

TOMÁŠ ŘEZNÍČEK

ZELENÉ...

mladý myslivec jde ulicí
honitbu má v pořádku
i kde co se pokácí

ještě aby našel ženu
co na něj vždy bude čekat
zatím ale žádnou nemá

tak si jde s chutí
na dvě na tři piva

MACHAT 2000

H O S T

09 2006

Radlas 5, 602 00 Brno
tel./fax: 545 212 747
redakce@hostbrno.cz
www.hostbrno.cz

V listopadovém čísle si můžete přečíst

Strana **1** Řezníček a Machat

Kresba Michala Machata vznikla volně „na motivy“ básně Tomáše Řezníčka (1969). Vyšla ve sbírce *Neprávem zvaný Kozodoj* (Městská knihovna Děčín 2005).

Strana **26** Ze života antikváře Boudy

„Do antikvariátu chodí spousta lidí, kteří jsou určitým způsobem typičtí. Už je máme s kolegou všelijak pojmenované, nerad bych jmenoval. Ale jsou také fandové na speciality. Třeba nějaké válečné věci, vyznají se například v letadlech. Dovedou vám povídat takové detaily ze svého oboru a zajásají nad věcí, která by nikomu jinému za pozornost nestála.“ Se známým brněnským antikvářem Petrem Boudou rozmlouval Jiří Trávniček.

Strana **24** Zastavení s Janem Trefulkou

„Dnešní doba neomezuje svobodu a práva žaláři a drastickým umlčováním kritických názorů, korupcí potlačuje vůli protestovat, vábívou síti zdánlivě výhodných nabídek a půjček pro každého,“ říká spisovatel Jan Trefulka a pokračuje: „Skutečné, niterné štěstí a radost se v žádném případě nedají koupit na splátky ani přes internet a člověk, který se dal zlákat, brzo pochopí, že si koupil šidítka, okamžik klamného štěstíčka — a měsíce a roky velice konkrétní závislosti a úzkosti.“

Strana **54** Představujeme časopis v časopise

Časopis *Literatur und Kritik* byl založen v roce 1966. Od počátků se v něm vedly duchovní i politické diskuse s onou Evropou, jež tehdy neležela pouze za železnou oponou, ale skrývala se také za zdmi předsudků. Opakovaně se zde představovali polští a srbské, maďarští a čeští spisovatelé, a v mnohých člancích se pátralo po souvislostech, které vyvstávají mezi specificky „rakouskou“ literaturou a písemnictvím národů, jež kdysi žily (často více proti sobě nežli vzájemně) pod střechou Habsburků.



UVÍZLÉ VĚTY KARLA HVÍŽDALY

Mácha, Skácel a zázraky

Básník je událost v jazyce: zázrak. Ivan Wernich — jak mně sám řekl — je přesvědčen o tom, že „básně vznikají tam, kde se obraz mění v slovo, u jakýchsi slovoobrazů, kousek od souvislé lidské řeči. První slovo (zvuk?), pár prvních slov (zvuků?) proráží otvor, kterým — odkud asi? — přichází to ostatní. Otvor, který je průchozí jen chvíli, velmi krátkou chvíli, jen na pár nadechnutí. A tak jak se objevil začátek, objeví se konec. Delší básně, to jsou vždycky montáže z menších útvarů vzniklých naráz“.

Vzpomněl jsem si na ta slova kvůli Karlu Hynku Máchovi, od jehož smrti uplynulo v pondělí 6. listopadu 170 let. Zdá se mi, že u romantiků to bylo jen trochu jinak, ti za obrazy brouzdali krajinou a nechávali se inspirovat zříceninami hradů: nelovili je v sobě, ale kolem sebe, to je možná ten jediný rozdíl. I u Máchy se ale rodily básně tam, kde obraz se přetavuje ve slovo, na prahu, v němž obrazy tuhnou ve slova (někde za zrakem, proto zázrak), a větší kompozice montoval skladatelskou technikou. Je to vidět u jeho prózy *Marinka* z roku 1834, která se podobá kompozici opery: začíná ouverturou, předehrou, následují dvě dějství oddělená intermezzy a pak přijde finále ve verších. Podobně je vystavěn i *Máj*, který má čtyři zpěvy a dvě intermezza. Mácha se stal událostí v jazyce hlavně proto, že i češtinu vnímal jako hudbu a zvukově ji nově zorganizoval: nalezl netušené významové možnosti, rozezpíval ji, a proto se od konce předminulého století k němu všechny básnické generace odvolávají.

Když *Máj* vydal vlastním nákladem několik měsíců před svou smrtí, kritika se na něj vrhla a označila báseň za škváru, „která z vymřelé sopky vyhozená mezi květy padla“. Zemřel v Litoměřicích a k hrobu ho doprovázel malý hlouček; nikdo netušil, že zemřel básník.

Deset let po Máchově smrti v roce 1846 se rozhodl jeho bratr Michal, když jeho pokus o sešitové vydání Máchových spisů pro nezáměrnou ztroskotání, bratrovu pozůstalost prodat, aby se zbavil dluhů. Rukopisy přijal do zástavy baron Villani (sám byl autor kdysi velmi populární písně „Zasviť mi ty slunko zlaté“) a stal se i majitelem autorských práv. Originál *Máje* koupil Jan Krouský z Katusic, kde také zůstal rukopis po celá desetiletí. Objeven byl až v létě roku 1916 ředitelem gymnázia J. Šafránkem.

K Máchovi se přihlásili poprvé až v roce 1861 mladí básníci tzv. „družiny májové“, kteří na litoměřickém hřbitově vzdali hold jeho památce a nechali vytesat nový náhrobek. K osmdesátému výročí úmrtí v roce 1916, tedy osmdesát let od prvního vydání, vyšel poprvé *Máj* jako rukopisné faksimile. Jako vzor je Mácha, podle Ivana Wernische, nedostížitelný.

Událost v jazyce způsobuje nejen autorovo zbystřené vnímání muzikálnosti jazyka, ale i jiná práce s jazykem: spojení významově protikladných slov, neboli oxymóron. To je typické i pro dalšího básníka, který má letos ve výročí sedmičku: v úterý 7. listopadu uplynulo 17 let od smrti Jana Skácela, jehož básnická krajina je tvořena slovoobrazy, které popisuje Wernisch, a to bez jakéhokoliv „trochu jinak“. Skácelovy obrazy jsou originální, vycházejí z folklorní mytičnosti a bourají vžitou logiku, kauzalitu i zvyklosti. Skácelovy „hvězdy voní jako vloni... / jako růže jako zvony...“; „smrt jako noc, / ta černá, / s krásným zadkem“.

Ač událost v jazyce je u Skácela nezpochybnitelná a ač se narodil o 112 let později, i on zakusil na Moravě strádání, celý život byl odněkud vyhazován: nejprve Němci do Rakouska, kde pracoval jako dělník na stavbách, po krátkých studiích na filozofii nastoupil do *Rovnosti*, ale odtud byl opět v roce 1952 vyhozen a stal se údržbářem a podobně v roce 1970, kdy zakázali *Hosta do domu*, se ocitl bez zaměstnání a byl na něj uvalen zákaz publikování. Přivydělával si třeba psaním veršů na žudra vinných sklípků.

Jan Skácel zemřel dříve, než definitivní zákaz padl: publikoval většinou jen v samizdatu, u bibliofilů a knižky pro děti. Až v osmdesátých letech byl postupně brán na milost. Nebezpečná otázka, na kterou bychom měli hledat odpověď; zní: Proč si tak pozdě vězíme zázraků, když jen díky nim se můžeme upřesnit?

Autor (nar. 1941) je novinář a spisovatel.

9 KRI TI KA

Jiří Trávniček: Lyrik na poli epickém
aneb Hloubka bez povrchu
Pavel Kolmačka: *Stopy za obzor*

- 12 Vladimír Svatoň: Mezi krutostí
a kýčem
Vladimír Nabokov: *Povídky
1938–1952*

36 V PŘEDSTIHU

Eliška F. Juříková: O esenbácích,
estébácích a dalších fízlech aneb
Koukejte, co všechno jsem prožil...
Petr Šabach: *Občanský průkaz*

38 RECENZE

Aleš Merenus: Básník v próze
Pavel Kolmačka: *Stopy za obzor*

- 39 Jakub Chrobák: Přivřením víček
u kafe se rázem pročíst na dno dne
Petr Král: *Základní pojmy*
Petr Král: *Přesuny*
- 40 Boris Cvek: Hledání nenalezené
identity
Jan Paul: *Deník pošetilého milence*
- 42 Magda de Bruin-Hüblová:
Dech se úží
Jan Wolkers: *Růže z masa*
- 43 Petra Havelková: Zákoutí
pelevinovského labyrintu
Viktor Pelevin: *Helma hrůzy.*
Mýtus Thésea a Mínótaura
- 44 Milena M. Marešová: Nostalgický
optimista
Andrej Arseňjevič Tarkovskij:
Kráska je symbolem pravdy.
Rozhovory, eseje, přednášky,
korespondence, filmové scénáře
a jiné texty 1967–1986
- 44 Tomáš Glanc: Mathauserův ruský eidos
Zdeněk Mathauser: *Báseň*
na dosah eidosu

- 46 Dušan Šlosar: Maxdorfský slovník
Jan Hugo (ed.): *Slovník nespisovné
češtiny. Argot, slangy a obecná mluva
od nejstarších dob po současnost.*
Historie a původ slov

- 47 Jaroslav Balvín ml.: Učebnice graffiti
Martina Overstreet: *In graffiti
we trust*

- 50 Hana Stuchlíková: Sto a jeden pohled
Všichni možní sběrači a já,
režie Agnès Vardová, *Francie 2000*

41 PERISKOP

Pavel Ondračka: Souvislosti
Otakara Kubína
Otakar Kubín-Coubine: *Od kubismu
k novému klasicismu*

45 ČERVOTOČ

Magdalena Blahová: Lekce v klasice
Heinrich von Kleist: *Amfitryon*

49 ZOOM

Dora Viceníková: Freude, Freude,
Freude, jednou na tě dojde
Hezké chvílky bez záruky,
režie Věra Chytilová, *ČR 2006*

52 TELEGRAFICKÉ RECENZE

Miroslav Chochoolatý:
Poezie na rozcestí

**54 T É M A : L I T E R A T U R
U N D K R I T I K (p r o j e k t
Č a s o p i s v č a s o p i s e)**

Karl-Markus Gauss: *Literatur
und Kritik*
Slovo šéfredaktora

- 55 Michael Scharang: O konci kultury
*Teze o mýtu, kultuře a kulturním
průmyslu*

- 56 Mezi tím spousta mlčení...
Ilse Aichingerová v rozhovoru
s Corneliem Hellem

- 59 Leo Federmair: Za ekologii obrazů
(katastrofě navzdory)
Peter Handke: *Ztráta obrazu. Román*
(*Der Bildverlust. Roman*)

61 Z E Š K O L Y T U Š E N Í

Trináct rakouských spisovatelů

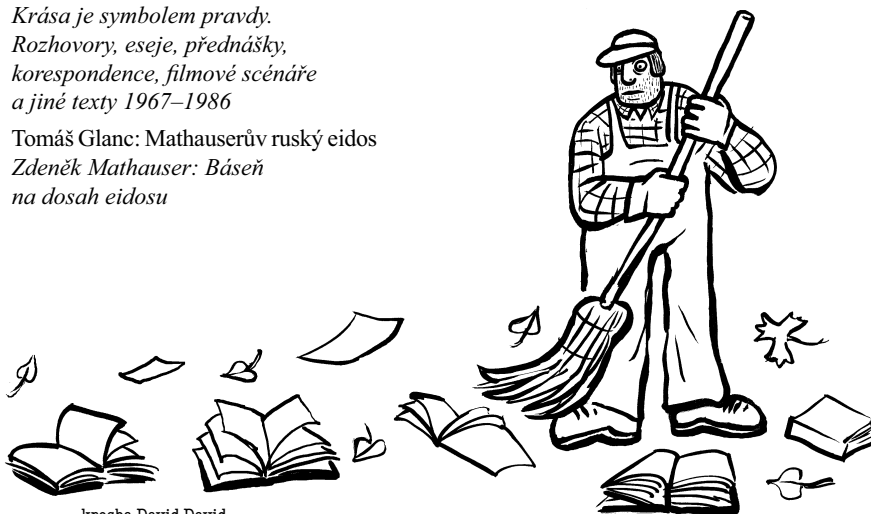
Vladimír Vertlib: *Alpenstrasse /*
Michael-Pacher-Strasse: V trhlíně
času a prostoru mezi Salcburkem
a Novosibirskem

- 63 Martin Amanshauser: Bayerův kříž
- 63 Andrea Grillová: Babička koryš
- 65 Wolfgang Hermann: Moje ulice
- 66 Wolfgang Hermann: Psi důstojnost
- 66 Bernhard Hüttenegger: Od lodního
deníku k románu
- 66 C. W. Aigner: Logika oblak
Ze školy tušení
- 67 Arno Geiger: Já
- 68 Birgit Müller-Wielandová
- 68 Robert Schindel
- 68 Hans Eichhorn
- 69 Lisa Mayerová
- 69 Helwig Brunnerová
- 69 Hans Raimund

70 Z A S L Á N O

Pavel Hruška: K článku Jana Huška
„Přihraj, básníku“ v Hostu 6/2006

- 70 Jan Hušek: Dobré spisovatelské ucho
- 71 Jan Štolba: Proč si (mužně) nenalít
čistého vína?

