádek, nerezignuje ale na precizní analýzu tzv. démonické obraznosti, kterou definuje Northrop Frye ve své *Anatomii kritiky* a na níž je vystavěna poetika původních grimmovských textů. Svět démonické obraznosti je podle Fryeovy definice spojen se znázorněním světa, který se přiči naší touze a žádosti: „Světa noční můry a obětího beránka, světa otroctví, bolesti a zmatku; světa, na němž ještě nezačala pracovat lidská imaginace a jenž ještě zdaleka neodráží obraz lidské touhy [...] světa zvráceného nebo marného úsilí, světa rozvalin a katakomb, mučících nástrojů a pomníků hlouposti.“¹⁾ Gilliam do svého filmu umně zaplétá veškeré Fryem definované rekvizity děl inspirujících se démonickou obrazností — svět zvířat je reprezentován dravými šelmami a vlkodlakem, svět rostlin strašlivým lesem, anorganický svět je spojen s mučícími nástroji, válečnými zbraněmi a neživým strojem (u Gilliamu je to prapodivný kladkostroj, který má vystřelit jednoho z bratrů až k vysoko položeným oknům věže bez dveří). K démonické obraznosti ale patří i motivy kanibalismu, v Gilliamově filmu znázorněné vlkodlakem vraždícím nevinné děti, které zde sehrávají roli *farmaka* a z jejichž krve je živa monstrózní modla — vampýrská královna tlející ve věži bez dveří.

Motiv labyrintu je ostatně — jak si všímá Frye v *Anatomii kritiky* — oblíbeným prvkem děl založených na principu démonické obraznosti. Ve středu bludiště se skrývá archetypální obluda a další koncentrací této metafory se bludiště proměňuje přímo v útroby strašlivého zvířete.

V oživlé hmotě mýtů

Gilliam si neodpustí ironický úšklebek věnovaný psychoanalyticky orientovaným interpretacím vztahu biografických prvků a autorské tvorby, které perzifluje hned v první scéně svého filmu, když rozehrává téma magických fazolí, jež nic netušící Jack vymění za krávu, a tím zapříčiní úmrtí své sestry. Kouzelné fazole mu s nemalou dávkou jízlivosti připomíná nejen jeho bratr Will, ale trochu nečekaně i sama pohádková královna. V závěru filmu je mu přesto poskytnuta možnost překonat komplex vyvolaný pocitem selhání, když polibkem vrátí život Angelice a přispěje k oživení svého bratra.

Jakkoli se Gilliam snaží vyhnout laciným doslovným psychologizujícím interpretacím vztahu mezi životem a dílem svých hrdinů, určité aspekty jeho filmu lze interpretovat především z tohoto úhlu pohledu, nikoli však skrze klasickou psychoanalýzu, ale spíše s pomocí hlubinné psychoanalytické teorie vpádu nových, doposud nevědomých archetypálních obrazů do úzce vymezených koridorů stereotypně vnímaného životního prostoru. Bratři Grimmové nikdy nevěřili v magickou moc pohádek a podcenili veškeré obsahy archetypálního charakteru, které jsou obsaženy v kolektivním nevědomí, v mýtech a v pohádkách. O to prudší musela být exploze nevědomých psychologických struktur, kterou jim bylo zakusit. Gilliam se takřka požitkářsky kochá tím, jak se bratři Grimmové utápějí v chapadlovitě rozpažené oživlé hmotě lidových mýtů, obrazů, věr a pověr. Kulminační bod tohoto procesu zborcení všeho hmotného je zachycen ve scéně rozpadu mytické věže a ve scéně, kde se zrcadlový obraz omládlé královny rozpadá na tisíce drobných živoucích úlomků, s jejichž zánikem končí i kletba bratří Grimmů. Návrat do reality však není pro bratry prostým návratem do prvopočátečního stavu nulové tolerance vůči nově zakoušeným obsahům nevědomí.

Znejasnění vzájemného vztahu imaginární a reálné roviny tlumočeného příběhu, jež se jevílo zpočátku jako zkázonosné, se stává pro oba protagonisty životodárným zdrojem nového tvůrčího potenciálu a pro diváka jejich fiktivní story minimálně možností osvěžujícího filmového zážitku.

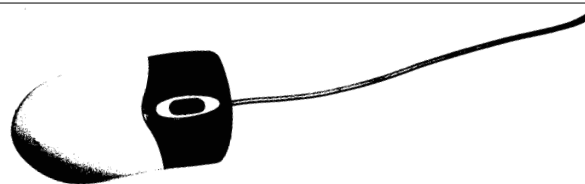
Autorka (nar. 1977) je publicistka.

POZNÁMKY

1) Northrop Frye: *Anatomie kritiky*, přeložila Sylva Ficová, Brno 2003, s. 170.

informace o autorech a knižních novinkách
výběr článků z aktuálních čísel
objednávky přes internet

www.hostbrno.cz



Ten, který se chce zaklít domů

ČARODĚJNÉ KOTLE THOMASE WOLFA

ONDŘEJ SKOVAJSA

Spojení „lost generation“ poprvé vyslovil pumpař a po něm Gertruda Steinová; z těchto autorů nikdo nezaklínal přívlastkem „lost“ s takovou vervou jako Thomas Wolfe (1900–1938).

Byl to William Faulkner, kdo ve třicátých letech označil Wolfa za nejlepšího autora své generace a napsal o něm, že dělá „to největší z nemožného [...] celou zkušenost lidstva se snaží přetavit na literaturu“.¹⁾ Už tehdy však část americké literární kritiky vyčítala Wolfovi nedostatek odstupu od díla a někteří zpochybňovali i plnohodnotnost jeho autorství s poukazem, že na románech má poloviční podíl slavný redaktor Maxwell Perkins z nakladatelství Charles Scribner's Sons. (Původní rukopis románu *K domovu pohled, anděle!* o tisíci normostranách Perkins seškrtal o třetinu; v roce 2000 pod názvem *O Lost* vyšel kompletně.) Výpady kritiky nakonec přiměly Wolfa k tomu, že Eugena Ganta z románů *K domovu pohled, anděle!* (*Look Homeward, Angel*, 1929) a *O času a řece* (*Of Time and the River*, 1935) nahradil v posmrtně vydaných románech *Pavučina a skála* (*The Web and the Rock*, 1939) a *Domů se nevrátíš* (*You Can't Go Home Again*, 1940) postavou George Webbera, horské městečko Altamont nahradil Lybia Hilleem, a Perkinse jako editora zastoupil Edward C. Aswell z nakladatelství Harper's. Ani válečné a poválečné americké kritické klima nebylo Wolfovi příznivé. „Nová kritika“ a její američtí potomci „Fugitive Agrarians“ (J. C. Ransom, A. Tate, R. P. Warren) dále vyžadovali sevřený tvar a Eliotův „objektivní korelát emocí“. Odsudek čekal Wolfa i u „archetypální“ kritiky šedesátých a sedmdesátých let, jmenovitě u Ransomova odrodilého žáka Leslieho Fiedlera. Vypadá to, že ani nyní se renaissance Wolfa v Americe nechystá. Například i autoři nových a do češtiny přeložených dějin

americké literatury *Od puritanismu k postmodernismu* píší o Wolfovi rezervovaně, Bradbury a Ruland si navíc neodpustili větu, že Wolfovy romány jsou „díla extravagantního projevu, přitažlivá zvláště pro mladé čtenáře“ (s. 315). Ano, přesně tak — mládež, jak upozornil D. H. Lawrence, totiž přitahují ta nejkanoničtější díla americké literatury jako *Poslední Mohykán*, *Bílá velryba* či *Huckleberry Finn*, a touto mládeží a následovníky Wolfa není nikdo menší než William Styron, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Charles Olson a Lawrence Durrell.

Do prostoru vytčeného hlavními americkými kritickými diskursy se tedy nemohl (byť třeba i chtěl, jak nasvědčuje výměna redaktorů a hlavních postav jeho románů) vmezeřit geniální Thomas Wolfe, korpulentní muž měřící přes dva metry. Vypravěč Wolfových románů se vrací do plnosti dětství, nasyceného prožitky a vjemy (jak Wolfe, tak Eugene Gant vyrůstají na malém městě jako synové kameníka, který dovede nádherně nadávat, a přísné matky, obklopeni šesti sourozenci, nejpestřejšími pokrmů, ovocem, spolužáky...), tato bohatost je nepřeborná. Wolfe tuto atmosféru magicky vyvolává a pozvedá z prachu, a tím jako by se znova, byť chvilkově, chápal této ztracené plnosti, sytil se jí a čtenář spolu s ním. Wolfe se — podobně jako Fitzgerald — nikdy nevyrovnal s porajskou nedokonalostí a ohraničeností světa, stejně jako s nedokonalostí, rozporuplností a omezeností svého „já“. A čím jsme starší a čím je starší svět, tím je pro Wolfa tento ráj vzdálenější. To platí jak pro jedince, tak pro planety a svět a i samého mramorového anděla, kterého se Eugenovu otci Gantovi stále nedaří vytesat.²⁾ Tato logika věcí vede k umístění absolutna do doby před narozením, a tak — paralelně se vsí intenzitou Wolfova oslavování a zaklínání smyslového života