72 H O S T I N E C

kresba David David

A black and white portrait of a man with short, light-colored hair, looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a dark t-shirt with white text on the right sleeve that reads "LET'S CHEER". He has his arms crossed and is leaning against a rough, textured tree trunk on the left side of the frame. The background is a blurred outdoor setting.

ROZHOVOR
S RADKEM
FRIDRICHEM

Němčina je pro mě dodnes tajemným jazykem z dětství...

Tomu, kdo viděl dokument Břetislava Rychlíka o severních Čechách nazvaný Kamenolom boží, jistě v paměti utkvěla postava básníka, který na kole objíždí polorozpadlé německé hřbitovy a zaznamenává nápisy na náhrobcích. Radek Fridrich však není nějakou bizarní postavíčkou, patří k nejtalentovanějším tvůrcům mladší básnické generace a kromě psaní veršů rovněž přednáší literaturu na univerzitě v Ústí nad Labem. Jeho dvojdomost je však nejen literární. Po otci pochází z rodiny sudetských Němců a hledání identity ve střetu českého a německého je častým námětem jeho básní.

Scházíme se v Týnské literární kavárně v Praze, tys přijel ze severních Čech, já z jihu Moravy; tak mě hned napadá: jak vypadá Praha z Děčína? Je to pro vás Severočechy centrum, ke kterému vzhlížíte?

Co se týče literatury, tak to pro nás žádné centrum není. V severních Čechách máme svoje autory, pořádáme autorská čtení, vydáváme knížky, takže Prahu ani moc nepotřebujeme. Navíc příslušnost k regionu je v severních Čechách dost silně vnímaná, takže ani inspiraci tady nehledáme.

Říkáš „my“ — koho tím myslíš?

Myslím literáty z několika severočeských měst: v Ústí nad Labem je to básník Jiří Koteš a prozaik Martin Fibiger, v Děčíně Tomáš Řezníček a J. H. Kalif, v Teplicích Svatava Antošová, Martin David a Patrik Linhart. Takže si tam vystačíme sami.

Jaký je v téhle krajině *genius loci*? Lze to nějak popsat?

Myslím, že ano. I když si každý představuje, že synonymem severních Čech je mostecká, černá krajina, není to však zcela pravda. Těch krajin je tu víc, například pás Krušnohoří, České středohoří a krajina Polabí. V regionu se táhnou vždy zhruba po dvaceti kilometrech rozestá severočeská města, která se dají dělit na královská — Litoměřice, Louny, Žatec — a industriální — to je Děčín, Ústí nad Labem, Teplice, Most a Chomutov.

Asi tady opravdu na první pohled není nic efektního a charakteristického, ale zdejší *genius loci* chápu jako překrývání fenoménu německého tím českým. Když se podíváš na nějaké staré rytiny z devatenáctého století, vidíš, že krajina byla nádhernou, romantickou zahradou, co se táhla od Litoměřic až k Děčínu. Pak se sem začal cpát průmysl a postupně města získala nevrtné industriální kontury: chemické továrny, vytěžené doly a paneláková sídliště. Vznikl dost bizarní kontrast, který mě nenechává v klidu. Jedu na kole údolím a chci se nechat dojímat malebnou přírodou, a najednou střih, vykukne na tebe komín fabriky nebo nějaká betonová rampa. Tato krajina mi prostě dává facky, nemůžu v ní spočinout v kýčovitě idyle, nutí mě být ve střehu, přemýšlet...

Taky jsi říkal, že tě zajímá to, co tady není...

Tohle je asi záležitost generační. Já a moji vrstevníci jsme vlastně první generace, která severní Čechy bere jako svůj domov, cítí nějakou identitu a snaží se ji objevit, poznat tento prostor. Naši prarodiče, kteří sem přišli po odsunu Němců, ani naši rodiče si nějakou hlubší vazbu k tomuto místu vytvořit nemohli. To nebyla jejich krajina, přišli sem za prací, neměli tady kořeny a po válce samozřejmě ani nechtěli řešit, kdo tady byl před nimi. Vždyť Němci byli přece nepřátelé a po nich nesmělo nic zbýt, nesměli zanechat stopu. My jsme první generace, která to chápe jinak, je to náš domov a chceme ho poznat, proto o něm píšeme. Po tom, co tady kdysi bylo, zůstávají stopy — osudy lidí, kteří tady kdysi žili.

To je hlavní téma tvé sbírky *Erzherz*, přesněji oddílů *Řeč mrtvých*, který tvoří lakonické zápisy, v podstatě pouze životopisná data zemřelých Němců...

To byla trochu náhoda. První sbírku *Zimoviště* mi vydal bibliofilsky Václav Vokolek, tehdy jsem byl hodně ovlivněný moravskou scénou, jezdil jsem do Brna a stýkal se Martinem Stöhrem, Bogdanem Trojakem, Vojtou Kučerou nebo Petrem Hruškou, ale cítil jsem, že mi tahle poetika není vlastní. A právě tehdy mi Václav Vokolek řekl, že když jsem z Děčína, tak by to mělo být někde znát, a tím mi dal první indicii. Pak jsem se shodou okolností nějak toulal po Krušných horách a našel jsem mohylu, na které byla jména padlých německých vojáků z první světové války. To místo se jmenuje Větrov, německy Streckenwald, a už v podstatě neexistuje, zůstaly jen tři rozbořené baráky a nějaké chaty. Zjistil jsem, že dřív tam byla sjezdovka i pekárna a řezník, a protože jsem napůl Němec, tak to ve mně začalo nějak rezonovat. Začal jsem si vzpomínat, jak mi babička, která byla Němka ze Sokolovska, vyprávěla různé příběhy, a najednou jsem věděl, že ty příběhy jsou reálné, že tady v té krajině skutečně někde jsou. Začal jsem objíždět hřbitovy, protože to byly jediné viditelné otisky lidských osudů, zaznamenával jsem si nápisy na náhrobcích a jako básníka mě fascinovala právě lakoničnost informací, do kterých je lidský osud ukryt: jméno rodiny, datum narození, datum smrti, číslo popisné, jestli to byl třeba sedlák, a pod tím celá jeho rodina. Chodil jsem pak i do archivů a některé informace doplňoval; hlavně jsem

hledal další autentická svědectví. Je docela zvláštní, jak se v lidské paměti dostávají ty zlomové okamžiky života, jako je narození, svatba, válka, děti, do souvislosti s takovou úplnou banalitou, která je ale pro konkrétního člověka hrozně důležitá. Zápis, kdy jeden starý Němec vypočítával, jak mu zemřel bratr a žena se utopila, pak najednou končí větou: „Teď chodím do lesa na dříví.“ Tohle mě fascinovalo, ani jsem si nemusel nic vymýšlet.

Není ale na druhé straně pro básníka trochu pohodlné nechat na historii, aby za něj zosnovala příběhy a ještě pak textům dala působivost, že jde o skutečnost? Ano. Je jistě jednodušší, že to nemusíš vymýšlet, ale já jsem záměrně postupoval touto kolářovskou cestou. Taky proto, že *Řeč mrtvech* je pouze jeden z oddílů sbírky *Erzherz*, před ním je oddíl *Streckenwald*, plný lakonických básní připomínajících právě atmosféru Krušnohořína, na ně navazuje oddíl expresionisticky ovlivněných básní v próze s názvem *Friedhofske krajiny* a závěr knihy, *Erztod*, je kvazimytologií krajiny. Šlo mi o to, aby texty v knize na sebe nějak vzájemně působily, a *Řeč mrtvech* je jen jedna z rovin.

Co to vlastně znamená „Erzherz“?

To je složenina, jež je odvozena od Erzgebirge, což jsou Krušné hory, a Herz jako srdce. Takže něco jako krušné srdce nebo rudné srdce. Chtěl jsem, aby to znělo tvrdě, protože ty příběhy jsou drsné. Jiná moje sbírka nese hladivý název *Molchloch* — mločí díra — jedná se o místo v děčínské čtvrti Bělá, kde teď žiju.

I v ostatních tvých básních převládá spíš pochmurné ladění smrti, zkázy, zmaru... Je to v té krajině skutečně tak poznat?

Pokud máš nějakou citlivost, tak si docela dobře dokážeš představit ten zaniklý svět. My jsme ho jen jako by přikryli něčím jiným, ale on tady pořád zůstává. Třeba jako cesty, které ti lidé vybudovali, nebo v podobě vyhlídkových rozhleden a hrázděných domů. Ale to není nějaká adorace Němců, tohle je otázka identity v krajině, kterou člověk hledá.

Jistě k tomu ale máš zvláštní vztah i proto, že jsi napůl Němec...

Samozřejmě, pro mě je to opravdu i osobní záležitost. Tím víc, že i když jsem po otci Němec, tak se o tom u nás doma nikdy nemluvalo. To bylo jedno z rodinných tabu. Až po letech jsem se třeba náhodou dozvěděl, že otec musel opakovat první třídu, protože neuměl česky. Jenže doma se vůbec německy nemluvalo. Jen babička na otce občas takto promluvila, když šlo o něco vážného a nechtěla, abych to slyšel. Proto je pro mě dodnes němčina tajemným jazykem z dětství, a i když jsem se jí pak ve škole sám naučil, pořád na mě působí tak, že je v ní něco, co se nikdy nedozvím nebo nemám dozvědět... Ten babiččin svět mě fascinoval; když jsme šli třeba spolu po Děčíně a ona známé zdravila Grüß Gott, bylo to něco zvláštního. Ale jak říkám — doma to bylo tabu a vlastně až přes ty hroby jsem začal hledat svoje kořeny.

Tvoje babička tady zůstala i po odsunu?

Její příběh je téma na sudetský román. Babička pocházela z rodiny německých komunistů, její otec zemřel na následky věznění v Dachau a její matce *puklo čtrnáct dní po něm srdce*. To jsou slova mé babičky, už jako kluk jsem si představoval, jak se to srdce uvnitř hrudi láme. Jejího bratra nacisti, kteří byli jeho spolužáky, umlátili pažbami pušek na hranicích ve vesnici Bublava, kde naši předci žili. Takže když babičce bylo po válce osmnáct, zůstaly jí jen dvě

sestry. Erna byla od narození slepá a druhá, Anna, se odstěhovala do NDR a stala se komunistkou. Navíc babička už tehdy čekala mého otce s vojákem wehrmachtu, který po válce chtěl, aby odešli do západní zóny... Ale ona řekla: Ne, já jsem z Čech a zůstanu tady. To byl ten fenomén „bémáctví“, bylo jedno, jak mluvíš, ale když žiješ v téhle krajině, jsi k ní nějak připoután. Babička si pak vzala chlapa, který hrál celý život fotbal a dnes je v Guinnessově knize rekordů registrován jako jeden z nejstarších aktivních hráčů v Evropě. Pro babičku ale bylo důležité, že miloval dechovku, protože babička chtěla po válce hrozně tančit. On se s ní v šedesátých letech rozvedl, ale zůstalo nám po něm jméno — Fridrich.

Tvým dědečkem byl ale ten voják wehrmachtu...

Jo, ale nikdy jsem ho neviděl. Žil v západním Německu, měl šest dětí, víc nevím... Babička pak šila šaty v národním podniku Vkus, než jí našli astma a v sedmdesátých letech odešla do důchodu. Pak už ani moc nevycházela. S tou její řečí to bylo tak, že se česky nikdy pořádně nenaučila a německy skoro zapoměla. Když jsem pak už sám uměl němčinu, tak jsem registroval, kolik dělá chyb. Nikdy se ale v podstatě necítila jako Němka. Ani otec ne, Němci pro ně vždycky byli „oni“.

Takže ani poválečný odsun nějak neprožívala...

Ne. Jak jsem říkal, byla z komunistické rodiny, kterou nacisti tvrdě pronásledovali, takže odsun byl pro ni jen důsledek války.

Znal jsi v Děčíně nějaké jiné sudetské Němce, kteří nebyli odsunuti?

Zůstalo jich jen málo a jejich osudy vlastně vypluly na povrch až po Listopadu. Dřív o tom nikdo nechtěl mluvit. Moje němčinářka byla sudetská Němka, což jsem se taky dozvěděl až později...

Sleduješ tohle téma i v literatuře? Kdo o těch osudech psal v devadesátých letech?

První kniha, kterou jsem na toto téma četl, byla novela *Pátým pádem* Václava Vokolka. Četl jsem i povídky Anny Zonové, výborná je novela *Aussiger* mého přítele Martina Fibigera. Ale jako čtenář toto téma příliš nevyhledávám.

Řada tvých básní byla přeložena i do němčiny a do Německa jezdíš na autorská čtení. Jak na tohle téma reagují němečtí posluchači?

To je různé a vlastně to kopíruje hranice západního a východního bloku. Když čtu třeba v Drážďanech, tak to lidi hodně zajímá. Je to dáno i tím, že je tam podobně industrializovaná krajina, mají i podobnou zkušenost s komunisty, takže i víc rozumějí různým narážkám nebo humoru. V Düsseldorfu nebo ve Stuttgartu už s tím mají problém. Nechtějí slyšet příběhy sudetských Němců, a vždycky když mě tam uváděli, tak hrozně zdůrazňovali, že jsem Čech, který píše o Sudetech, ale že se to v žádném případě nemá brát politicky. Je to docela pochopitelné, protože oni je berou jako cosi jiného, co tam vlastně nepatří. Když po válce přišly do zničeného Německa tři miliony lidí ze Sudet, kteří měli jinou mentalitu, jinou kulturu a které Němci museli nějak přijmout, tak je pochopitelné, že to vytvářelo hodně napětí, které je tam pořád patrné, zejména u starší generace. Netýkalo se to tolik například katolického Bavorska, ale v severovýchodní části země je vůči Sudeťákům určitá averze.

Už jsme se o tom zmínili: vedle těch reálných příběhů, které spíše jen zaznamenáváš, je v tvé poezii i pól do jisté míry opačný — vymýšlíš si nejruznější



Radek Fridrich; foto: Vojtěch Vlk

kvazimytologické figurky, polozvířata a jejich skoro pohádkové příběhy. Není to ale zase trochu pohodlný koncept? Můžeš vymyslet prakticky cokoliv...

Když zaznamenávám konkrétní osudy, skutečně si vymýšlet nemůžu, proto tak trochu utíkám do těch kvazimytologických příběhů, kde má fantazie zase takřka neomezený prostor. Tohle jsem měl v sobě vždycky, takovou patafyzickou nebo až surreálnou hravost. Proto si vymýšlím různá imaginární zvířata, demony, skřítky. Ale v mých sbírkách jsou oba tyto světy na sebe navázané a i tohle má reálný základ. Podle různých pověstí krajinu obývali vedle lidí i nejrůznější skřítkci, hashrmani, víly, a taky, a tomu věřím, spolu lidé a tyto bytosti komunikovali. Takže se prostor, alespoň v básních, snažím zabýdlet nejen těmi konkrétními osudy, ale i těmi bytostmi pohádkovými.

Ty poezii hodně promýšlíš a konstruuješ...

Ano, je to svým způsobem koncept. Ale kdyby to nebyl koncept, nemůže z toho být kniha. Já neuvažuji v jednotlivých básních. Jediná báseň pro mě není svébytný, samostatný svět. Potřebuje kontext. Uvažuji minimálně v cyklech. Musím mít vždycky předem danou celkovou vizi knihy, protože bez ní bych sbírku prostě nenapsal. Samozřejmě se pak ta původní idea nějak proměňuje s tím, jak vznikají jednotlivé básně, ale stejně i na konci musí mít kniha nějaký jednotný tvar. U mě je to vždycky koncept.

V tomto tě asi hodně ovlivňuje, že se literaturou zabýváš i teoreticky, když ji přednášíš na vysoké škole...

Tohle má určitě podstatný vliv. Kdybych nevěděl nic o kompozici díla, o tom, jak působí určité struktury, tak bych asi psal jinak. Říkám o sobě, že jsem kvartální básník, píšu, jen když mám volno, o sobotách o nedělích, nepotřebuju nějaké vytržení a nežiju poezií každou vteřinu. Spíš to musím vychodit, procházet se po místech, o kterých hodlám psát, a nějak nasávat jejich atmosféru. Ale čím jsem starší, tím jde psaní hůř.

V čem je to horší?

Je to spíš otázka koncentrace. A taky času, kterého mám na psaní míň, takže ho musím využívat co nejintenzivněji. Proto asi taky víc potřebuji ten koncept, abych měl nad sebou nějaký bič a taky si mohl odškrtnout, že už to a to mám splněno.

To zní skoro, jako by poezie pro tebe byla nějaká povinnost, do které se musíš nutit...

To samozřejmě ne. Nikdy jsem nenapsal nic, do čeho bych se nutil. Buď to přijde, nebo nepřijde, řadu konceptů knih jsem kvůli tomu nedopsal. A pak je tu ještě jedna věc. Když už člověk něco napsal, tak by neměl setrvávat na nějaké už vyzkoušené poetice, ale jít dál, zkoušet něco nového, žánrově nebo i tematicky. Aby se z toho nestala značka: Fridrich píše o Sudetech. Ale má to samozřejmě své hranice krátkých žánrů a forem, nikdy asi nenapišu román ze současnosti.

Proč?

Protože prózu holt musíš vysedět. Na to musíš mít sicflajš. Poezie je taková doteková, dá se psát po částech, po jednotlivých básních.

Sám jsi ale říkal, že neuvažuješ v jednotlivých básních, ale v celcích, což je přece spíš prozaický způsob...

Můžu to vyjádřit tak, že básnická sbírka je pro mě album fotografií a román vnímám jako film, a v tom je rozdíl. Jenže na opravdovou prózu potřebuješ čas, musíš mít neustále v hlavě ten provázaný celek, žít s těmi postavami, a to se nedá psát o víkendech. A takový čas teď nemám.

Vraťme se ještě k tomu, jak jsi říkal, že nechceš ustrnout, že musíš pořád zkoušet něco nového, jiné žánry, střídát poezii s krátkými prózami, experimenty... Není to tím, že jsi sám sebe ještě básnický úplně nenašel, a tak zkoušíš různé převleky a hledáš, který ti bude lépe sedět?

Naopak. Tohle střídání je spíš otázka kompozice celé knihy. Nejde o mě, ale o téma, které se v různých způsobech zobrazení může vyjevit z jiných stran. Ale hodně se na tom podepisuje i to, co třeba zrovna čtu. Jeden čas jsem četl jen experimentátory a mimoběžce hlavního literárního proudu, George Pereca, Güntera Eichera, Henryho Michauxe, Petera Altenberga, B. S. Johnsona a řadu dalších. A projevilo se to i na mém psaní. Já mám problém s tím, že neumím psát čistou lyriku, nepíšu o lásce, to já vůbec neumím tyhle tradiční věci. Spíš mě vždycky zajímal minimální příběh, minimální dějová kostra. Ale to, že jsem v poslední sbírce *Žibřid* zkoušel různé žánry a polohy, bylo dané i tím, že jsem si potřeboval odpočinout od tématu Sudet a smrti. Poté, co mi umřela babička a máma, už jsem prostě na ty hroby nemohl jezdit a chtěl jsem, aby knížka byla hravější a veselejší.

Už jsme narazili na to, že hodně jezdiš na autorská čtení. Jsou pro tebe důležitá jako zpětná vazba, potřebuješ vidět, jak posluchači reagují?

To určitě. Já je beru ale taky jako představení, to znamená, že se je snažím nějak koncipovat, aby měla dramatickou strukturu a nenudila. Pro mě je důležité vědět, že jsem se se čtenářem nějak potkal, že chápe, co jsem chtěl říct, a jsem fakt rád, když si pak o tom s nimi můžu po čtení promluvit. A myslím, že v dnešní záplavě textů je i pro čtenáře-posluchače důležité komunikovat s autorem, vidět, že text není jen tak vypálený od boku, že se ho nesnažím nějak nachytat nebo zmást, že to není autorská svévole, ale že si za ním stojím, že za něj ručím a chci jím něco sdělit.

Důvěru podle tebe čtenář získá tím, že se setká s autorem? Funguje to u tebe i jako u čtenáře? Chceš znát autory, které čteš?

Nefunguje to obecně, je to jedna z cest, jak tuto důvěru získat, někomu stačí důvěra v text a autora k němu nepotřebuje. Ale bavili jsme se o autorských čteních a tam by to mělo fungovat jako celek. Já jsem vůbec proti tomu, aby básníka četl někdo cizí, třeba herec, to mi bylo vždycky proti srsti. Autor má za svůj text ručit svým hlasem, svým celkovým výrazem i svou trémou. Se současnou poezií mám jako čtenář trochu problém. Právě důvěra se mi z toho čtení nějak vytratila. Přejde mi, že řada autorů je zaměnitelných, že se jedná o samé známé, básnické emblémy...

Tak buď konkrétní...

Tak já si dám ještě pivo... Třeba poslední sbírky Petra Fabiana nebo Petra Čermáčka... chápu tu poetiku, ale vidím, že jde už jen o variace na to, co bylo v předchozích knihách. Taky poezie Pavla

Petra pro mě nějak vytékala. Totéž se týká Radka Malého, o němž jsem teď napsal kritickou recenzi, možná jsem ztratil kamaráda, ale prostě mi přijde, že už to dělají hodně na efekt...

Když se podíváš zpět na devadesátá léta, máš pocit, že se v poezii vůbec něco nového odehrálo?

Myslím, že ano. Přinejmenším to, že se opět objevilo několik linií v české poezii, které tady dřív nebyly nebo oficiálně nemohly vycházet. Ať už to byl surrealismus, civilismus Skupiny 42, spirituální lyrika nebo experimentální poezie. Oproti třeba polské poezii, která je hodně jednodušší, postbeatnická a angažovaná, tak u nás vedle sebe existuje několik různých poetik a celá scéna je mnohem pestřejší. Je ale pravda, že nějaký nový trend, nějaká úplně nová poetika, na níž by se poezie znova definovala, se neobjevila. Je to období znovobjevování, navazování kontinuity.

Ale tenhle étos se už vyčerpá a sám říkáš, že s novými sbírkami máš problém, že nic nového nepřináší...

Ale přesto tu po devadesátých letech něco zůstane; pro mě třeba básně Petra Hrušky, Petra Borkovce, Bogdana Trojaka i dalších samozřejmě. Ale uvědomme si, že se na konci devadesátých let situace podstatně změnila. Zatímco dříve byly očekávány básnické sbírky, dneska se všeobecně sledují hlavně mladí prozaikové. Na čemž se projevuje i komerční efekt, kterému se autoři přizpůsobují: přestávají psát poezii, ale píšou novely nebo povídky, protože na tom můžou třeba i vydělat. Poezie je akorát pro magory, kteří nechtějí být příliš viditelní a píšou hlavně pro sebe.

Nebo pro pár známých... Máš pocit, že se poezie stěhuje do komunit, kde se lidé dobře znají?

Určitě. K tomu, abys mohl něco vytvářet, potřebuješ dialog, potřebuješ si s někým promluvit. To bylo vždycky, vezmi si třeba Kolářův stůl... Funguje to i v severních Čechách. Nejde o to, že bychom si navzájem četli verše a radili se, jestli je určitá metafora vhodná nebo ne. Jedná se spíše o nepřímou inspiraci, mluvíme o knížkách, které čteme, o výstavách. Jde o to, že si rozumíme, že máme stejnou řeč. Asi bych nemohl žít jako solitér. Kdyby tohle společenství nefungovalo, tak třeba tady na severu ani nic nevznikne, nikdo nebude mít odvahu rukopis někam poslat. Vidím i na sobě, že jsem trochu příklad pro některé mladší básníky, že i z Děčína je možné prorazit. Že můžou prorazit do některého pražského nebo brněnského nakladatelství, že je možné jezdit na čtení do Německa. Že nemusíš nutně odejít do Prahy nebo do Brna, aby ses prosadil, ale že to jde i odsud z regionu.

Ptal se Miroslav Balašík

Radek Fridrich, básník, vysokoškolský učitel, se narodil 1. 12. 1968 v Děčíně, kde doposud žije. Přednáší českou a světovou literaturu na Pedagogické fakultě UJEP v Ústí nad Labem. Časopisecky publikoval například v revui *Dotyky* (Slovensko), *Hostu*, *Intelektuálu*, *Obratníku*, *Pandoře*, *Psím vínu*, *Welesu*, *Tvaru* ad. Jeho básně byly přeloženy do němčiny, angličtiny a polštiny. Je zastoupen v řadě českých i zahraničních antologií. Kromě básnické tvorby se věnuje také výtvarné činnosti, jeho koláže a frotáže byly kromě tuzemských výstav prezentovány v roce 2005 v českých centrech v Drážďanech a Varšavě. Vydal básnické sbírky *PRA* (Protis, Praha 1996), *Zimoviště* (bibliofilie, Turské pole 1998), *V zahradě Bredovských* (Host, Brno 1999), *Řeč mrtvech / Die Totenrede* (Nomisterion, Děčín 2001), *Erzherz* (Votobia, Olomouc 2002), *Molchloch* (Host, Brno 2004), *Šrakakel / der Schreckliche* (překlad Christy Rothmeier, Nomisterion, Děčín 2005), *Z dziennika Żybrzydza* (Portret, Olsztyn 2005) a *Žibřid* (Host, Brno 2006).