— dýchá z Wolfových románů i volání po smrti. Wolfovy romány, nebo spíš lyrické epy či básně v próze (některé pasáže románu *K domovu pohled, anděle!* vyšly po Wolfevě smrti jako samostatné básně!), mají v sobě nebyvalou a jedinečnou melodičnost, intenzitu a bohatost a jsou zároveň velkým formálním experimentem. Čtenářům znova a znova vyráží dech, že Wolfe dokáže ve svých tlustých románech neustále chrlit tolik detailních a nádherných obrazů. Wolfe má Whitmanovu hlodovost, expresivitu a transcendentní směřování, ale je autentičtější, vzdělanější, a především vládne fascinující smyslovou pamětí. Wolfův proces psaní lze přirovnat k akční malbě Jacksona Pollocka. Podobně jako u Whitmana, Harta Cranea, Carla Sandburga, Robinsona Jefferse, W. C. Williamse je i Wolfovo dílo pokusem o všesyntézu s rovnicí emersonovského romantického transcendentalismu: „já = Amerika = svět“. Od samého počátku je — jak jsem již řekl — u Wolfa přítomna a tematizována melancholie: básnické oživení toho, co uplynulo, je pouze dočasné; a frustrace: umění nikdy nebude tak absolutní jako prožitek. Až do smrti (ve svých osmatřiceti letech na zápal mozkových blan) zůstává Wolfe bez hranic, nepoučitelný a nevyučitelný, dere se po absolutnu, absolutním prožitku z tvorby, absolutním všeobsahujícím tvaru. V tomto charakteristickém a konstitutivním rysu jeho díla je tedy Wolfova romantická nedospělost, tu postrádá ovšem celá kohorta romantiků, včetně Harriet Becher Stoweové, Melvilla, Fitzgeralda, Březiny, Blatného, Londona a Dyka, a jakkoli může být „nedospělost“ závažnou překážkou v životě, nelze jí užívat jako estetického kritéria.

I v Česku měl Wolfe trochu smůlu, ačkoli nejcitovanější a nejpřeceňovanější český kritik F. X. Šalda o něm psal těsně před smrtí do *Zápisníku*: „Tento



J A N L U K A S Praha 16. 3. 1939

celý román je veliký, lyrický čarodějný kotel, v němž život vře a z něhož překypuje šílenými výbuchy. Ale žhavější než tento život je vnitřní touha těchto lidí po životě. Všichni ti lidé Wolfovi mají právo opakovat verš zapomenutého básníka českého, který jsme si často předříkávali v mládí: Proto pláči, že mé touze draží žena nepostačí, nepostačí žena, nepo-

stačí svět [...].“ U nás je dnes Wolfe na rozdíl od svých generačních kolegů neznámý podobně jako ve Spojených státech, v obou zemích si ho spousta lidí plete s beatnickým žurnalistou Tomem Wolfem (nar. 1931), autorem *Ohňostroje marnosti. K domovu pohled, anděle!* přeložili Zdeněk Vančura a Vladimír Vendyš (1929; česky 1936, 1948, 1961,

1973): Vančura přeložil první polovinu knihy a Vendyš druhou, což by snad nevadilo, kdyby šlo o dobrý překlad, to však bohužel říct nelze. Pokračování *O času a řece* (1961) přeložili opět „napůl“ Vendyš a Jarmila Urbánková. *Anděl* se sice zřejmě na přelomu padesátých a šedesátých let dočkal divadelní inscenace ve Vínohradském divadle v překladu Ljuby a Rudolfa Pellarových, nicméně za posledních čtyřicet let vyšla z rozsáhlého díla česky nově jen povídka „Smrt, ta hrdá družka“ (Death of the Proud Brother) v překladu Rudolfa Chalupského (*Světová literatura* 38, 1993) a povídka „Není cesty tam“ (No Door) ve sborníku *V kouli*, FF UK 2003.

Povídku „Členka naší výpravy“ (One of the Girls in Our Party) jsem přeložil ze sbírky *Od smrti do rána* (From Death to Morning, 1935), z vydání u Scribner's z roku 1963. Ukazuje mimo jiné, že představa Wolfa jako nepřítelny hladovce, kterou sugeroval i tento text, je do jisté míry klišé: zde se Wolfe představuje jako vtipný experimentátor s tématem a mluveným jazykem, spisovatel jemné ironie a empatie. Sbírkou *Od smrti do rána* je připsána památce spisovatelova předčasně zemřelého bratra Benjamina.

Autor (nar. 1978) vystudoval anglistiku a bohemistiku na FF UK.

POZNÁMKY

- 1) Srov. např. M. Thomas Inge: „Faulkner's Enduring ‚Dixie Limited‘“: www.cosmos-club.org/journals/2000/inge.html
- 2) Srov. slova v předmluvě a v mottech románu *K domovu pohled, anděle!*: „V této své první knize vypráví autor o zkušenosti, která je již vzdálená a ztracená, ale kdysi tvořila část jeho životní tkáně“; „Nazí a osamocení jsme přišli do vyhnanství“; „Země bývala dobřela rozžhavenou koulí, jako Slunce.“



host? ...nejlépe až do domu!

Nejspolehlivější způsob, jak každý měsíc obdržet časopis až do poštovní schránky (s výraznou slevou), je roční nebo půlroční předplatné. Kontaktujte redakci.



Členka naší výpravy

THOMAS WOLFE

VYBRAL A PŘELOŽIL ONDŘEJ SKOVAJSA

Doobědvaly a „účastnice“ — skupina třiceti žen, všechny to byly učitelky základních škol na americkém Středozápadě — vstaly od stolu a vycházely z jídelny poklidného švýcarského hotelu, kde byly ubytovány. Shromáždily se nyní v přílehlé hale: jejich hlasy, pištivé, skřehotavé a nakřáplé, se slévaly do hlasitého, dychtivého povykávání. Po chvíli se jedna ze starších žen s aureolou autority vrátila do jídelny, pohlédla skrz dveře na dvojici mladých žen, které stále seděly u jednoho ze stolků a kvapně polykaly pozdní oběd, a velitelsky zvolala:

„Slečno Turnerová! Slečno Blakeová! Tak vy s námi nejedete? Autobus je tady.“

„Ano, ano!“ Byla to slečna Turnerová, drobnější z obou žen, která odpověděla. „Už jdeme.“

„V tom případě si pospěšte,“ řekla ta žena káravým tónem. „Ostatní jsou připravené, čeká se jenom na vás.“

„No jo, jo,“ rychle řekla slečna Turnerová potichu, když se otáčela ke slečně Blakeové, „asi půjdem, ne? Víš přece, jak je rozčílí, když musí na někoho čekat.“

„Běž sama,“ řekla slečna Blakeová klidně, „já dneska nejedu.“ Slečna Turnerová překvapeně vzhledla. „Rozhodla jsem se, že tenhle výlet vypustím. Musím odpovědět na několik dopisů, a když to neudělám teď, tak na ně neodpovím nikdy.“

„Já vím,“ řekla slečna Turnerová. „Za poslední dva týdny jsem nenapsala nikomu ani řádku. Pořád se někam jezdí a pak ti na psaní vůbec nezbude čas.“ Obě vstaly od stolu, popošly ke dveřím a tam na sebe pohlédly, bylo to, jako by se instinktivně loučily. Potom obě mlčely, podivně a jako z donucení, jako kdyby čekaly, až promluví ta druhá. Ticho prolomila slečna Turnerová.

„Hm,“ řekla, „tak to už se asi neuvidíme?“

„Jak to?“ zeptala se slečna Blakeová. „Snad se tu ještě stavíte, než půjdete na vlak, nebo ne?“

„Ne,“ řekla slečna Turnerová, „myslím, že ne. Kufry nám odvezli na nádraží a asi nás tam vyloží na cestě zpátky, teda aspoň holky z *mé* skupiny.“

„Hm — ano,“ řekla slečna Blakeová svým zvláště nevýrazným a bezbarvým hlasem, „tak to tě teda opravdu už neuvídím — aspoň ne před Vídní. Tak pak tam.“

„Ano,“ souhlasila slečna Turnerová, „a všechno mi to povíš, vid? Skoro bych raděj jela s váma — vždycky jsem se chtěla podívat do Itálie — skoro bych radši jela tam než tam, kam jedeme my, ale všechno se stihnout nedá, že?“

„Nedá,“ souhlasila slečna Blakeová, „všechno se stihnout nedá.“

„Ale že je prostě skvělé, kolik toho vidíme!“ pokračovala slečna Turnerová se značným nadšením. „Když si totiž člověk uvědomí, že celá naše cesta trvá jenom šest týdnů od doby, co jsme odjely z domova, no není to prostě skvělé, kolik toho vidíme?“

„Ano,“ řekla slečna Blakeová, „je.“

„Tak ahoj! Tak já už raděj půjdu.“

„Ano, běž,“ řekla slečna Blakeová, „běž, abys nezmeškala autobus. Ahoj!“

„Ahoj,“ odpověděla slečna Turnerová. „Uvidíme se ve Vídní. Tak se měj hezky a opatruj se, jo?“

„Tak jo,“ řekla nepřítomně slečna Blakeová. „Ty se taky měj.“

Slečna Blakeová se dívala, jak autobus odjíždí, pak se obrátila, rychle vyšla nahoru do svého pokoje a pustila se do práce na rozepsaných dopisech. Psala:

Co jsme opustily loď, jely jsme nejprve do Anglie. Byly jsme v Anglii týden,



Thomas Wolfe v roce 1937; foto: Carl van Vechten

ale v Londýně nám celou dobu přšelo. To jejich kafe je hrozné. Auta tam jezdí nalevo a žádné z děvčat si na to nemohlo zvyknout. Slečnu Cramerovou, jednu členku naší výpravy, tu málem jednou o fous div nepřejelo auto, protože se dívala na opačnou stranu. Bývá tam spousta nehod. Také slečna Jordanová v Londýně uklouzla, spadla a vyvrtla si kotník, když vystupovala z autobusu. Slečna Jordanová je členka naší výpravy. Z Londýna nic neviděla, protože celou dobu, co jsme tam byly, proležela v posteli a chodí od té doby s hůlkou a s ovázaným kotníkem. Ale podnikly jsme v Londýně dvě autobusové projížďky, vozili nás po celém městě. Ráno jsme viděly Bank of England a Tower of London a korunovační klenoty a vrátily jsme se zpátky na oběd do starého hos-



J A N L U K A S Pohřeb Edvarda Beneše Praha 8. 9. 1948

tinice, kam chodíval obědvat dr. Johnson, který byl dobrým přítelem Shakespeara. To moc zajímalo hlavně slečnu Barrettovou, protože učí anglickou literaturu na gymnáziu v Moline. Slečna Barrettová je členka naší výpravy. Po obědě jsme si prohlédli Trafalgarské náměstí s Nelsonovým pomníkem a Národní galerii. V Národní galerii jsme moc nepobyly, zdržely jsme jen tak dlouho, abychom mohly říct, že jsme tam byly. Potom jsme navštívily parlament, Westminsterské opatství s Poet's Corner a Buckinghamský palác se stráží, která přecházela sem a tam. Přišli jsme tam, zrovna když král a královna vyjížděli; na ni jsme viděly dobře, ale krále jsme skoro nespátřily, protože ona měla na hlavě takový velkánský klobouk. Až nám toho nešťastníka bylo líto. Slečna Websterová říkala, že vypadal takový malý a ušlápnutý, když vykukoval zpoza toho olbřímího klobouku. Slečna Websterová je členka naší výpravy.

Jeden den jsme strávily v Oxfordu. Počasí nám prálo, když jsme tam ten den

byly, vůbec nepršelo. Potom jsme strávily den ve Stratfordu nad Avonou, kde se narodil Shakespeare. Ale jak říkala slečna Websterová, od té doby, co tam bydlel, mu ten dům mockrát přestavěli. To ráno, když jsme jely do Stratfordu nad Avonou, nepršelo, ale zase se rozpršelo, když jsme se vracely zpátky. Většinu času v Anglii nám pršelo. Proto tam mají všechno zelené.

Další zemí, kterou jsme navštívily, bylo Holandsko. Mám Holandsko nejradši ze všech zemí, co jsem kdy viděla. Všechno v Holandsku bylo tak čisté. Strávily jsme v Holandsku tři dny a během té doby nepršelo ani jednou. Jeden den jsme byly v Amsterdamu a pak jsme jely na ostrov Marken, kde byli všichni vystrojeni ve starodávných krojích a dřeváky nosily dokonce i děti úplně jako před stovkami let. Slečna Turnerová si několik dětí vyfotila. Buduje si sbírku, aby ji mohla ukázat dětem ve třídě, až se vrátí. Je to moc zajímavá sbírka a některé fotky se moc povedly. Slečna Turnerová je členka naší výpravy.

Další den jsme strávily v Haarlemu a Haagu. Viděly jsme Mírový palác a několik obrazů od Rembrandta, včetně *Hodiny anatomie*, což pro mě bylo samozřejmě zajímavé a „voda na můj mlýn“, protože to pak všechno uplatním v hodinách kreslení, až zas začne škola.

V Holandsku jsme měly pana průvodce, co byl nejvíc prima ze všech. Všechny jsme si ho zamilovaly a od té doby na něj často myslíme a mluvíme o něm a vzdycky se přitom moc smějeme. Byl to starší pán, jmenoval se Singvogel, a když se ho pak slečna Watsonová, která je členka naší výpravy, zeptala, co to jméno znamená, říkal, že Singvogel je zpěvný pták, tak jsme mu od té doby říkaly náš Ptáček. Pan Ptáček nás měl vzdycky v hrsti. Vzdycky měl na všechno odpověď. Když si na něj vzpomeneme, vzdycky se moc smějeme.

Menujuse Zingfrógl, spjevný prchák chosnamená. Menujuse Chráček, otřirody Chráček, tyžpudete chrodné, chřeba zaspívám. Tet'dem do schraré schřelnice. Byla chrostavená chroce šestnácerdvacetdehet a chřipspjeli chšichni pčané měscha. Stchrechaje seslata a sestřibra, to vjerchnovaly dámy, choněly klenoty a chornamentey achraché věsi. Dva choprasí, co vidíte nad stachrou chruhračkou, sobrasujou purkermajstera, Pietra Van Hondercoettera, a chrechošenu Matytlu. Až chrudeří chři chodiny, chruvidíte, jachlezou nasokl a chrotočí se achmlátí slatýma paličkama chosvonu: *Cho!* ched'ka to chřichází, chosorched'ka: *Jenda!* Burgemajster nalevo štrajchne paličkou, vidíte? Takeda: *Dva!* Ted'ka cháma chraští dobubnu napravo, tak, ted'ka: *Chři!* Ted'ka burgemajster nalevo štrajchne zas — a sou chři chodiny, a ted'ka nebude už nic, až zase za chrodinu, a dámy, to ste viděly chrunikát, dymuš měl choslední slovo, a ne šena.

Pan Ptáček nás měl vzdycky v hrsti, my si ho dobíraly, ale on měl na všechno odpověď.

Ached'ka, chámy, tahle věž byla chostavená a stála dvanást chmilion guilder a cho je pět milión cholarů *cash*. Stavilo se to chechnáct let, jenom choslato, jenom choslato, chlenoty a jiné chraché chamení nastřeše stojí milión dvěstěchadesátisíc cholar. Vež je sto a šechresát chři stop dlouhá schoracholů a je tam chřistá šedesát pět kamných schodů na schodišti, jeden na

každý den, a je na něm jménobčana, cho dal merchle na věž. Chestli chcete počítat ty schoty, samy tak můžete vlést nachoru, ale já, chřebaže jsem Chráček, sem chuš moc charý a nemůšu lítat.

Pan Ptáček měl na všechno nějakou průpovídku. No a my jsme vyšplhaly na vrchol věže, a když jsme zase slezly dolů, řekla slečna Powersová, že se pan Singvogel spletl, protože napočítala tři sta šedesát sedm schodů nahoru i dolů, a slečna Turnerová se zapřísáhla, že se nespletl, protože napočítala tři sta šedesát pět schodů, jak nahoru, tak zpátky dolů. A pan Singvogel řekl: „Mé milé chámý, já vám řeknu, jak cho je. Nemáche pravdu ani jedna, protoše jsem vám lchal. Letos máramech chřechný rok, adyž přide chřechný rok, tak chrotom je šdycky voschod víc. Techle rok je schodů chři sta šedesát šest, mruchete to znochu spočítat.“

A my se musely moc smát, protože nás měl v hrsti, pan Singvogel. Ale slečnu Powersovou to strašně rozčílilo, pořád se křižovala, že má pravdu, že napočítala tři sta šedesát sedm nahoru i dolů. S paní Turnerovou se kvůli tomu pohádaly a od té doby spolu vlastně nemluví. Ale všem se nám v Holandsku líbilo, nepršelo tam, a z pana Singvogela jsme byly celé pryč.

V Paříži jsme byly čtyři dny a pršelo jenom jednou. Vlastně jsme tam byly jenom tři dny, protože jsme přijely pozdě v noci a byly jsme všechny tak unavené, že jsme hned po příjezdu do hotelu vlezly do postele. Ale moc jsme se nevyspaly, protože to bylo to nehluchnější místo na světě a ty taxíky, jak mají ty prťavé klaksony, si klidně troubily celou noc, až jsme z toho málem šilely. Některá děvčata si myslela, že ztratila zavazadla, protože jim je nepřivezli, málem je z toho trefilo. Přivezli je až v den, co jsme odjížděly do Švýcarska, a slečna Bradleyová řekla, že jí strachování o kufry pokazilo celý pobyt v Paříži. Slečna Bradleyová je členka naší výpravy.

První den jsme absolvovaly prohlídku autobusem, viděly jsme Notre Dame a Latinskou čtvrť, Eiffelovku a Vítězný oblouk, a pak jsme jely zpátky do hotelu na oběd. Po obědě jela některá děvčata nakupovat, ale zbytek nás šel do Louvru. Nebyly jsme tam moc dlouho, jenom tak dlouho, abychom získaly představu, jaké to tam je, a viděly Monu Lisu. Jeden večer jsme strávily v opěře, byly jsme na Faustovi. Příští noc jsme jely do Folies

Bergères a poslední večer jsme autobusy vyjely na Montmartre, abychom viděly tamní noční život.

Dnes jsme v Montreux: tady se rozdělíme, jedna část výpravy pojedne na výlet podél Rýna a pak do Mnichova, Salcburku a bavorských Alp, zatímco my ostatní pojedeme do Švýcarska a do Itálie. Po Miláně, Benátkách, Florencii, Římě a rakouských Tyrolech se setkáme s druhou skupinou ve Vídni za dva týdny ode dneška.