Lyrik na poli epickém aneb Hloubka bez povrchu

O ROMÁNU PAVLA KOLMAČKY

J I Ř Í T R Á V N Í Č E K

Pavel Kolmačka patří v rámci básnické češtiny k největším objevům devadesátých let, pokud nejde o objev vůbec největší. Sbíрка Vlál za mnou směšný šos (1994) představovala zjevení. Půjdeme-li po stopě toho, čím Kolmačka tak uhranul, pak to bylo především zjištění, že v každém okamžiku máme co činit se skutečným básníkem. Bylo znát, že autor těchto veršů je současně umný i vidoucí. Co si samozřejmě bylo v těchto verších; jako by se Kolmačka ani moc nemusel snažit a ono se mu to vždycky pěkně poskládá do nálady, která je dílem útěšlivá, dílem rozryvná, v obraz krajiny, v níž se současně dějí věci přírodní, lidské i ty Jiné. Řečeno vlivologicky: Pavel Kolmačka se ukázal jako nesmírně nadaný Reynkův tovaryš, který příčinlivě zavdil o Skácela a který ví, že bez Wernische to dnes nejde.

Ecce, básník! — řekli jsme si a dychtivě očekávali, s čím Kolmačka přijde dál. Jak jsme přitom oceňovali jeho tvůrčí zdrženlivost. V roce 1998 vyšla sbírka *Viděl jsi, že jsi*. V ní se autor své krajinné magie pokouší přepsat na manželsko-rodinnou každodennost. Z krajiny se Kolmačkova poezie stáhla do domku, přičemž stesk po krajině se zrcadlí v Kolmačkově snad nejčastějším obraze: pohledu z okna. Políčeno je na chvíle, které jsou ze své podstaty pořád stejné, a přece jedině v nich se může odehrát ono něco „navíc“, něco „jiného“. Básník svou sbírku vybavil komponovanou skladbou „Ezechiel v parku“, která trochu varovala svou lyricko-patetickou ramenatostí i tím, jak básník dává najevo, že moc dobře ví, že je básník a že k němu proto patří právo na „velký kus“. Celkový dojem sbírky však tato skladba nepokazila, leč založila jisté obavy: pozor, Kolmačka si je vědom své příslušnosti k básnickému cechu a zřejmě nás tohoto poznání nemíní ušetřit...

Chybí epický důvod... a možná nejen epický

Pavel Kolmačka po dalších osmi letech přichází s prózou, objemným románovým textem z let normalizace i postnormalizace, textem, který autobiograficky kopíruje autorův vlastní životopis. Text se dělí na dvě dost svébytné části. V té první sledujeme Vítovo dětství na kterémsi pražském sídlišti, v druhé pak Vítka zastihujeme kdesi na Moravě, už jako manžela ženy Marie a otce malého Vítinka. Mezi prvním a druhým dílem je hodně let, jimž se nedostalo epického pokrytí; autor je zkrátka vynechal. Vítovo dětství není příliš útěšlivé. Přílišný azyl neposkytuje rodina a školní prostředí je místy vyloženě nepřátelské. A pokud jde o dospělost? Kolmačkův hrdina utekl z města a vrátil se jakoby ke kořenům, pracuje v ústavu pro mentálně postižené, ale pořád jako by se něčeho nedostávalo. Epicky vzato se toho v Kolmačkově románu příliš neděje. Vystřídají se dvě prostředí, dva časy osobní i historické, jinak však próze vládne sled scén; jedna odstoupí a přijde další. Jako by se v tomto románu stále začínalo odznova. Autor si — fotograficky řečeno — dopřává ve svých

scénách dlouhý expoziční čas, přitom ze svých scén a obrazů nakonec nepořizuje film, ale spíše fotoalbum. S oslabeným dějem jde ruku v ruce i rezignace na pevnější kresbu postav. Přestože středem všeho dění je Vítok, jeho poznávání a přemýšlení (román je však vyprávěn v er-formě), nelze se zbavit dojmu, že tu jde o něco jiného. O co? Spíše o pocity, nálady, reflexe, tj. hledání citových stop k tomu, co už v čase zaniklo, ale co v myslí pořád přetrvává. Tedy jakási proustovština — ne však tolik usazeně elegická, jako spíše prostě pocitová či pocitově-transcendentní: hledají se přesahy, „stopy za obzor“ k věcem, které nejsou viditelné pouhýma očima.

Druhým nosným sloupem má být zřejmě styl a kompozice. Kolmačka psát umí a umí si i všelijak vyhrát s motivy tak, aby se variabilně občas zopakovaly či se vzájemně zhodnocovaly. Stačí však na prózu, zejména tu románovou, aby měl autor rozjištěnou mysl a byl solidním stylistou? Kolmačkovu textu zkrátka stále něco chybí. Chybí mu epický důvod. A možná i výpovědní. Že někdo žije v nehostinném prostředí velkoměsta a pak se přestěhuje na venkov, má rodinu, marná věc, z toho se v cudných dobách romány nepořizovaly. V námětu a epické nosnosti síla Kolmačkova románu rozhodně není. Jaký je tedy vlastně důvod, aby tahle kniha byla na světě? Nebo jinak: čím nás Kolmačkův román dokáže přesvědčit o tom, že musel být napsán? Autorovi nelze upřít pozorné soustředění k pocitům, hledáním a tápáním jedné generace. Nelze mu upřít upřímnou snahu se s tímto vším vyrovnávat, ale jako celek představují *Stopy za obzor* bohužel ztroskotání. Autor se noří do hloubek, ale jaksi přitom zapomíná na povrch. Nahání se tu druhý, třetí až n-tý plán, ale zoufale se nedostává plánu prvního. — Isaac Bashevis Singer formuluje svou zdrženlivost vůči Marcelu Proustovi jednak délkou („Tolik svazků je proti duchu literatury“), jednak tím, že „Proust píše přímo o emocích, ale já ne. Popisují věci nebo události, které rodí emoce. Nepíše o hrdinovi, že ‚se necítí dobře‘, ale že ho bolí břicho nebo hlava, anebo že ztrácí různé věci“. Myslím, že obojí se týká i Kolmačkovu románu. Problémem je délka i to, že Kolmačka jako vypravěč vězí spíše ve stavech či pocitech než v událostech.



J I Ř Í ERNEST Z cyklu Stmívání 2005

Pokud jde o délku, tak rozsah pěti set stran jednak odrazuje čtenářsky, jednak ubíjí i to nejpodařenější. Kupříkladu tři lidé z mého blízkého okolí, kterým je literatura velkou vášní, nebyli s to Kolmačkův román dočíst. A asi bych ho nedočel ani já, kdyby jeho autorem nebyl Pavel Kolmačka, tedy autor, v jehož šťastnou literární hvězdu tolik věřím. K čemu ostatně číst, co je pořád stejné a co nezakládá potřebu (zvědavost) nějakého vyústění, zauzlení, zvratu? Uvědomil si autor při psaní, že jeho čtenář by neměl být jen oslňován popisy a vizemi, ale také občas odměněn? Pokud jde o to, že Kolmačka „myslí“ spíše v situacích než v příbězích,

to souvisí s tím, že této próze se zoufale nedostává povrchu. Řečeno snad případněji: jako by autor dokázal myslet v situacích, ale pramálo se snažil, aby se mu tyto situace propojily. Příliš se do nich zamilovává, hýčká si jejich autonomii, aniž se stará o to, aby z předchozího něco vyplývalo pro následující. Je vidět, že ho ani příliš nezajímá, zda je každá situace pro celek stejně přínosná. Evokatérovi — přiznejme, že často velmi vnímavému a jemnému — chybí fabulátor.

Značný díl autorova ztroskotání lze podle všeho připsat ambici velkého textu, rozsahem i jinak. Kolmačka je sice svým

tématem zanořen do všednosti, ale v každém okamžiku a pak zejména v závěru je cítit, jak autor touží napsat text s velkým poselstvím. *Stopy za obzor* jsou však, co se jejich architektury týče, spíše souborem několika uvězněných povídek. Někde by bylo možno tyto povídky vyloupnout z textu přímo, jinde se tu povídky nacházejí jako zárodky, u nichž však není těžké si představit, že by mohly obrůst další textovou matérií a eventuálně se osamostatnit. Pravda, nebyly by to povídky dějové, spíše situační, založené na „čepovských“ průhledech, náhlých prozřeních, chvílích, které nečekaně mění naše vnímání. Ale zdá se mi, že v těchto povídkách by mohl být Kolmačka autorsky šťastnější. Nadto by jimi setrval i ve větším souladu se svou předchozí poezií. A propos poezie. I té je tu uvězněno hodně. Místy je znát, jak by autorovi bylo bližší tu kterou pasáž vypsát do krátkých řádků, jak si o své říká pravidelnější rytmus: „I uvnitř. Ani bolest, ani slast. Ani vidina, ani zvuk“ (s. 281). Jinde se lyrika proměňuje v milostivé a snad i sebezálíbené prodlužování: „I podívaná na trať a parní lokomotivy, ta černá zvířata s chomáči jisker nad hřbetem, zůstala pouhopouhou vzpomínkou, namísto supění se pokaždé tichem nese monotónní hukot dieselu“ (s. 177). Občas nabývá podoby až jakéhosi apartního uchvácení: „Ach, vy dávno zapomenuté a zas připomenuté příhody z vlaků, večerních návratů domů, anebo jak jednou, bylo jí pět, stála před výlohou galanterie, pomrkal na ni pán, hodný, ukazoval medvídku a smál se, a najednou ji držel za ruce a vlekl do otevřených domovních dveří, do jámy“ (s. 425). — Dílem se u Kolmačky něčeho nedostává, dílem něčeho přebývá. Nedostává se fabulačního řemesla, přebývá míst, která jako by nikam nepatřila. Takových, u nichž se ptáme, proč vlastně v textu jsou. Což je vlastně rub a líc téhož. Odtud i dvoudomý dojem, který si z této prózy lze odnést: nespojitost a upovídánost. Místy Kolmačkova próza působí jako prodlužované stylistické cvičení: za jednou půlstránkovou scénou přijde druhá na stránku a půl, pak další ad infinitum.

V téhle chvíli je třeba sebezpytně se zeptat, zda Kolmačkovi nekřivíme, tedy zda po něm nechceme něco, co není záměrem jeho knihy. Jemu přece nejde primárně o fabulovanou prózu se zápletkami a jejich postupným rozuzlováním. Jde mu o obrazy či scény nesené jakousi základní epickou osnovou času plynoucího od dětství k dospělosti. Ano, budiž. Ale i při respektu k tomu, že ne každá próza musí být fabulovaná, nás stále něco varuje. Zejména to, jak se tato kniha špatně čte. Že jde „o román k neučtení“, si všimla ve své recenzi i Alena Šporková (*Tvar* 13/2006). Dobrá, ale i čtenář by se měl trochu namáhat — zní námitka. Ano, měl by, ale jeho námaha by měla být nějak vykoupena. Měli bychom mít jistotu, že nás autor „netýrá“ bezdůvodně, tedy že má zvládnuto řemeslo, a proto si může dovolit onačejší kousky. Tuto jistotu však román neposkytuje. Ba i nad několika povedenými místy převládne dojem mlhavosti a rozvleklosti.

Dvě linie

S jedním polským bohemistou jsem se bavil o současné české próze a při té příležitosti jsem se ho zeptal, co mu připadá jako její nejpodstatnější rys. To, jak moc se tady spoléhá na osobní výpovědi — pravil. Převaha zpovědní autobiografičnosti. Něco na tom je. Kde u všech všudy čeští prozaikové, mladí a mladší, stále berou přesvědčení, že jsou to zrovna jejich životy a různě

né autobiografické pocity, čím by nás měli obšťastňovat? (Čest všem výjimkám, například románu Věry Noskové *Bereme, co je*, v němž však autobiografičnost vykazuje rysy silné generační spolupatřičnosti, a navíc je tento román bohatý i dějově.) Týká se to ostatně i Kolmačkova románu, jakkoli se autor snažil před zpozděným pokusem ich-formy utéct do er-formy. Marně, výsledek je bohužel týž. Navíc Kolmačkův román obsahuje i další neduh současné produkce; tím je estetizace banality, tedy fakt, že když už není co říct, je třeba to říct co nejvíce „umělecky“. Snad by se dalo mluvit ještě o jednom neduhu, který zasahuje Kolmačkův román (a s ním i velký díl současné produkce), a sice o nedostatku řemesla. Jako by to, že píše „umělecky“, automaticky dávalo autorům přesvědčení, že se delegovali do těch nejvyšších pater prózy; a zde se takové věci jako fabulace, vyprávění příběhu, vystavba postavy již přece neřeší.

Naštěstí má současná česká próza i své zdravější rameno, tedy to, v němž se ví, že psaní románu má co činit s úsilím, mimo jiné poznávacím, a že sem patří i ohled na čtenáře. Jde o prózu, k jejíž napsání se autoři museli propracovat i nějakým výběrem látky a pak vážit, zda je tato látka dost epicky nosná. Příklady? Bryczův román *Patriarchátu dávno zašla sláva*, Novákův román o bratřech Mašínových *Zatím dobrý*, Hájičkovo *Selský baroko*, Šmaušův „romský“ román *Děvčátko, rozděluj ohníček*.

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

Pavel Kolmačka: *Stopy za obzor*, Triáda, Praha 2006

GLOSA DUŠANA ŠLOSARA

O₂



Telekomunikační firma, která si zvolila tento nešťastný název (budiž, je to její právo), teď ještě po nás chce, abychom jej četli ne *O dvě* nebo třeba líp *O dvojka*, ale *Ou tú*. Anglická výslovnost sama by samozřejmě nebyla ničím špatným, nebýt toho, že ona ten firemní název zároveň odsuzuje k nesklonnosti, což v češtině není žádná výhoda.

Nesklonnost je mimochodem také osudem nepřechýlených cizích ženských příjmení, tedy takových, u nichž rezignujeme na příponu *-ová*. Tato přípona nevyjadřuje „přivlastnění“ ani nemá urážlivě znetvořovat jméno, jak jsme četli v jednom diletantsky rozhořčeném příspěvku v *Lidových novinách*; její funkcí je pouhé vyjádření ženského rodu (jako *Tichá* — *Tichá*), což je češtině zcela vlastní, stejně jako skloňování pomocí koncovek.

Je to sčestí: máme se tu zříkat skloňování či gramatického rodu jen proto, že je angličtina nemá? Napsat *Thatcherová* místo *Thatcher* je asi stejná „urážka“ či „znetvoření“ jako napsat v *New Yorku* a ne v *New York*. A číst *O dvojka* místo *Ou tú* taktéž.

Mezi krutostí a kýčem

O TŘETÍM SVAZKU POVÍDEK VLADIMIRA NABOKOVA

VLADIMÍR SVATOŇ

Vydáním třetího svazku povídek jsou českým čtenářům zpřístupněny v podstatě všechny Nabokovy krátké prózy. I vydávání románů plynule pokračuje. Škoda jen, že dosud nebyly přeloženy jeho nejpozoruhodnější románové kompozice — Čin (Podvig), Dar a Bledý oheň: je to tak trochu česká tradice, že podružné mívá přednost před základním (pohádka o tom, jak dědeček měnil, až vyměnil — vždycky to cennější za něco horšího —, je nemilosrdným svědectvím o naší povaze). Avšak i tento průřez Nabokovovým dílem, třebaš dílčí, umožňuje ucelený pohled na jeho tvorbu.

Brzy si uvědomíme sympatický rys Nabokovy osobnosti: má bezohlednost všech velkých tvůrců, nestyděl se totiž napsat a otisknout spolu s díly klasickými i věci průměrné, ba slabé. Slabý je Nabokov tam, kde si vyřizuje účty s běžnými poměry své doby, se sovětským režimem („Mluvíme rusky“, „Břítva“), německým měšťáctvím a nacismem („Oblak, jezero, věž“ nebo „Skupinový portrét“), s malichernou emigrantskou mentalitou („Ústa k ústům“, „Vasilij Šiškov“); ploché jsou také prózy, ze kterých je patrná jen ctižádost vyzkoušet si efektní literární postupy („Pomsta“, „Benátčanka“). Tyto prózy se snadno poddávají výkladu, proto asi patří k nejoblíbenějším.

Vedle „aktuálních“ próz však vznikly skutečné novelistické klenoty (jen namátkou „Čorbův návrat“, „Pasažér“, „Kruh“, „Že v Aleppu jsem kdys...“, „Znaky a symboly“). I v nich se vyskytuje zkušenost emigrace (Německo, Paříž, Spojené státy), ale její příznačné motivy se ocitají v perspektivě skutečného umění, která čtenáře spíše vrací před samu otázku, než aby poskytovala jakoukoli (jistě prospěšnou) odpověď.

Vize světa

Jakou tedy otázku Nabokov sugeruje?

Čím déle Nabokova čteme, tím zřetelněji cítíme (přes jeho ironii nad dekadentní poezií), jak blízko má k literatuře konce devatenáctého století, k jejím příznačným motivům i celkové vizi světa. Je především následovníkem Buninovým s jeho vnímavostí k prchavosti, bezcílnosti a prázdnotě života, kterou jen občas prolomí okamžiky radosti a lásky, jež ale opět beze stopy zapadnou. Nabokov kultivuje Buninovu tradici jakousi dráždivou dvojznačností: je to opravdu tak? Je naše touha po smyslu jen lichým zdáním, anebo cosi jako skrytý a vzdálený smysl existuje a my ho jen nedokážeme pochopit?

Konstrukčním principem Nabokovových příběhů je především protnutí náhod přerušujících veškerou souvislost lidských vztahů a snah: nahodilá smrt hrdinky v novelách „Jaro ve Fialtě“ nebo „Krasavice“ nastane bez jakéhokoli vztahu k předchozímu ději, lidský osud je přeškrtnut beze všeho smyslu. Náhoda vládne i ve vzájemném míjení postav, v nesouladu jejich pohybů: dva-

krát se u Nabokova vynoří motiv špatně předaných klíčů k domovu („Dar“, „Znaky a symboly“), nebo „buninovské“ míjení životní lásky u jedné postavy s lehkým flirtem u postavy druhé („Zvuky“). Jeho hrdinové se znovu a znovu ocitají v situaci, kdy nerozumějí tomu, co se vlastně děje a jaké možnosti jim situace nabízí. Klasickým příběhem nedosažitelného poznání je novela „Že v Aleppu jsem kdys...“ (citát ze závěrečné repliky Shakespearova *Othella*) — popis bloudění ruských manželů-emigrantů na útěku před německou okupací Francie, jejich nahodilého odloučení, vzájemného hledání, objasňování okolností, za nichž k odloučení došlo, líčení nepochopitelných byrokratických průtahů i klepů, jež se o nich šíří v prostředí ruské emigrace: žádné sdělení není trvale platné, žádné zjištění neposkytuje jistotu, veškerá snaha dobrat se pravdy a účelného jednání je marná, svět je souborem křivých zrcadel.

Náhoda je prubiřským kamenem ontologie: skrývá se v ní hlubší význam, znamení smyslu, anebo je naopak znamením, že na sebe jenom narážejí izolované skutečnosti? U Nabokova se několikrát objevují okamžiky „velkého prozření“ (je to ostatně motiv pro ruskou slovesnost příznačný). Někdy je to průhled do prázdnoty světa („Hrůza“):

Díval jsem se na domy, a ty pro mě ztratily svůj obvyklý smysl — všechno to, nač myslíme, když hledíme na dům: jistý architektonický styl, ráz místností uvnitř, ošklivost či pohodlnost onoho domu — to vše beze stopy zmizelo a zůstal jen nesmyslný zevněšek, jako se stane nesmyslným zvuk slova, které dlouho opakujeme, aniž bychom vnímali jeho význam. (*Povídky*, sv. 1, s. 251–252)

Jindy v tomto prozření vyvstane svět v zářivé kráse („Ultima Thule“, „Lance“), ale zážitek plnosti smyslu a úchvatné krásy je nesdělitelný nebo dokonce vražedný:

Spokojte se s výrokem: byla odhalena samotná podstata věci... nechtějte po mně, abych vám to vysvětloval, protože sebemenší náznak vysvětlení by byl svou pronikavostí smrtelný. (*Povídky*, sv. 3, s. 109)

Novela „Sestry Vaneovy“ je tradičním příběhem nešťastné lásky a milenci-ny sebevraždy: sestra zemřelé dívky se pokouší aranžovat zjevování jejího mstícího se stínu, pokus však zůstává jenom pošetilou hrou, skutečná je jen pozemská brutalita smrtelnosti a nespravedlivého osudu.

Jinde se naopak objevují momenty souznění mezi vzdálenými událostmi, předtucha nebo citové spojení s ději, o kterých nemohly mít postavy příběhu tušení: v krátké próze „Hrůza“ například ohlas vzdáleného umírání hrdinovy ženy (podobně v novele „Smích ve tmě“). V povídce „Lik“ se píše:

Blížkost moře, jehož přítomnost tušil za citrónovým hájkem, ho tísnila, jako by ten širý, lepkavě třpytný prostor, pevně potažený blánou měsíčního světla, byl spřízněn se stejně napjatou cévou jeho bubnujícího srdce a byl stejně trýznivě obnažený, jako by ho nic neoddělovalo od nebe, od šoupání lidských nohou a nesnesitelné tíhy hudby vyhrávající v nedalekém baru.“

(Povídky, sv. 3, s. 43)

„Srostitost světa“ sugerují u Nabokova i častá „průběžná přirovnání“ (v citovaném úryvku srdce-moře), kdy srovnávané jevy jsou vzájemně proluty, přičemž se přenášené vlastnosti (blána, céva) objeví dříve než sám srovnávaný pojem. Stejně působí i Nabokovova věta, dlouhá, plná dodatečných podrobností, vystřelující svůj smysl až v samém závěru: odtud napětí vznikající jakoby z úsilí zahrnout vše do jediného pohledu, říct všechno v jediném dechu. (Dodejme, že Nabokov se necítil v Německu doma, ale je to typicky německá stavba věty.)

Pochyby

Hrdina jedné z nejkrásnějších Nabokovových povídek „Znaky a symboly“ vnímá celý svět jako živoucí organismus, který ho vědomě sleduje:

Mraky na nápadně bdělé obloze vysílají jeden druhému nezřetelnými signály neuvěřitelně detailní informace ohledně jeho osoby. Temně gestikulující stro- my probírají za soumraku prstovou abecedou jeho nejniternější myšlenky. Ob- lázky, skvrny a mihotání slunečního světla představují zlověstné zprávy, které je třeba zachytit. Všechno je šifrované a tématem všeho je on sám.

(Povídky, sv. 3, s. 227)

Celý svět je prolut smysluplnou aktivitou — hrdina, který tento utajený děj vnímá, je však šílený. Rodiče, kteří ho jedou navštívit do nemocnice, se na cestě setkávají s neobvyklými jevy, umírajícím ptáčetem v kaluži, dívkou plačící na rameni ženy, která se podobá jejich dávné známé. Jsou to znamení, anebo jen nic neříkající náhody? V závěru povídky třikrát zazvoní v bytě rodičů telefon: dvakrát je to úporný omyl, povídka končí větou o třetím zazvo- nění, aniž by se čtenář dověděl, zda je to zase omyl, nebo zlověstná zpráva o synově smrti. Otázka po smyslu světa zůstává nezodpovězena.

Nabokov naznačuje, že jenom umění může vytvářet zdání takovéto smys- luplnosti. Tvorba se podobá vzpomínce, vzdálí předměty z bezprostřední blízkosti a obdaří je poezií a významem. V próze „Průvodce po Berlínu“ si Nabokov představuje budoucího spisovatele, který zatouží vylíčit dvacátá- třicátá léta dvacátého století, a proto zajde do technického muzea, ve kterém vyhledá běžné předměty oněch let:

Potom půjde domů a sestaví si někdejší obraz berlínských ulic. Tehdy bude mít všechno, každá maličkost, svou cenu a svůj smysl... Myslím, že v tom tkví smys- sl literární tvorby: zobrazovat obyčejné věci tak, jak se budou odrážet v laska- vých zrcadlech budoucích časů; nacházet ve věcech kolem sebe sladkou něhu, kterou rozpoznají a ocení pouze naši potomci v těch vzdálených časech, kdy se každá maličkost našeho obyčejného každodenního života stane sama o sobě krásnou a slavnostní...
(Povídky, sv. 1, s. 227–228)



ZÁPISNÍK PAVLA KOTRLY

Uprostřed digitalizace

Elektronika proniká stále více a hlouběji do všech oblastí lidského ko- nání. Možná tomu tak není všude a možná se tak neděje stejně inten- zivně, ale té vrstvy deseti procent nejbohatších obyvatel zeměkoule a zároveň největších konzumentů se to zcela jistě týká osobně. Tedy té vrstvy, do které patříme my všichni, kteří jsme vlastníky osobního po- čítače. Vliv všeobecné digitalizace, a to i kultury, je dobře patrný, stačí se jenom porozhlédnout kolem sebe. Přitom je jasné, že se jedná o jev, který se bude šířit i do těch oblastí, kam dosud nepronikl. Ostatně prá- vě na podporu tohoto pronikání je namířena řada aktivit, a to s nejrůz- nějšími zájmy.

Velké korporace si nechtějí nechat uniknout nové zákazníky a nechtějí je přenechat konkurenci, několik jedinců má pak snahu o něco filantropič- tější. Aktivit těch druhých je neskonale méně.