Bylo nám všem líto, že se musíme s většinou děvčat rozloučit, ale všechny víme, že jde jenom o dva týdny, a už se nemůžeme dočkat, až se setkáme ve Vídni a budeme si vzájemně vyprávět své zážitky. Ale upřímně řečeno, po jednom děvčeti, po dvou, by se nám ani nestýskalo, kdybychom je už ani vidět neměly. Vždycky se najde jedna nebo dvě na takovéto výpravě, které se nedokážou přizpůsobit skupině a snaží se všem výlet pokazit. Ta slečna Powersová je jedna z nich. Pořád ztrácela zavazadla a byla roztržitá, a pořád něco někde zapomínala; už jsme měly všechny po krk toho jejího povykávání nad tím, že v té staré střelnici bylo tři sta šedesát sedm schodů, že má pravdu ona, a ne slečna Turnerová, až slečna Turnerová nakonec řekla: „Tak ano, dobře, ať je tedy po vašem — bylo jich tři sta šedesát sedm — vždyť na tom nesejde. Jenom už probůh mlčte a dopřejte nám klid.“

Tohle samozřejmě slečnu Powersovou akorát rozčílilo ještě víc, byla úplně zuřivá. Ještě nikdy jsem nepotkala někoho tak protivného. Pořád chodila za jedním z děvčat s tím, aby jí něco napsala do památníku. Nosila ten památník všude s sebou; myslím, že si ho strkala v noci pod polštář.

Teď když chce některá holka udělat vtíp, tak řekne: „Napsala bys mi prosímpekně něco do památníku?“ To je teď takový náš vtíp. Ale slečna Powersová všem lezla na nervy a žádné z holek se po ní stýskat nebude.

Dnešní den trávíme ve Švýcarsku. Ráno jsme všechny navštívily Společnost národů v Ženevě a slavný hrad Chillon. Je odpoledne, a zatímco píšu tento dopis, ostatní jezdí autobusem po Alpách. Dneska večer vyrážíme do Říma.

Je to úžasný výlet a úžasná zkušenost, a taky velmi vzdělávací. Už se nemůžu dočkat, až budu doma a budu mít čas přemýšlet o všech krásných věcech, co jsem tady viděla.

Naše výprava je dobře naplánována a vedena, od prvního až po poslední. Celkově jsou děvčata nadšena z toho, jak je vše naorganizováno. Samozřejmě, když musí člověk vidět tolik zemí — celkem navštívíme devět zemí — Anglii, Holandsko, Belgii, Francii, Švýcarsko, Itálii, Rakousko, Československo a Německo — a až zase vstoupíme na palubu, uplyne právě třicet jedna dní od našeho přistání v Británii —, je prostě úžasné, když člověk uváží, kolik toho může uvidět za tak krátký čas.

Někdy mám v hlavě trochu zmatek, když se snažím vzpomenout si na všechna ta místa, která jsme navštívily, a všechny krásné věci, které jsme viděly, a jestli se sem někdy vrátím, tak to myslím vezmu všechno trochu pomaleji a budu cestovat v menší skupině, ve dvou, ve třech. Ale jsem určitě ráda, že jsem podnikla tento výlet, člověk se aspoň rozhlídne a vybere si ty pravé perly, a potom ví, co chce vidět, až se sem zase vrátí. A určitě je to velmi vzdělávací zájezd. Přesto mi nebude líto, až pojedeme domů. Už se vlastně domů těším.

Hrozně se na tebe těším a jak spolu budeme dlouho mluvit, hned co se vrátím domů. Hrozně se těším na novinky. Co se dělo? Chodí Ted pořád s Trumbullovou, nebo si našel novou „inamoratu“? („Láska je fajn, ne?“ Hlavně když je člověku sedmnáct — ha! ha!) Byl jsi v létě na chatě? Potkals tam Billa a Lolu? Myslíš, že by nás tam vzali hned ten první víkend, co budu zpátky? To bude prima si pro změnu vypít šálek normálního kafe. Léto přišlo a odešlo, aniž bych si ho stačila všimnout, a brzo už tu zase bude podzim.

...a Ohio s vůní páleného dřeva a oranžovými javory, noci ledových hvězd, hořících měsíců, co visí v tisících ulic všude stejně a svítí do ticha kostelních věží; noci kola, kolejnice, zvonu, úpěnlivého pláče na břehu řeky, a konec léta, noci jinovatky a ticha a psiho štěkotu, naslouchajících lidí a nevyslovených slov a pokojného srdce, a noci října, které musí přijít znova, musí přijít znova, a my čekáme, čekáme, čekáme ve tmě na přátele a bratry, kteří se nevrátí.

Na shledanou v září.

(Ze sbírky *From Death to Morning*, 1935)

Muž z Orliho rybníka

BÁSNĚ DONALDA HALLA

Prízvisko „básník Nové Anglie“ může sice navodit dojem básníka ponořeného do idylicky tichých strání, lesů, polí a rybníků této méně rozvinuté části Spojených států, ovšem toho, kdo zná přesně, shovívavé, kruté a každodenní životní realitě vždy věrné básně Donalda Halla, nepřekvapí, že tento autor vydal kromě básnických sbírek také knihy na témata tak rozličná, jako je baseball, sochař Henry Moore nebo básnířka Marianne Mooreová, že je autorem dětských knih, mezi nimi *Muž, který žil sám* (The Man Who Lived Alone, 1984) nebo *Ondřej a chovatel lvů* (Andrew and the Lion Farmer, 1959), četných próz, například povídkové knihy *Vrbový chrám* (Willow Temple: New and Selected Stories, 2003), a řady pojednání a esejů o literatuře. Na druhou stranu lze říci, že přezdívka „básník Nové Anglie“ je velice přiléhavá. Tvorba Donalda Halla je úzce spjata s farmou Eagle Pond (Orlí rybník) ve státě New Hampshire, venkovským stavením, kde Hall prožil své dětství. Ve věku čtyřiceti sedmi let se do něj vrátil, aby tu prožil manželství s básnířkou Jane Kenyonovou a přežl i její předčasnou smrt. „Psaní o tomhle místě je pro mne určitým středobodem [...] tribunou, ze které mohu pozorovat ostatní svět.“

K tématu času a života na farmě Orlí rybník, pro který opustil kariéru univerzitního profesora, Hall říká:

Žil jsem tu sotva rok, když jsem si pojednou uvědomil, že poprvé žiji v přítomnosti [...] Zrána jsem procitl a vnímal vánek, zaznamenal polohu slunce, pozoroval věci kolem sebe a pustil se do práce — a prožíval to, co jsem zrovna žil. Jediné budoucno, na které jsem se těšil, bylo zítřejší probuzení. Nedychtíl jsem po cestě, na niž jsem měl vyrazit za šest

měsíců, a nerozjímal jsem o možném zlomu ve své kariéře za nějakých deset let. Zkrátka a dobře, byl jsem tam, kde jsem být chtěl. To pro mne byla obrovská transformace [...] Ta vedla k hluboce niterné proměně. Z času se stal pocit [...] I v tom je kus štěstí. Vůbec největší blaho je nemít potuchu, kolik je hodin, zůstat v okamžiku [...] Domov je místo, kde se člověku chce žít, kde si umí představit život v této chvíli, a kde ustavičně vymazává čas.

Je tu řeč o tom, jaké to je smazávat čas. O tom jsou i mé básně, jedna po druhé. Ta myšlenka částečně pochází od mystika a teologa mistra Eckharta: „Bůh odstraňuje posloupnost lidí.“ Má báseň „Velký den v kravíně“ odstraňuje posloupnost všech bytostí; chtěl jsem do ní pojmut nejen muže a ženy, ale i holštýnské krávy a stromy — svázat prastará dřeva s ještě vlhkými semenáčky. V takových chvílích cítím koexistenci, spolupřítomnost všeho. Po tom pocitu toužím.

(Steven Ratiner: *Dát své slovo. Rozhovory s dnešními básníky*, Giving Their Word: Conversations With Contemporary Poets, 2002)

Čelné místo Hallovy poezie v dnešní americké literatuře i rok jeho narození, 1928, jej řadí ke generaci básníků jako John Ashbery, Robert Bly, Kenneth Koch, Frank O'Hara a Adrienne Richová. S většinou se poznal za studií na Harvardské univerzitě. V roce 1998 vydal elegickou sbírku *Bez* (Without). V nejnovější sbírce *Malovaná postel* (The Painted Bed, 2002) se Hall vrací ke ztrátě své ženy, ke vzpomínkám (někdy překvapivě nevázaným) na společný život, a vydává se dál, na cestu osamělou, kde lze potkat kohokolik z nás.

PŘELOŽILA A ÚVODNÍ POZNÁMKU
NAPSALA YVETA SHANFELDOVÁ

SNÍH

Dub je pod sněhem.
Za hustým bílým
vzduchem, kterému je vích v patách,
mi slunce svou tíhou
lepší sníh
na okenní tabulku.

Vzpomínám na sněhy i na své kroky
v městech, kdy padal první sníh
rozespale nebo opile
pozvolným a bezútešným pádem.
Sníh mi v očích splývá
s jinými sněhy.

Sníh je to, co musí
padnout, i když se bije
silou větru o své místo
ve vzduchu. Jak stařec,
vše, čeho se dotknu, obracím
na příběh smrti.

Sníh je to, co naplňuje
dub, a to, co přikrývá
trávu i holou zahradu.
Sníh je to, co mění
chodník a trávník
na srdce bělostnosti.

A kdo se dívá, spí, až naspí
oči kojeňátka.
Strom, prs a zem
jsou jeho končetinou,
a pleť se mu z očí šíří,
až obroste svět.

To novorozeně snad
padalo jak sníh. Bránilo se
jako stařec, který se
bije ve vzdušném stanu
o každý dech.
Narození je strach ze smrti.

Sníh je to, co taje.
Nemohu otevřít dveře
proudům vody.
Slunce se vzdálilo
a sníh ještě padá,
a něco bude vždy padat.

PROCHÁZKA PO YORKSHIRE

Ovce reptají když jdeme kolem nich
A sklánějí své starořímské hlavy
Do trav podzimních,
V nichž je kamenitá cesta zdraví.

Mech zvrásnil šedou hradbu vousy;
Krávy obstoupily živý plot; kvítka
Růží uschlou zeleň troucí
Na trávu, kde přešlapuje zídka.

List je její tatík,
Stočen v skalní stoce
A její krok se smutně tratí
U pastvin, kde reptají ovce.

STUDNĚ

Žil jsem ve vyprahlé studni
pod rozbujelou travou louky.

Bílý žebřík odsud trčel ven,
ale já jsem se bál hlasů

pasoucí se zvěře.
Tak jsem se u zdi krčil deset let

než temný stín ženy proplul
nad tím mým jak ústa.

Žebřík se rozpučel v listí
a ovoce se houvalo na jeho větvích.

Vyšplhal jsem se do luční trávy.
Upíjím ze studně dobytčích stád.

TROSKY

Na hranici města se štiky
dáví a umírají. Řeka
s bílým vlasem táhne k moři.

Můj život ležel sešlapaný
jak roztrfískaný vůz.

Okna zabeđená, břechťan, omletý kámen.
Vrásky se množí u mých úst a očí
jak trhliny v mázdře.

Oční bulvy a jazyk se rozsypaly po zemi
do kaluže žloutku a bílku.

Netknutý 707
pod průzračnou vlnou slunečního svitu.

Domeček na hraní, co měla
babiččina matka,
stojí na sever od kolny: pavouci
a čajová soupravička zesnulých žen.
K Mart v Ohiu krčí rameny;
ví, že umírá.

Kámen, to spící oko prachu.

Před svítáním venku
připlouvají domy
jak vraky od mořského dna.
Zaklapnou dveře; světlo se rozsvítí.

Jestli je svět sen,
i Juanovo velké břicho je sen
a boháči v Connecticutu snílkové.

Staří mládenci zde
žijí v chýších z plechovek od oleje
a z rozflákaných dveří, látají si košile
až nitěmi div nepohlí celou látku,
a hromadí hřebíky do zavařovaček.

Tramvaj se blíží zpoza jilmů,
koleje na akrovém strništi pšenice,
svažujícím se dolů. Nastoupím,
a přejíždím pole k novým smrkům.

MĚSÍC

Žena, která žila
na stromě, chytila
do kotlíku měsíc.

Vítr mlátil
o střechu stromu,
když rozdělávala oheň.

Svařila jej na
zploštělé zrnko
a položila na talíř.

Zhlkala měsíc
a měsíc narůstal
jak dítě v jejím nitru.

Když se vítr vzdálil,
vyšplhala
po vzdušných schodech

aby měsíc dopravila
na tmavé lože
v domě noci.

Tam o něj pečuje,
zatímco vítr usedá
jak těžký pták

do pustých větví
stromu, vedle
studeného kotlíku.

MODRÉ KŘÍDLO

Obklopila mne
jak deštivý den,
a byt' jdu prostovlasý,
nezmokl jsem. Jdu
holou stezkou
za zpěvu lehkých písní
o ženách.

Při ostří mořské hrany se sklání
modré křídlo.

Vrak malého
letadýlka dřímá,
vyplaven na dosah přílivu,
zahalen do chaluh zeleného
skla moře.

Maličká kostra v něm
pamatuje klopynutí motorů,
výkřik bez
odezvy, nekonečné umírání
do moře
a z moře.

MOŘE

Vzpomínám, že jsem se díval
z verandy stavení.
Halda vod se houpe.

...

Je matkou klidu
a horkých trav;
matkou útesů
a rozmělněného písku;
matkou zesnulé
ponorky, která se povaluje
s racky na pláži.

...

Opilé vlny se prou
o věčně stejné věty
donekonečna, jako by
jim žádný nerozuměl.

ZOUFALÉ HAIKU

Za týden či deset dní
sníh a led
na Hřbitovní cestě roztaje.

Už jdu! Ani se nehni!

Zas jednou je duben.
Máme výročí, dnes
bychom byli svoji
šestadvacet let.

S dubnem jsem skoncoval
už v půli března.

Věříš, že
že jejich smrt je to nejhorší,
co se mohlo stát.

Potom ale zůstanou mrtví napořád.

Napíše kdy Hall ještě
něco jiného než verše
o nářku a o stýskání?

V dubnu se modrá
hora převlékne
z bílé na zelenou.

Bostonští Red Sox vyhrají
na stovku utkání.
Myš rozdrásá
lvovi hrdlo

a mrtví se k nám vrátí.

„Až budu mrtvý, vyhraju nadobro“

Koncem března uplyne rok od úmrtí amerického básníka Roberta Creeleyho (1926–2005), autora řazeného mezi tvůrce beat generation, který ve svých intimně a emocionálně laděných básních navázal na tvorbu autorů, jako byli William Carlos Williams a Allen Ginsberg. Creeley za svůj život vydal desítky sbírek (publikoval téměř každo-

ročně) a s jeho formálně prostými verši měli příležitost seznámit se i čeští čtenáři: v roce 1999 vydalo nakladatelství Mladá fronta výbor z jeho básní v překladu Hany Žantovské pod titulem *Zahrady paměti*. Robert Creeley vystoupil i na české půdě: na jaře 1989 četl své texty před studenty Univerzity Palackého v Olomouci. -mse-

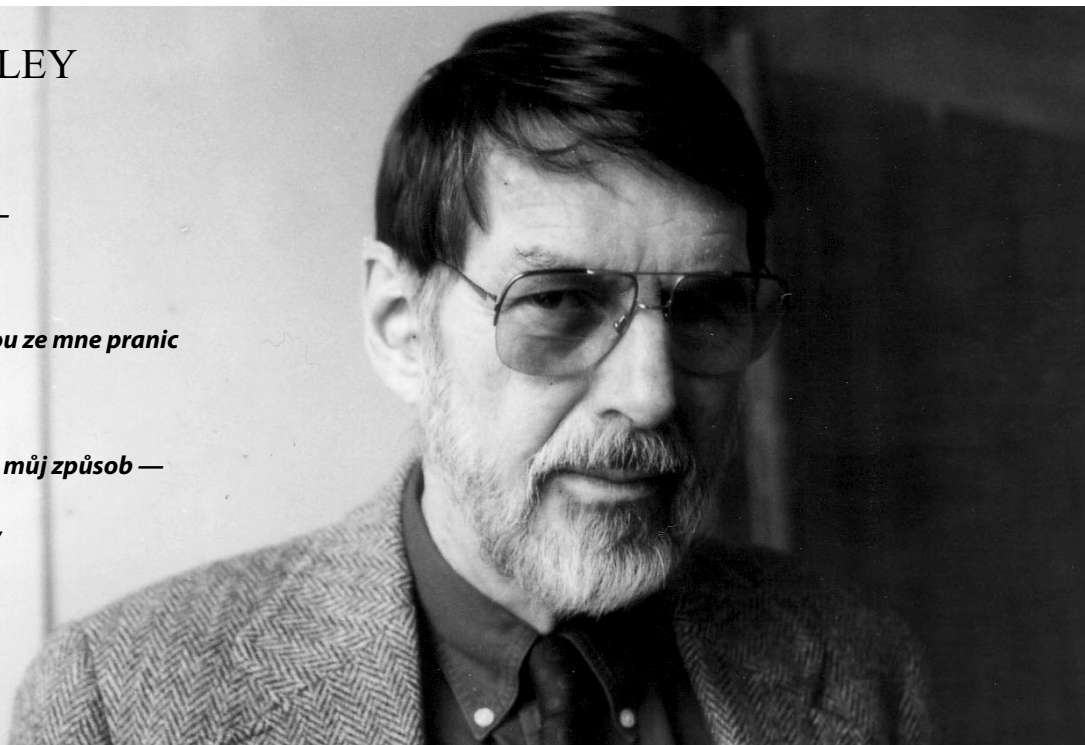
ROBERT CREELEY VYHRAJU

***Vyhraju tak,
jako vyhrávám vždycky —
až přijdou,
prostě tu nebudu.***

***Až budou hledat, nenajdou ze mne pranic
a nebudou vědět,
kde jsem.***

***Tohle je, dávno si myslím, můj způsob —
správný či nesprávný,
jsem to já. Až budu mrtvý,
vyhraju nadobro.***

přeložila Hana Žantovská



Robert Creeley při autorském čtení na FF UP v Olomouci na jaře 1989; foto: Pavel Herynek

Slídové řeky

PŘEKLADY SOUČASNÉ KANADSKÉ POEZIE

PŘIPRAVILA A PŘELOŽILA TEREZA RIEDLBAUCHOVÁ

Arash Mohtashami-Maali (nar. 1966) je původem z Íránu. Od roku 1994 žil v Torontu, kde studoval doktorát z francouzské literatury, nyní žije v Ottawě, přednáší na univerzitě a působí jako ředitel nakladatelství a redaktor umělecké revue. Vydal sbírky *Věž ticha* (La Tour du silence, 1997) a *Podzimní zármuky* (Deuils d'automne, 2000).