Jednou z nich je snaha o původně stodolarový notebook (<http://www.laptop.org/>) určený nejenom pro děti z chudších rozvojových oblastí. Jeho cena sice zatím narůstá (<http://www.root.cz/clanky/2b1-notebook-pro-deti/>), ale do výroby již směřuje. Ostatně milá hračka, kterou bych díky ceně, hmotnosti a napájení na kliku — a koneckonců i upra- venému operačním systému Linux (<http://fedora.redhat.com/>) — chtěl mít taky. Zcela jistě raději než některou z nově uváděných čteček elektronických knih (http://palmare.idnes.cz/HardwarePDA/ctecky_ebooku061003.html). Ty postupně, hlavně díky mobilům s velkými dis- pleji, pronikají mezi širokou veřejnost.

Stačí tato dvě zařízení porovnat. Jedno z nich nabízí za nižší cenu mno- hem širší variabilitu využití. Přesto je však řada důvodů, proč volit i spe- cializované zařízení (<http://www.grafika.cz/art/vse/sonyreader.html>). Pro mne by však byl levný laptop poháněný vlastní silou vhodnější a zce- la jistě využitelný k mnoha dalším činnostem, poněvadž jako náhrada na elektrické síti nezávislého psacího stroje, na jehož zaprášený a již léta neotevřený kufr někdy s nostalgii upřu zrak.

Bude-li, jak je zvažováno, s tímto laptopem dodávána na DVD též svobodná encyklopedie Wikipedia, konkrétněji její anglická muta- ce (<http://en.wikipedia.com>), která již nyní obsahuje přibližně jeden a půl milionu článků, rozšíří se řadě lidí netušeným způsobem kultur- ní obzor a přístup k dosud nedostupným informacím. Nás může mrzet, že se tak bude dít pravděpodobně výhradně prostřednictvím angličti- ny a nebude se to dít pomocí knih. Ale proces čtení zůstane zcela jis- tě zachován. Ostatně podobným způsobem by bylo možno nabídnout i řadu knih, které jsou dostupné například v rámci projektů Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/catalog/>) nebo Google Books (<http://books.google.com/>), kde je například přehledně podáno dílo jedno- ho z největších klasiků světové literatury (<http://books.google.com/googlebooks/shakespeare/>).

Digitalizace a její prorůstání společností však přináší krom nesporných výhod i řadu problémů a ne všechny se daří v daném okamžiku uspo- kojivě řešit. A tak nakonec i průkopníci a propagátoři nových techno- logií sami dávají často přednost zdravému rozumu a tradičnímu řešení. Příkladem může být Bill Gates, který namísto nejspíše digitalizace archi- vu Corbis (<http://pro.corbis.com/>) uložil miliony skleněných desek a ne- gativů do bezpečí opuštěného dolu.

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



J I Ř Í ERNEST Z cyklu Moje skutečnost 2004

Nabokov si však není jist, zda je to regulérní postup. Na jiném místě říká jiná z jeho postav, rovněž spisovatel: „...pozměňujeme témata života..., aby zapadla do našeho úsilí o jakousi smlouvanou harmonii, jakousi uměleckou sevřenost... Myslíme si, že umělecký výkon života je příliš povrchní, příliš nevyrovnaný, že jeho genialita je příliš lajdácká. Abychom vyhověli svým čtenářům, vystříháváme z nespoutaných románů života úhledná vy-

právění pro školáky.“ A dodává: „...život je mnohem talentovanější než my... S takovým bohem se měřit nemůžeme! Jeho díla jsou nepřeložitelná, nepopsatelná“ (*Povídky*, sv. 1, s. 260–261; překlad je poněkud upraven, V. S.). Tak tedy přece můžeme předpokládat, že skrytý řád snad existuje, jenom jej nejsme schopni rozeznat.

Co tedy zbývá? Člověk (spisovatel, čtenář) se může pohybovat jenom na hraně mezi projektem významuplné harmonie světa a mezi skepsí. I Nabokovův styl kolísá mezi nápadnými básnickými obrazy a ironií, takže nelze rozlišit, jsou-li míněny vážně, nebo jde-li o parodii. Kdyby čtenáři příliš důvěřovali harmonii, podlehl by kýči, ve kterém je všechno jasné (kýč Nabokov nenáviděl); kdyby na možnost harmonicky uspořádaného a smysluplného světa rezignovali, podlehl by krutosti (Nabokovem rovněž nenáviděné). Jen kolísání mezi oběma póly je věčné.

Nabokov je módní autor, ve světě, v Rusku i u nás. Existuje dvojí typ prozaiků, kteří vzbuzují pozornost. Jedni vyslovují to, co cítí v určité době všichni, jsou emblematickými představiteli „generace“ nebo „epochy“, jejich popularita uchvacuje všechny, ale když pomine chvíle, která je vyvolala v život, stávají se muzeální záležitostmi. Jiní získali popularitu (většinou pomaleji), protože objevili novou stránku lidské existence a ptali se, co s ní učinit. Věřím, že k nim patří ve svých nejvyšších polohách i Nabokov. Jeho přínosem je představa o věčné hře touhy po sladěném a smysluplném světě a zároveň skepse k jakékoli naději. V této hře tkví snad cosi jako lidský úděl.

Oceňme v publikaci nově zredigované překlady, jejichž autoři hledají přístup k Nabokovově nesnadné větě. Věta v básnickém díle musí však nejen vystihovat významy, které do ní spisovatel vložil, musí také „znít“: zde mělo hledání ještě pokračovat. Uznání zaslouží i věcný doslov znalkyně Nabokovova díla Kamily Chlupáčové.

Autor (nar. 1931) je rusista, literární kritik a esejista.

Vladimír Nabokov: *Povídky 1938–1952*, Paseka, Praha — Litomyšl 2006

předplatné 2007

Nejspolehlivější způsob, jak každý měsíc obdržet časopis až do poštovní schránky (a se slevou), je roční nebo půlroční předplatné! Kontaktujte naši redakci. Stávajícím předplatitelům bude automaticky zaslána složenka či faktura.

P ř e d p l a t i t e l s k ý k u p o n

Závazně objednávám kus(ů) předplatného časopisu Host

roční (590 Kč)

půlroční (295 Kč)

Jméno a příjmení

Adresa telefon

Firma IČO DIČ

Platba složenkou žádám fakturu

převodem na účet č. 1346783369 / 0800 VS

Estetika a existence

MILAN KUNDERA

Estetika a existence

Kde hledat nejhlubší důvody, které způsobují, že lidé cítí jeden pro druhého sympatii či antipatii, mohou či nemohou být přáteli? Clarissa a Walter z *Muže bez vlastností* jsou Ulrichovy staré známosti. Objeví se poprvé na scéně románu, když je Ulrich navštívil a zastihne je, jak hrají na čtyři ruce na klavír. „Ten démon na krátkých nohou s širokou hubou vzniklý křížením jezevčíka a buldočka“, ten hrozný „megafon, kterým duše vrhá do tváře Všemohíra svůj křik jak jelen v říji“, klavír je pro Ulricha ztělesněním všeho, co nemá rád.

Tato metafora osvětluje nepřekročitelné nepochopení mezi Ulrichem a jeho dvěma přáteli; nepochopení, které vypadá nevysvětlitelné a neospravedlnitelné, protože nepochází z žádného konfliktu zájmů, není ani politické, ani ideologické, ani náboženské; je-li do té míry nepochopitelné, je to proto, že jeho kořeny sahají hluboko, až do *estetických základů* jejich osobností; hudba, připomeňme si, co říkal Hegel, je nejlyričtější umění; lyričtější než lyrická poezie sama. Během celého románu bude Ulrich narážet na lyrismus svých přátel.

Později se Clarissa zaujme případem Moosbruggera, vraha odsouzeného k trestu smrti, kterého mondénní společnost chce zachránit snažíc se dokázat jeho bláznovství, a tím jeho nevinost. „Moosbrugger, to je jako hudba,“ opakuje všude Clarissa, a touto alogickou větou (záměrně alogickou, protože lyrické duši sluší, aby se představila alogickými větami) vrhá do tváře Všemohíra křik svého soucitu. K tomu křiku Ulrich zůstává chladný. Ne že by přál trest smrti bláznovi, ale protože nesnáší lyrickou hysterii jeho obránců.

Estetické koncepty mne začaly zajímat ve chvíli, kdy jsem pochopil jejich existenciální kořeny; kdy jsem je pochopil jako koncepty existenciální; protože lidé, ať prostoduší či rafinovaní, inteligentní či hloupí, jsou ve svých životech bez přestání konfrontováni s krásným, s ošklivým, se vznešeným, s komickým, s tragickým, s lyrickým, s dramatickým, s činem, s peripetiemi, s katarzí, nebo, abych mluvil o konceptech méně filozofických, s agelastvím, s kýčem nebo s vulgaritou; všechny ty koncepty jsou stezkami vedoucími k různým aspektům existence, ke kterým jinak není přístup.

Čin

Epické umění je založeno na činu a příkladná společnost, kde se čin mohl projevit v plné svobodě, patřila heroické epoše antického Řecka; tak to tvrdí Hegel a dokazuje na *Iliadě*: i když je Aga-

memnon první z králů, ostatní králové a princové se kolem něho shromáždili svobodně, a jsou svobodní, po příkladu Achillově, vzdát se z boje. I lid šel se svými princí dobrovolně; jen osobní popudy, smysl pro čest, úcta, pokora před silnějším, fascinace vzbuzená odvahou hrdiny atd. určovaly chování lidí. Svoboda účastnit se boje jakož i svoboda dezertovat zaručovaly každému jeho nezávislost. Takto si zachoval čin svůj osobní ráz, a tím svou poetickou podobu.

Tomuto archaickému světu, kolébce epeje, stává Hegel do protikladu společnost naší doby, organizovanou jako stát, obdařenou konstitucí, zákony, soudem, všemocnou administrativou, ministerstvy, policií atd.; tato společnost vnucuje své mravní principy jednotlivci, jehož chování je proto určeno mnohem víc anonymními vůlemi než jeho vlastní osobností. A právě v takovém světě se narodil román. Jako kdysi epeje i on je založen na činu. Ale v románu je čin od počátku problematizován, doprovázen mnohonásobným tázáním: Jestliže je pouhým důsledkem poslušnosti, je čin vůbec ještě čin? A jak rozlišit čin od repetitivních a rutinních gest? A co znamená slovo „svoboda“ v moderním byrokratizovaném světě, kde možnosti činu jsou tak nepatrné?

James Joyce a Kafka se dotkli krajních mezí těchto otázek. Gigantický mikroskop Joyceův zvětšil nadměrně každé minuskulní všední gesto, a proměnil tak jeden arcibanální Bloomův den ve velkou moderní *odysseiu*. Povolán jako zeměměřič, K. přichází do vesnice připraven být se o to, aby tam směl žít; ale bilance jeho boje bude nicotná; po nekonečných trampotách se mu podaří předložit své stížnosti bezmocnému vesnickému starostovi a potom nějakému podřízenému zámeckému úředníkovi, který během setkání pospává; to je vše, čeho dosáhne; vedle Joyceovy moderní *odysseie* je Kafkův *Zámek* moderní *iliadou*. *Odysseia* a *iliada* vysněné na rubu epického světa, jehož líc je už nepřístupný.

Laurence Sterne postihl problematický a paradoxní ráz činu už sto padesát let předtím; v *Tristramu Shandy* jsou činy jen mikroskopické; během mnoha kapitol se pokouší otec Shandy vytáhnout levou rukou kapesník z pravé kapsy a zároveň si pravou rukou sundat z hlavy paruku; během mnoha kapitol doktor Slop rozvazuje uzly, příliš početné a dobře utažené, z pytle, v němž jsou uloženy chirurgické nástroje určené k Tristramovu zrození. Tato absence činu (anebo tato miniaturizace činu) je vyprávěna s idylickým úsměvem (ten úsměv nezná ani Joyce, ani Kafka; zůstane už bez obdoby až do konce dějin románu). Vidím v tom úsměvu radikální melancholii: kdo jedná, chce zvítězit; kdo vítězí, přináší utrpení poraženému; zřeknutí se činu je jediná cesta štěstí a míru.

Agelast

Pastor Yorick, jedna z postav *Tristrama Shandyho*, nachází všude kolem sebe „afektované předstírání hlubokosti“, ve které vidí jen „plást zakrývající nevědomost či hloupost“. Kdekoli může, pronásleduje tu komedii svými komentáři plnými „vtipu a humoru“. Ten „neopatrný způsob žertovat“ se ukáže nebezpečný; „každá desítka vtípných úsloví ho stojí stovku nepřátel“, takže jednoho dne, když už nemá sílu bránit se jejich mstě, „odhodí svůj meč“ a nakonec zemře se „zlomeným srdcem“. Ano, stane se obětí *agelastů*. Agelast: neologismus, jež vytvořil Rabelais podle řečtiny, aby pojmenoval ty, kteří se neumějí smát. Rabelais měl hrůzu z agelastů, kvůli nimž, podle svých slov, „by málem už nebyl napsal ani řádek“. Příběh Yorickův je bratrský pozdrav, který Sterne poslal svému Mistru přes dálku dvou staletí.