MÁ ZEMĚ

Malá pláň se prostírá a otvírá v mé paměti,
pole květin se táhne žluté a hnědé až k vymetenému azuru
a osamělé mraky si na ni malují
stěžující si na její trpělivost a očekávání prachu;
daleko pásma skal vlečou vzpomínky
a já sním o jejich mrtvém a chladném bytí v tomto dešti,
který spořádaně

sestupuje až k poslední slze na tváři.
Kroky jdou k náruči bílých topolů bez návratu
na břehy vod,
kde stín suchem zežloutlých listů,
hrdý, poslušný a laskavý,
usmíruje čas se smrtí;
jsem tady zmrzlý jako poslední kapka vyschlého pramene
a moje noční jméno nemá význam,
mé jméno je temné,
temné ticho,
omámený naslouchám zpěvu vody,
která nečeká nikdy
prohru.

Na této maličké pláni k neutišení je moje bláznovství žít
jako opuštěné, rozpadlé hřbitovy;
vše kromě vynucené a pomíjivé trpělivosti umírá
a připadá mi, že hluché poselství salamů
a zmalátnělých sil
tíží mé ochablé smysly, jejichž podstatou je únava;
a vzpomínky,
moje sestřičko,
malicherné všemi odchody, ohlodávají po troškách obrazivost
a ani tvá pokožka tu mou, ani tvé udivené oči,
tvá tvář na mém rameni a tvé okouzující žádosti
nepovedou až k porozumění tohoto zmatku
a silného a pomalého otřesu, jak kroky Černé dámy na mé rozlehlé
a chladné
pláni.

(Ze sbírky *Věž ticha*)

Serge Patrice Thibodeau (1959) se narodil v Novém Brunšviku a od roku 1986 žije v Montrealu. Je autorem dvou esejů a deseti básnických sbírek, například *Sedmý pád* (*La Septième Chute*), *Pražský cyklus* (*Le Cycle de Prague*, 1992), *Kvartet bloudění* (*Le Quatuor de l'errance*) spolu s *Přechodem přes poušť* (*La Traversée du désert*), *Rákosí* (*Le Roseau*), *Sevření* (*L'Étreinte*), *Práh* (*Seuil*). V kanadské revui *Le Sabord* publikuje cestopisy, vede edici Paměť nakladatelství Perce-Neige zaměřenou na zapomenuté kanadské autory, spolupracuje na filmových projektech a projektech klasické hudby. Překlady jeho básní vyšly ve dvanácti jazycích.

■
Před vztyčením sypké sochy, vystavené bezcitnosti uštknutí
a úšklebků, poněvadž zbývají hlasy, je možné je odtud
slyšet procházet se
pod okny a pod mosty.

Štěkáni psů vzteklých z hladu, žízně a zlata, žalostně rozrušených
přůvanem; možná hlasy bez klecí, zbývají a také je jich
trochu zapotřebí, aby fungovaly majáky.

Ó! zářit z dále v povyku, podobném víc vrčení než výstřelu
v pozdní noci! Hudební noty a vítr mezi palmami a
tempo beder, když se ovoce snaží udržet a zavěšené
se chvěje: představit

Bohu.

Nepatrné znovuzrození jeho koktání, jeho slova s pomíjivou
odchylkou, a odpočinutý rozebrat nevyčerpatelné hodinářství
jeho nahoty. Co vyžadovat
víc jako obět'?

Noční lampa, cedrová skříňka, upejpavost zapomenutého
rukopisu? Příliš
cest se kříží, příliš křížovatek a víc vražd na
rozcestích.

Víc vysokých krků shořelých na vápno.

(Ze sbírky *Pacífica*)

■
Voda pokoje. Na čedičových rtech tíží vzpomínka,
v oku voda, voda z Jordánu
hladí duši a s vlídností v srdci touží po pokoji.

Žijme pokoj v natažené dlani, štědrý úsměv
a jednoduchý tanec, natažená dlaň, osvobozená od žebrání,
potupy, pokošení, soucitných rukou dávajících rozhřešení.

Nabídněme pokoj; světlo se mísí s radostným potomstvem,
na našem čele svazek olivových větví
a pod našimi kroky palmy a láska našich gest.

A láska ve všech našich básních a láska, která říká pravdu,
když říkám *miluji tě* mezi póly Země,
od Atlasu až k Indu, láska, její volající hlas.

Její volající hlas uprostřed pouště,
slyšíme ho od hliněných destiček,
od kůry bříz: je to hlas kolébky.

Ó! chuť lásky, když města šeptají v polích,
na svazích kopců přestoupivše řeku hedvábí a ticha;
ó pokojné mizení!

A zříceniny uniknou pod zem a mi jí je necháme;
a naděje, že na povrchu vládne pokoj, navždy je naděje zapsána
a naděje pokoje nás nikdy neopustí.

(Ze sbírky *Cesta*)

TVÁŘ V DUBROVNÍKU
v den Velikonoc roku 2002

Obzor ani nemuká
moře je bez pěny
u paty hradeb
slaný zpěv námořníka

v dálce podsaditý ostrov
a lodičky jedna vedle druhé
záda obrácená k širokému
ostrému zobáku slunce

dřímají

dvě zrcadla tváří v tvář
šplouchání závratí
jantarové odlesky tančí valčík
mezi břehem a útesem

modrá hloubka očí
cizího panovníka
nabírá radostné opálení
a líčí probuzení

jeho tváře

(*Báseň knižně nepublikovaná*)

Michel A. Thérien se narodil v roce 1948 v Ottawě, kde žije dodnes. Věnuje se vzdělávání a zastává kanadské a mezinárodní veřejné funkce. V roce 1998 debutoval sbírkou *Slídové řeky* (*Fleuves de mica*). Následovaly sbírky *Divoké tělo* (*Corps sauvage*, 2000), *Eviny vody* (*Eaux d'Ève*, 2002) a *Vyprahllost řek* (*L'aridité des fleuves*, 2004).

SLONOVINA

Tvůj zpěv mezi stromy
posvátné souhvězdí
se otiskuje na mou kůži

Průsvitnost hor
v tvém srdci ze slonoviny
nechává vyzvánět mou hrud'

(Ze sbírky *Slídové řeky*)

■
Vypuštěné slovo, tajemství všude kolem.

Světy nastíněné na měděných tabulkách.
Slovo na povrchu rtů, pukliny pod víčky.

Arytmie slova. Hlasy se tříští jako
sklo, šíří se krystalovým praskáním
a slunce bije svými paprsky do trhlin.

Naše minulost, stíny promítané na omítku
měst. Blanka se odvinuje. Vrže.

Prasklina v křehké stěně štěstí
s hlasem vichřic: oko Helian.

(Ze sbírky *Eviny vody*)

Andrée Lacelle (nar. roku 1947 v Hawkesbury v Ontariu, žije v Ottawě), literární kritička a básnířka, vydala sbírky *Od slunce k dechu* (*Du soleil au souffle*, 1979), *Tajemné protnutí* (*Coïncidence secrète*, 1985), *Tolik života se ztrácí* (*Tant de vie s'égare*, 1994), *Cestovatelka* (*La voyageuse*, 1995), *Červený život* (*La vie rouge*, 1998), básnický dialog *Náhlé zjevení* (*Survenance*, 2001), básně pro děti *Moje kočka Bobikoki nemá ráda* (*Bobikoki mon chat n'aime pas*, 1996).

■
Ta která putuje
na odchodu zkoumá temnotu
budoucí životy si kříží cestu
v tichu které jim předchází

vratký horizont hraje všemi barvami
cestovatelka luští vlny: nahoru láska dolů smrt

(Ze sbírky *Cestovatelka*)



JAN LUKAS Sudety 1939

■
Mimo pole a ač je noc
opojená počátkem
malují podobu jedné země

naše tváře vystupují z tmy
rozvívá se opona stínového divadla

maják uprostřed země
lež našich zvlhlých očí
pitvá čern
dává v oběť běl

(Ze sbírky Červený život)

Pospíchejme milovat lidi, tak rychle odcházejí...

JAN TWARDOWSKI 1. 6. 1916 – 18. 1. 2006

PŘIPRAVIL A VERŠE PŘELOŽIL
LIBOR MARTINEK

JEŽÍŠI UNAVENĚMU VARHANAMI

Pane Ježíši možná že nemáš rád když Tě
v kostelech trápí varhanami
už máš dost Bachovy hudby —
možná bys chtěl poslouchat
jak vrže v Bibli na černých nohách
hebrejské písmo
jak mručí zpovědníci svědomí
přímo do ucha
bolí rostoucí aureola nad svatým
pláčou uhýbající pohledy —
tečou boty po dešti na klekátku
zívá babička nad litanií
skáče stehlík sněhu
na tramvajových zastávkách
piští nad svíci ve svícnu
jedna hořící zápalka

Dokonce neslyšíme struny houslí
jenom pouzdro

Citát z básně básníka a kněze Jana Twardowského, který mi posloužil jako titul nekrologu, mě napadl, když jsem se z polské televize ve středu 18. ledna dozvěděl o úmrtí jednoho z nejoblíbenějších současných polských básníků, který ani u nás není neznámou osobností; v kvalitním překladu Františka Xavera Halaše vyšel v olomoucké Votobii výbor *Modré brýle* (2001), překladatel si název knihy vypůjčil z jedné autorovy sbírky — *Niebieskie okulary* (1980), zatímco poněkud méně povedený, užijeme-li hlediska běžná v kritice překladu, je výbor *Trávo — sestřičko moje* (Pardubice, vyd. Marie Mlejnková 2000) v překladu M. Kornelové a S. Sułowského.