Jsou lidé, jejichž inteligenci se obdivuji, jejichž poctivosti si vážím, ale s nimiž se necítím dobře: cenzuruji všechno, co chci říct, abych nebyl špatně pochopen, abych nevypadal jako cynik, abych někoho nezranil příliš lehkým slovem. Ti lidé nežijí v míru s komičnem. Nevyčítám jim to: jejich *agelaství* je v nich hluboko uloženo a oni za to nemohou. Ale já za to také nemohu, a aniž bych je nenáviděl, zdaleka se jim vyhýbám. Nechtěl bych skončit jako pastor Yorick.

Každý estetický koncept (a agelaství je jedním z nich) otvírá nedohlednou problematiku. Ti, kteří kdysi vrhali na Rabelaise ideologická (teologická) anatémata, byli k tomu puzeni něčím hlubším než pouhou vírou v abstraktní dogma. Hnal je jejich estetický nesouhlas — nesouhlas s nevážným; pohoršení nad nemístným smíchem. Neboť mají-li agelasté sklon vidět v každém žertu svatokrádež, je to tím, že každý žert je svatokrádež. Mezi komickým a svatým je neodvolatelná nesouřadnost, a můžeme se jen přít, kde svaté začíná a kde končí. Je omezeno jen na sám chrám? Anebo se jeho území rozkládá dále, zahrnuje i to, co nazýváme velkými laickými hodnotami, jako je mateřství, láska, vlastenectví, lidská důstojnost? Ti, pro něž je život svatý, cele, bez výjimky, reagují na každý žert s podrážděním (ať už otevřeným či zastřeným), protože v jakémkoli žertu se odhaluje komično, které jakožto takové je urážkou svatosti života.

Nemůžeme pochopit komično, nepochopíme-li agelasty. Jejich existence dává komičnu jeho plný rozměr, ukazuje ho jako sázku, jako odvážné riziko, odhaluje jeho dramatickou podstatu.

Humor

V *Donu Quijotovi* slyšíme smích, který jako by přišel ze středověkých frašek: smějeme se rytíři, jenž nese na hlavě holičskou mísu jako helmu, smějeme se jeho sluhovi, který dostává už po já-nevímkolikáté výprask. Ale ponechejme stranou tento typ komična, často stereotypní, často krutý; Cervantes nám dopřává těšit se jiným komičnem, mnohem subtilnějším.

Pohostinný venkovský šlechtic pozve dona Quijota na svůj zámek, kde bydlí se svým synem, básníkem. Syn, velice pyšný na svůj rozum, pozná po krátkém rozhovoru, že host je nenapravitelný blázen. Potom don Quijote požádá mladého muže, aby mu recitoval svou poezii; syn dychtivě poslechne a don Quijote se dá velkomluvně do chvály jeho talentu; polichocen a šťasten, syn je oslněn hostovou inteligencí a zapomene rázem jeho bláznovství. Kdo je tedy víc blázen, blázen, který chválí rozumného, anebo rozumný, který věří chvále blázna? Vstoupili jsme do sféry jiné-

ho komična, jemnějšího a mnohem vzácnějšího. Nesmějeme se, protože byl někdo zesměšněn, vysmán nebo dokonce ponížen, ale protože skutečnost se náhle odhalila ve své mnohoznačnosti, věci ztratily svůj zdánlivý smysl a člověk, který je před námi, není tím, kterým myslí, že je. A to je to, čemu říkáme *humor* (humor, který je pro Octavia Paze „velkým výtvozem“ Novověku, za který vděčíme Cervantesovi).

Humor není jiskra, která zazáří krátce při komickém rozuzlení situace anebo příběhu. Jeho diskrétní světlo pokrývá do šira krajinu života. Zkusme, jako by to byl kotouč filmu, podívat se *podruhé* na scénu, kterou jsem právě vyprávěl: pohostinný venkovský šlechtic vezme s sebou dona Quijota na svůj zámek a představí mu syna, který, velice pyšný na svůj rozum, pozná, že přichází je nenapravitelný blázen. Ale tentokrát jsme varováni: už jsme viděli šťastné potěšení mladého muže ve chvíli, kdy ho nenapravitelný blázen zavalil chválou jeho básní; když teď celou scénu vidíme znova, chování syna, tak velmi pyšného na svůj rozum, nám připadne komické *od samého počátku*. A takto vidí svět dospělý člověk, který má za sebou mnoho zkušeností s lidskou povahou (který prožívá své dny s pocitem, že znovu prohlíží kotouče filmu, které už viděl) a který už dávno přestal brát vážně vážně se tvářící tváře lidí.

A co když nás tragično opustilo

Po bolestných zkušenostech Kreón pochopil, že ti, co jsou odpovědní za *polis*, jsou povinni krotit své osobní vášně; opřen o toto přesvědčení vstoupí do smrtelného konfliktu s Antigonou, která proti němu obhajuje ne méně legitimní práva individua. Kreón je neústupný, Antigona umírá, a on, zlomen svou vinou, touží, aby „už nikdy neviděl zítřejší den“. *Antigona* inspirovala Hegela k nádherné meditaci o tragično: dva protivníci se střetnou, každý neoddělitelně spjat se svou pravdou, která je částečná, relativní, ale souzena sama o sobě zcela ospravedlnitelná. Každý z nich je připraven obětovat pro ni život, ale může jí zaručit vítězství jen za cenu protivníkovy zničení. Takto jsou oba zároveň spravedliví i vinní. Je ke cti velkých tragických postav, že jsou vinny, říká Hegel. Hluboké vědomí viny umožňuje budoucí smír.

Osvobodit velké lidské konflikty od naivní interpretace, která v nich vidí boj dobra se zlem, pochopit je ve světle tragédie, to byl nesmírný výkon ducha; odhalil fatální relativitu lidských pravd; naučil člověka být spravedlivým k nepříteli. Jenže vitalita mravního manicheismu je nezkrotitelná — vzpomínám si na adaptaci *Antigony*, kterou jsem viděl v Čechách po válce; její autor, učiniv z Kreonta odporného fašistu drtícího nádhernou hrdinku svobody, uškrtl tragično v tragédii.

Takové politické aktualizace *Antigony* byly velmi módní po druhé světové válce. Hitler přinesl Evropě nejen nevýslovné hrůzy, ale zbavil ji též jejího smyslu pro tragično. Po příkladu boje proti nacismu jsou od té doby veškeré současné politické dějiny viděny a žity jako boj dobra proti zlu. Války, civilní války, revoluce, kontrarevoluce, nacionální boje, revolty a jejich potlačení byly vyhnány z území tragična a odeslány pod pravomoc soudců chtivých trestat. Je to regrese? Ústup zpátky do pretragického stadia lidstva? Ale v tom případě kdo způsobil tu regresi? Dějiny uzurpované zločinci? Nebo náš způsob chápání dějin? Říkám si často: tragično nás opustilo; a v tom je možná ten skutečný trest.

Dezertér

Homér neklade v pochybnost důvody, které přiměly Řeky, aby obklíčili Tróju. Ale když na tutéž válku vrhne pohled z odstupů několika staletí Euripides, zdaleka není ochoten obdivovat se Heleně; je si dobře vědom disproporce mezi hodnotou té ženy a tisíci životy pro ni obětovanými. Ve hře *Orestés* nechá říci Apollóna: „Jen proto chtěli bohové, aby Helena byla tak krásná, že chtěli vrhnout proti sobě Řeky a Trójany a jejich vražděním ulevit zemi od přílišného množství lidí, kteří ji tížili.“ A náhle je všechno jasné; smysl nejslavnější ze všech válek nemá co dělat s nějakými velkými cíli; jejím jediným cílem je zabíjení. Ale lze v tom případě ještě mluvit o tragičnu?

Zeptejte se lidí kolem sebe, jaká byla skutečná příčina první světové války. Nikdo vám nebude s to odpovědět, i když ta gigantická jatka byla u kořene celého minulého století a všeho jeho zla. Kdybychom si alespoň mohli říct, že se Evropané zabíjeli, aby chránili čest nějakého paroháče!

Euripides nešel tak daleko, aby ukázal trojskou válku jako směšnou. Jeden román se toho kroku odvážil. Haškův voják Švejk se cítí tak málo připoután k cílům války, že je ani nepopírá; nezná je; nesnaží se je znát. Válka je hrůzná, ale on ji nebere vážně. Nelze brát vážně, co nemá žádný smysl.

Jsou chvíle, kdy dějiny, jejich velké cíle, jejich hrdinové, mohou vypadat bezvýznamně a dokonce komicky, ale je těžké, nelidské, ne-li nadlidské vidět je tak trvale. Možná že dezertéři jsou toho schopni. Švejk je dezertér. Nikoli v právním smyslu toho slova (ten, kdo uteče ilegálně z armády), ale ve smyslu totální lhostejnosti vůči velkému kolektivnímu konfliktu. Ze všech hledisek, politického, právního, morálního, dezertér vypadá nesympaticky, odsouzeníhodně, jako někdo, kdo patří mezi zbabělce či zrádce. Romanopiscův pohled ho vidí jinak: dezertér je ten, kdo odmítá přiznat smysl bojům svých současníků. Ten, kdo odmítá vidět tragickou velikost v masakrech. Ten, koho odpuzuje zúčastňovat se jako šašek komedie dějin. Jeho vidění věcí je často pronikavé, velmi pronikavé, ale činí jeho postavení obtížným, desolidarizuje ho s vlastními lidmi; vzdaluje ho lidstvu.

(Během první světové války se všichni Češi cítili být cizí cílům, pro které je poslala habsburská říše bojovat; Švejk obklopený dezertéry byl výjimečný dezertér — protože šťastný dezertér. Když myslím na nesmírnou popularitu, které se těší ve své zemi, napadá mne, že takové velké kolektivní situace, vzácné, skoro tajné, nesdílené jinými, mohou dát téměř smysl národní existenci.)

Tragický řetěz

Jakkoli nevinný, žádný čin nemizí v osamění. Probudí jako svůj důsledek jiný čin a uvede do pohybu celý řetěz událostí. Kde končí odpovědnost člověka za vlastní čin, který se prodlužuje bez konce v nevypočitatelné a obudné transformaci? Ve velkém monologu, který pronáší na konci *Krále Oidipa*, proklíná Oidipús ty, kteří kdysi zachránili jeho dětské tělo, kterého se jeho rodiče chtěli zbavit; proklíná slepou dobrotivost, která zplodila nevyslovitelné zlo; proklíná ten řetěz činů, v němž čestnost úmyslu nehraje žádnou roli; proklíná ten nekonečný řetěz, který svazuje dohromady všechny lidské bytosti v jedno jediné tragické lidstvo.

Je Oidipús vinen? To slovo převzaté ze slovníku právníků tu nemá žádný smysl. Na konci *Krále Oidipa* si Oidipús probodne oči sponami z tuniky oběšené Iokasty. Je to akt spravedlnosti, který chce uplatnit sám proti sobě? Vůle k sebezpotrestání? Anebo je to spíš křik beznaděje? Touha nevidět už hrůzy, jichž je příčinou i terčem? Tedy touha nikoli po spravedlnosti, ale po nebytí? V *Oidipovi na Kolónu*, poslední hře, která nám zůstala po Sofoklovi, Oidipús, nyní již slepý, se zuřivě brání proti Kreontovým obžalobám a prohlašuje svou nevinnost pod souhlasným pohledem Antigony, která ho provází.

Musel jsem kdysi překvapeně konstatovat, že politikové komunistických zemí byli často velice kritičtí ke skutečnosti, která se zrodila z jejich činů, jež se jim před očima proměňovaly v nezvládnutelný řetěz následků. Kdyby byli skutečně tak prozíraví, namítnete mi, proč by byli dávno nepráskli dveřmi? Bylo to z oportunismu? Z touhy po moci? Ze strachu? To všechno je možné. Ale není možno vyloučit, že aspoň někteří jednali vedení smyslem pro odpovědnost za čin, který kdysi poslali do světa a jehož otcovství nechtěli popřít, hýčkajíce stále naději, že budou s to ho opravit, vychýlit ho, vrátit mu smysl. Čím víc se tato naděje ukazovala iluzorní, tím více vystupovala najevo tragika jejich existence.

Peklo

V desáté kapitole *Komu zvoní hrana* vypráví Hemingway o dni, kdy republikáni (s nimiž nepokrytě sympatizuje jako člověk i jako autor) dobudou malé město držené fašisty. Bez jakéhokoli procesu odsoudí asi dvacet lidí a ženou je na náměstí, kde mezitím shromáždili muže ozbrojené cepy, kosami a vidlemi, kteří mají provinilce usmrtit. Provinilce? Většinou z nich bylo možno vyčítat jen pasivní příslušnost k fašistické straně, takže katové, prosí lidi, kteří je dobře znali a necítili k nim nenávisť, jsou nejdřív neschopní a odmítaví; teprve pod vlivem alkoholu a později krve se vzrušují, až scéna (její podrobný popis zabírá téměř desetinu románu) končí výbuchem rozdivočelé krutosti, kde se všechno stává *peklem*.