Na několika autorských setkáních s mládeží základních, středních a vysokých škol v Polsku, kam jsem byl zván jako básník a překladatel, dostal jsem otázku, zdali jsem četl poezii kněze Twardowského a jestli je znám i v České republice. Dříve se tu a tam pár jeho přeložených básní objevilo, ale teprve po vydání *Modrých brýlí* jsem konečně

VŮBEC SE NEZMĚNIL

Zestárl nám měsíc. Lidé po něm chodí
mluví o něm tak otevřeně že začíná nudit
v poezii ho nikdo nebere vážně
zobecňuje jako Hamlet
a nemyslí prakticky

čerti vzali poezii skoro už neexistuje
šedivý cvrček ji nahradí svou
obvyklou metodou
a z napsaných básní snad neumře ta
která se nebála být pravdou
nebo se stala hudbou

jenom Ježíš zůstal
i když si nervózní lidé
ani nevšimli že zůstal stát v předsíni

má tolik ran jako dřív a vůbec se nezměnil

mohl konstatovat, že se situace u nás v tomto ohledu zlepšila. Mladí posluchači dříve jenom nevěřičně kroutili hlavou, že je možné, aby se tak oblíbený básník netěšil u nás ani zlomku té popularity jako ve své vlasti. Podotkněme, že šlo o známost oprávněnou, za níž se skrývala srozumitelnost autorova básnického gesta i nespočet setkání kněze-básníka na školách a v kulturních střediscích téměř po celém čtyřicetimilionovém a výrazně katolicky orientovaném Polsku.

Brněnská polonistka polského původu Krystyna Kardyni-Pelikánová napsala o tomto pozoruhodném básníkovi: „Zralá tvorba od sbírky *Wiersze* (1959, *Básně*) až k poslední *Niebo w dobrym humorze* (1998, *Nebe v dobré náladě*) přináší moderní náboženskou poezii. Jde o emocionální, zdánlivě prostou poezii, která doprovází současného člověka, plného vnitřních rozporů, vzdáleného víře, ale zároveň trpícího nedostatkem citu a toužícího po absolutnu. Tomuto člověku věnuje Twardowski básně naplněné láskou k životu a přírodě, reprezentující



druh zvláštního „mystického pozemšťanství““ (*Slovník polských spisovatelů*, 2000). Poezii Jana Twardowského utvářela četba Bible, hluboká a radostná víra v Ježíše Krista, která dává smysl lidskému životu, lásce i smrti, a skutečnost, že jejím autorem byl kněz; nejen jeho básnická, ale i esejistická tvorba byla v mnoha ohledech formována povoláním — připomeňme náboženské úvahy *Wszędzie pełno Ciebie* (1991, *Jsi všude přítomný*). Poezie — na rozdíl od vína — si nepotrpí na přívlastky, proto ji nebudeme nazývat kněžskou, jak je to zcela běžné v polské literární kritice, ale obecně lidskou. Vždyť: Pospíchejme milovat lidi tak rychle odcházejí / zůstanou po nich boty a hluchý telefon / co není důležité se vleče jako dobytec / nejdůležitější tak prudké je že naráz se stane / pak ticho normální že až nesnesitelné / jako slavnost vzniklá nejprostěji ze zoufalství / když na někoho myslíme a zůstáváme bez něho /.../

(Jan Twardowski, *Spieszmy się*)

Hostinec

FRANTIŠEK KÁRA

Pardubice

ŠPATNĚ MRTVÝ MUŽ

Když jsem byl nezvěstný
a pro někoho
možná i mrtvý
mizely z mého bytu
postupně všechny věci
Video kazety kolo
přehrávač cédéčka televize...
Jediné co zůstalo
byly mé texty
a básničky
Vždycky jsem věděl
že poezie
kromě dluhů
je to jediné
co po mně zbyde!

BŮH NEEXISTUJE

TY ČURÁKU
ve výčepu řekl muž
Je těžké potvrdit
i vyvrátit
to absolutní tvrzení
Ve čtvrté cenové
ve 13.30
v 21. století

MĚSÍC JE V ÚPLŇKU
my blázni máme sabat
za nitky šílenství
už začínáme tahat
Noc bledne
a dávno není mladá
opilci cikánka
z ruky tiše hádá
a druhou tahá peněženku
Sedíme spolu
dokola všichni v šenku

Za barem leží
mrtvá obsluha
a kohout krátce
tříkrát kokrhá

TVOJI TVÁŘ MÁ SOCHA

na náhrobku z kamene
Naše stíny temné
duše zmatené

Zůstal jsem tu sám
Zradila jsi milá!
Stejně jako zaživa
i v rakvi potměšilá...

JAN VINCENT

Brno

ŽOFI

Žofi, tvá kostička je lehká,
lehká jak skelet kormoránů.

Mé čelo chladí vzduch poplašen
křídlem.
To vlétáváš do krajů prožitých krajín.

■
totemy, hráze tváří
peřejím neklidu nastavené

vlčí pysk
ve stisku ticha

po stanech domova
pahýly pro bolest

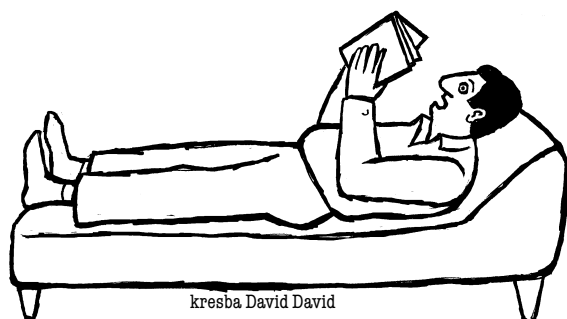
V MODŘICKÝCH STRNIŠTÍCH

Srpkem dekoltu bílá

ňadra ceníš

Jako měsíc mi

těžkneš v očích



kresba David David



MARTIN SKÝPALA

Ostrava

RHODSKÉ KROKY

To místo pamatuje
rozpadání
má ocelové špice na botách
které zvoní
a podpatkem ryje do podstavce
hluboké rýhy
jak blesky na obloze

hřmí činely a blesky
zas bude o čem psát
za čím se honit
na pláži ostrova
a na pevninském šelfu
a zbytek spočine
pod mořskou hladinou

prázdnost je digitálně doplněná
podnikání vesmírného gangstera
zbytečně budeš se ptát
jaké je „I“ ve slově červi

ta chůze je kolosální

LENKA JURÁČKOVÁ

Nový Jičín

PRVNÍ

Jenže mě rozbolí vlčí mák
Navzdory tobě se zamotám snadno
opile zřízená z pramene
vody
A břichem
houpají sonáty

mami

znám křišťálovou studánku
kde *rozcuchal mi vlasy*
zbojník brýlatý

MĚSÍC

Černí se Noc jak kopírák
už drží na dva pevné druky
měsíc na snící Nepomuky
přes skřípeč mlhy dozírá

GABRIELA MUSILOVÁ

Jihlava

■
Den jako drahokam
v chrupu Něží lebky
toužím po Průzračnosti —
nikomu nespílá a nelže si
je přesně na okrajích
mých konců prstů.

■
Až budu ležet podlouhlá
napojím se na skelné vlákno vaty
kterou mě bůh uhoupá
abych zapomněla na to
že přečnivám.

VĚRA SLUNÉČKOVÁ

Praha

ŠACHY*(úryvek ze skladby)*

Když to dělají všichni
Tak na tom asi něco bude
Nejdřív se objevěj, šťouchaj
kidličkujou — a v nejlepší
Frnk
Jsou pryč
Ne napořád

Napořád jen — když už tě chytli, drželi
A ty teď chytáš je
Nikdy nedohoníš

Když ti ještě nedali mat
A ty je v šachu nedržíš
(a rozehraná partie byla dost zajímavá)
Vrátěj se po čase
Jak hladovej pes
Ještě hladovější
Než byl předtím
Málem je nemáš čím nakrmit
Kolik toho sežerou
Vyzáblí na kost
Vyhládlí po uši
První jakost?
Královnám přísluší
Uvádět krále ve zmatky
Ne z pohádky
Tady — zdejší

[...]

ADAM BENDA

Praha

RORÝSI

V míse zbylo poslední jablko
ponecháme je dítěti
když tu ale žádné není?
zachováme je pro malíře
ale kde ten by se tu vzal?

Běžel jsi před ním do ulic
čekal ho na nároží
smutně
i ustrašení rorýsové se ti divili
ačkoliv tomu pozejtří bude
kus života

JIŘÍ BAUTZ

Šestajovice

ZÁVAŽÍ

Něhy je třeba, a tak mi drásáš záda,
nevěrná jsi mi, a přesto mě máš ráda,
dotyky letmé rozdáváš mi holí,
tvé lásky hry mě týrají a bolí.

Všechny lákáš, aniž kdo z nich tuší,
že s tebou ztratí svoji čistou duši.
Někdy je třeba obětovat moc i pýchu
na oltář zdání překrásného hříchu.

Však co se jako krásné kdysi zdálo,
nyní je závaží, a neváží to málo,
toužím se zbavit váhy, která tolik tíží,
však těžší je to, čím víc se to blíží...

LUKÁŠ NĚMEC

Třebíč

TISÍC BLBEJCH DŮVODŮ

už ani nevím
jakou máš vůni

havraní vlasy
tečou ti přes ramena
a kapou
na ztuhlé bradavky

to byl sex
nebo ne
proto mě nenávidíš

napjatá kůže
a dech trochu voněl
chlasmem z obchodáku

musím tě dostat
z hlavy ven

tak si ještě loknu
třeba budu zvracet
valentýnská srdíčka

DALIMÍR STANO

Košice

VÍTR

Ulehni... Jen si ulehni.
Dřív než tě vítr znovu schvátí.
Semínko hříchu s křídlem v polích mých.
Hned vedle máty.

V hodinách mých... Těch poledních.
Aby mě sžíral živel pátý.
Neznalý ještě... Ale dovedný,
abych tě ztratil.

Vždyť vítr nepřestává váti.
Prosím ho... Žádám... Již se nezvedni!
Jak vír se kroutí kolem dní

a říká... Na to spolehni!
Bere mi tebe jak to poslední,
a sotva vrátí.

PALO MAJDÁK

Prievidza

HOROLEZECKÁ

Dávno už nikam neleziem
len namáhavo visím
nerozoznávam dobré & zlé
a neviem čo si myslím

V batohu plnom nárokov
sa mačkajú aj city
netuším či som vysoko
nemám to ako zistiť

Na dlaniach mapy od krvi
(dúfam že zväčša vlastnej)
a prsty jako pazúry
zvierajú lano kým praskne

JAR

Placho si sadla oproti
ešte viac bledá ako živá
pod svetlík skryla drobné ringloty
žmurkla a sfúkla
penu z piva

Nedotknutá aj frivolná
podobná istej slečne z vlani
S pôžitkom som k nej privoňal
vzrušený ako paníc

Magicky ma zas po roku
vábila smerom k rozkroku
bez jediného slova

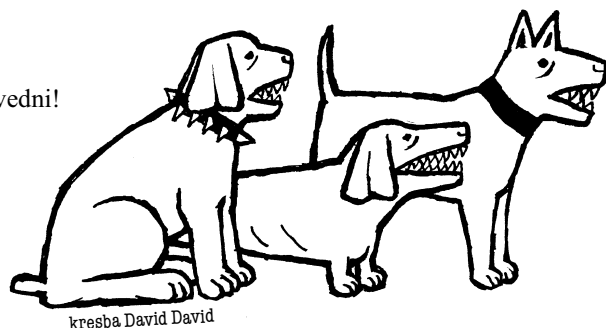
Slnko v sviatočnom počasi
celebrovalo z terasy
keď som ju defloroval

NÁŠ VZŤAH II (kompromisy)

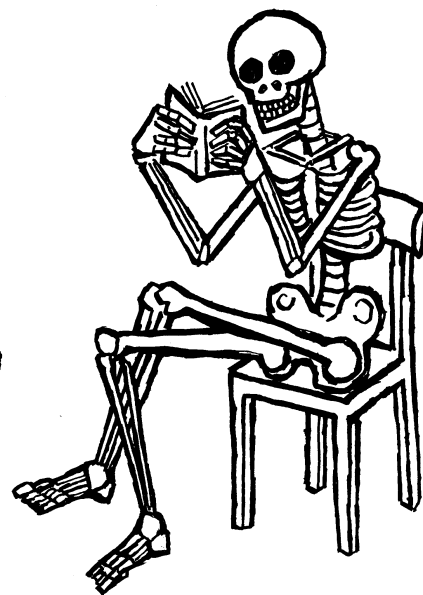
Dofajčím nočnú cigaretu
oklepem popol o balkón
a kašľom vrátim pozdrav svetu
s úctou a čerstvým debaklom

Odošlem tiché parte strechám
odkráčam telo do spálne
na štipcoch vedľa prádla nechám
otázky čo je normálne

Po pamäti sa zamknem zdnuka
nech za mnou viacej nelezú
a tvoja malá teplá ruka
nahmatá iba protézu



kresba David David





To jediné, co po mně zbyde

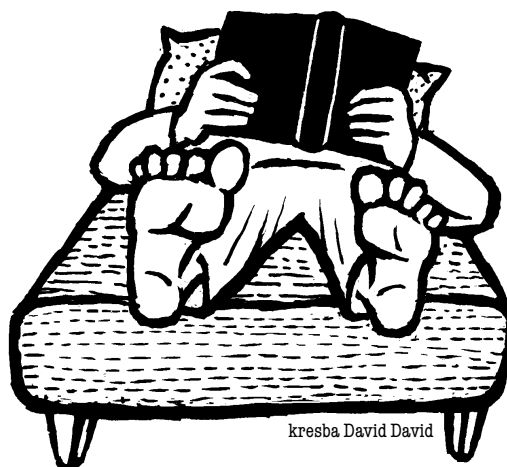
Můj děda byl hostinský a babička v jeho hospodě vařila. Jejich dcerka Zdeňka, má maminka, jim v hospodě pomáhala, a potom byla dlouho pokladní v nádražní restauraci. V dědově hostinci jsem se narodil.

Ne, nechci se tím nějak legitimovat; jen mi připadá hezké to říct.
Nuže únorový účet.

Vždycky jsem věděl / že poezie / kromě dluhů / je to jediné / co po mně zbyde! tvrdí pan František Kára, a naplní-li se jeho slova, pak toho, co po něm zbude, nebude málo; mám na mysli poezii, jak dluhy, nevím... Ta poezie je opravdová, řemeslně zručná, gradovaná k ostrým závěrům. Poetika neodekadentní à la J. H. Krchovský, to už dnes nepřekvapí. Snad Vás, pane Františku, potěší, že se Vaše básně líbily i mému synu Lukášovi, který se stará v Denveru o bezdomovce a poezii čte jen příležitostně. :: Pan Jan Vincent poslal čtyři minisbírečky veršů — a jsou to skutečné verše, z rodu těch subtilních, nežvavých. Vážený pane, dvě básně, jimž nejvíce věříte, jsou pěkné, zvláště pak verše *vidím tě ve sněžení / vlnění bílých pádů // v zátočině / tvé kroky ve vložkách / křehce, byť spěšně dopadají / a ty / usmíváš se tím krajem*. A vidíte, i z poslední sbírečky, od níž — jak píšete — nemáte ještě odstup, mohl jsem něco vybrat. :: Panu Martinu Skýpalovi tisknu Rhodské kroky, i ze slabosti pro jejich antickou inspiraci, i navzdory tomu, že byly mezitím zveřejněny v letošním 3. čísle *Tvaru*; nepočítal jste už, pane, s mou odezvou? :: Vážená paní Lenko Juráčková, začínám Vás považovat za štagasta Hostince (ano, tiskla jste poslední dobou i v *Tvaru* a *Welesu*): tentokrát mějte zveřejněnu jednu báseň „mateřskou“ a jednu „hustou“ miniaturu. :: Sympaticky střídmy počet veršů zaslala slečna/paní Gabriela Musilová. Veršů, které znějí neobyčejně jemnou citlivostí, především k vlastním niterným dějům. Veršů zvláště *hmatových*, bolavících... jak doufám svědčí vybrané ukázky. :: Zásilka paní Věry Slunéčkové je objemnější: obsahuje skladbu Šachy, k níž autorka dodává: „... tahle splašená šachová záležitost, ze které je možná slyšet, že mě lidé trochu znají i s kytarou...“ Zda je báseň splašená, nevím, rozhodně se mi však více zamlouvá její počátek, rozehrávající (jistěže nenovou) symboliku šachových figur, než konec, utopený v ohlušivém, takřka dětsky sebeopájivém rýmování jako *Protože je vrata dělí / Od neděle do pondělí / Od pondělí do pátku / Dopředu i pozpátku*. :: Z veršů pana Adama Bendy vane jednou smutek člověka životem řádně ozkoušeného, a jednou zas hněvivý hlas soudce život nesmlouvavě rozsuzujícího... Ukázku jsem zvolil z těch prvních, tesklivých; ty jsou mi bližší. :: Pan Jiří Bautz je *auctor* starosvětský, možno říci i staromódní: klasicista v dosti obnošených šatech... Báseň Závaží má však nemálo dramatického napětí. :: „Drsnou školu“ reprezentuje v našem Hostinci pan Lukáš Němec; přiznám se, že se mi na jeho dnešní básni nejvíce líbí to zvracení valentýnských srdíček...

Na závěr dva slovenští hosté, z Košic a Prievidze: páni Dalimír Stano a Palo Majdák. První z nich píše česky, druhý slovensky, oba pěstují pevnou básnickou formu, oba mají v oblíbenosti sonet... U pána Dalimíra mám někdy pocit, jako by forma předbíhala obsah, jako by byla prvotní, a teprve druhotně se do ní hledal obsah. Pán Palo je nepochybně zkušený „vypsaný“ autor, v českém kontextu nacházím jeho bližence v J. H. Krchovském a Norbertu Holubovi: v obou pro antiiluzivní, syrově realistické až cynické postoje, v Norbertu Holubovi navíc pro invenční asonance a rýmová ozvláštňení.

Únorový účet není, bohužel, úplný. Opět jsem nucen více než deset obálek odložit na jaro. Přibývá jich...
VÍT SLÍVA



kresba David David