Estetické koncepty se ustavičně proměňují v otázky; ptám se: jsou dějiny tragické? Řeknu to jinak: má pojem tragična smysl mimo individuální osud? Když dějiny uvedou do pohybu masy, armády, utrpení a msty, není již možno rozlišovat individuální vůle; tragédie je zcela pohlcena špínou kanálů, které přetekly a zaplavily svět.

Nanejvýš je možno hledat tragično, pohřbené pod troskami hrůz, v prvních impulsích těch, kdo měli odvahu riskovat život pro svou pravdu.

Ale jsou hrůzy, pod nimiž žádný archeologický výzkum nenajde nejmenší stopu tragického; zabíjení pro peníze; hůře: pro iluzi; ještě hůře: pro blbost.

Peklo (peklo na zemi) není tragické; peklo, to je hrůza bez nejmenší stopy tragického.

Pátá část knihy Le Rideau (Opona) vydané v roce 2005 u Gallimarda. Počeštil autor.

© Milan Kundera, 2005

Bylo nebylo

JAN TREFULKA

Docent Aksamít ho doprovodil k přepážce, která oddělovala lůžkové oddělení od šaten a služebních místností, a přikázal mu, aby na něj počkal v jeho pokojíku.

„Vždyť to tady znáš. Jistě si pamatuješ,“ řekl, popostrčil ho do chodby a zavřel za ním dveře dřív, než mu mohl odporovat.

Jako vždycky když se musel podrobit vyšetření, dotýkání, prohmátávání a odběrům, cítil se pokořený, zneuctěný vlastním tělem, nucený k rozhodnutí v záležitostech, o nichž by nejraději ani nevěděl.

Jistěže zde kdysi byl, dokonce u Aksamíta nocoval, ale teď neměl nejmenší tušení, jestli má jít doleva, nebo doprava, vůbec si nevzpomínal, kudy ho tenkrát vedli. Neměl proč se o to zajímat, ulevilo se mu, když mu nabídli alespoň pro jednu noc úkryt, ale nebyl si zas tak úplně jistý, jestli se může spolehnout na zdejší personál, že se nikdo nepochlubí, koho na ubytovně potkal. Pomyslel ovšem také na to, jestli je vůbec správné, že od někdejšího spolužáka takovou nabídku přijal. Nikdo nemohl tehdy předvídat, jak se situace venku vyvine a jestli to, co dnes platí jako svého druhu vlastenecká samozřejmost, nebude za týden posuzováno jako vlastizrada. Svědků a udavačů bude pak jistě dost a i dozorcí do koncentráků se najdou, vybavil si své dávné úzkosti.

Jak se vůbec mohlo stát, že se tak samozřejmě, bez zábran a pochyb dal přesvědčit, aby se zapletl do politiky, když v hloubi duše věděl, že na to nemá povahu, že není ani pohotový řečník, ani šikovný taktik, ani předvídavý stratég, a nic ho nevábilo, aby se pokoušel manipulovat lidmi? Přišlo to jaksi samo od sebe, když postupně přijímal drobné úkoly a funkce. Připadal by si jako žvanil a pokrytec, kdyby se odmítal osobně angažovat v rozhodující chvíli.

Vykročil mimoděk doleva jenom proto, že měl obavy, aby ho někdo nepřistihl za dveřmi jako podezřelého vetřelce, a soursal se podél zdi, neschopný rozumně uvažovat o své situaci.

Když ho tenkrát vedli chodbou — nebyl si teď vůbec jist, jestli to byla právě tato chodba —, byl už v rámci místních poměrů docela velké zvíře. Malé, zdánlivě zcela nevýznamné krůčky, které si vlastně nikdy nepřál udělat, ho zavedly mezi okruh lidí, kteří mohli, aspoň teoreticky, ovlivňovat průběh událostí. Zmítal se mezi pocity zadostiučinění a studu, když si musel přiznat, jak málo rozumí souvislostem, hlasoval a rozhodoval a podvoloval se vůli většiny a jenom zvolna a těžkopádně chápal, že lidé, kteří kolem něho sedí u dlouhých stolů v zasedáčkách, mohou hrát i podle docela soukromých pravidel a cílů a že předpokládají, že i on je z téže sorty. Jistě je velmi znervózňovalo, když ho nedovedli rozluštit, a mnohdy se kroužek debatérů, jakmile se k němu připojil, velice rychle rozplynul.

Ale přesto: na něj tehdy lidé, chtiví informací, čekali ve třídách, v tělocvičnách i ve skladištích, sedával za předsednickými stoly a stával za řečnickými pultíky a přesvědčoval publikum, které si velmi přálo slyšet jeho argumenty, že všechno bude jinak a jenom na nich bude záležet, jestli se sen o spravedlivých a konečně laskavých podmínkách i pro slušné lidi stane skutečností. Ó ano, než se ocitl sám se sebou, ochotně se nechal unášet jejich souhlasem a důvěrou, doznávaly v něm jejich hlasy, když se mu svěřovali se svými příběhy a očekávali od něho pomoc při řešení problémů, které ovšem vyřešit nemohl. Dělal mu dobře, když zjistil, že má najednou i stálé čtitelky, které se objevovaly na aktivech, na nichž musel vysedávat, byly ochotné doručit materiály nebo vyřídít platby na poště, nebo dokonce, jako obětavá organizátorka dětských dýchánek a výročních akademií paní Markéta, byly by mu rády a zadarmo dělaly osobní sekretářky. A cítil se jako opilec v kocovině, když se potom doma v nočním polospánku upamatoval na všechny sliby, o nichž věděl, že je nebude moci splnit. Uvědomoval si s odstupem času, že příchod cizí armády byl pro něj vlastně i osvobozením od všech těch závazků-nezávazků. A lidi si pamatovali právě jeho ochotu, když už pak neměli možnost zjistit, že ho hnala pošetilá touha představit jim budoucnost lepší, než vůbec ve skutečnosti mohla být. Hrál jim divadlo.

Prázdná chodba mu teď najednou nepřipadala neznámá. Připomínala mu zákulisí divadla se šatnami. I tady se postavy z dramát převlékaly do kostýmů, i tady se často v duchu předehrávaly dramatické dialogy s pacienty na smrt nemocnými i s jejich pozůstalými, jenomže v prostoru za scénou, jímž vanuly desítky vůní a pachů, kde bylo cítit parfémů, šminky, kostýmy, dřevo a kulisy, žádné slovo nemohlo mít takovou váhu jako holé sdělení faktů před dveřmi oddělení s nezaměnitelným, všeprosakujícím ovzduším dezinfekce. Nebo ano?

Cítil se zas jako vyjevený recitátor, který se před lety za odměnu dostal do zákulisí velkého divadla na zkoušku legendárního baletu pod vedením světově proslulého Mistra. Poprvé viděl zblízka neuvěřitelně přesné pohyby těl, hru svalů nohou, zad i paží za každým úkrokem a lehce vykrouženou piruetou, zdálo se mu, že slyší šustot hedvábí i tepot rozbouřené krve. Pamatoval si, že v té chvíli vůbec nemyslel na krásu dívčích těl, fascinovalo ho, že se dobrovolně podvolují takové námaze, aby se stala součástí pohyblivých obrazů, které si vysnil tvůrce představení.

„Stop, stop, stop,“ ozval se křik z potměšlého hlediště. Byl to hlas sice autoritativní, ale spíš chlapecký než mužský a člověk, který se objevil v uličce před první řadou sedadel, také nejspíš ve

své štíhlosti a drobnosti jako mladík vypadal — až na chomáče šedivých vlasů na spáncích.

„Dámy! Probudte se, uvolněte se. Za týden je premiéra a vy se mi tady kroutíte, jako by se vám chtělo na hajzl.“

Víly stály ve čtyřech řadách sklesle na pódiu. Byly unavené a velmi obyčejné. Hadříky, které měly na sobě a v pohybu se zdály být zářivě bílé, vypadaly teď jako městský sníh na konci zimy.

„Znovu od začátku, trochu života do toho umírání!“ volal šéf. „Pane Mifka. Raz dva tři čtyři á!“

Jeviště oživilo vírem bělostných postav, ale už nikdy, když se díval na balet, si nedokázal odfiltrovat lehký odér podzemního pisoáru.

Ve foyer, už na odchodu, stanuli tváří v tvář velikému mistrovi baletu.

„Přišli jste předčasně. Omlouvám se, dnes to stálo za hovno.“ Mluvil ke všem, ale díval se jenom na něj.

„Mladý muži, přijďte na premiéru, budeme lepší. Nechám vám lístek na vrátnici. Slibte mi, že mně přijдете říct, jak se vám to líbilo.“

Pamatoval si pohled slavného baletáka, nebylo možné ho zapadit z paměti, nedokázal tenkrát uhnout očima, cítil, jak se muž chopil jeho ruky a držel ji způsobem, jako by ji hladil a zároveň vysával, přebíral jeho prsty kůstku po kůstce jako růženec, nebylo možné na to zapomenout, netušil, oč jde, bylo mu to nepříjemné, ale přesto nedokázal ruku uvolnit.

„Nezdržujte Mistra,“ řekla najednou paní profesorka odměřeně, popadla ho za druhou ruku a silou přerušila podivné dotýkání.

„Nikam nechodte, Martine. Nesmíte ho brát vážně. Umělci toho naslibují...“

Bez hledání a bez bloudění stál najednou přede dveřmi se zlatě orámovanou jmenovkou doc. MUDr. Pavel Aksamít, CSc. Nejprve byl překvapený, pak potěšený, nakonec vylekaný. Vpadl do místnosti a schoulil se do nejbližší lenošky: — Má vlastní paměť ze mě dělá blba. Má vlastní paměť přede mnou tají, co ví, a nesdělí to mému rozumu. Od začátku věděla, kudy mám jít, a nechala mě, abych si myslel, že bloudím. — Děsilo ho to, předpokládal, že je to počátek procesu, z něhož nemůže uniknout. Jeho paměť si bude stále víc pamatovat, ale čím dál častěji mu to bude zapírat. Bude v něm žít, ale nebude mu předávat potřebné informace. Jako by povzbuzena žertem, který se jí právě povedl, připomněla mu všechny vpichy, co jich během generálního vyšetření dostal, zopakovala mu dlouhý pohyb sondy v krku a tvrdý průnik urologova prstu do jeho vnitřností. Připomnělo mu to, že po celou dobu, co pochodoval chodbou, cítil bolestivé nutkání, které vůlí potlačoval, jež ho však teď nekompromisně vyhnalo do koupelny k trapně mučivé proceduře.

Když se konečně vrátil a rozhlédl se po světnici, vyprázdněný a uklidněný, smířil se s tím, že je na správném místě a že se v tomto pokoji za léta nic nezměnilo.

Saniťáci, kteří obstarávali kontakt mezi utajovanými stano-
visti televize a rozhlasu, pro něž napsal pár nesmyslně útěšlivých prohlášení, ho zavezli do nemocnice, protože usoudili, že by na noc neměl chodit domů. Tento služební pokoj se tehdy stal jeho útočištěm, ale také diskusním klubem a místností, již procházeli asistenti i primáři z různých oddělení, sestřičky i laboranti, uklízečky i údržbáři, ačkoliv o něm nikdo neměl vědět.

Někteří přišli jenom proto, aby se na něj podívali a ujistili se



J I Ř Í E R N E S T Z cyklu Stmívání 2005

jeho bezmocí, už rozhodnutí, že využijí příležitosti a zmizí za hranicemi, druhí na něho zoufale naléhali, aby jim konečně řekl, jaká to byla jistota a záruka, že se ti unešení papaláši s takovou vervou pustili do reformy, co vůbec naznačovalo, že by mohli uspět, protože jinak to celé úsilí bylo jenom nezodpovědné fanfaronství, idiotské předpoklady, že lidé, kteří mají moc, ustoupí rozumným argumentům. Rozčilený spolužák doktor Aksamít, který mu pro tu noc nabídl svou postel, dokonce řekl, že takový obrodný proces je, jako by pacientovi rozřezal prdel a spoléhal se, že se to samo nějak zacelí. Padla i slova o podvodnících a provokatérech beze cti a svědomí, kteří probudili v lidech naději, aby je po krachu, který musel přijít, potopili do ještě větších sraček, než v jakých dotud žili. Ženské přicházely se slzami v očích, jednak že je dojí-
maly osudy unešených sympatáků mezi členy vedení, jednak že si uměly mnohem lépe představit, jaké důsledky bude mít porážka pro jejich všední dny. Navždy sbohem, teplá místečka u šéfů, jež si přizpůsobily podle svých potřeb, sbohem, slastné hodiny strávené nad kávičkami a dortíky, kdy se pracovitost nemusela ani předstírat, čau, ulice a obchody, kam bylo možné vyběhnout, kdykoliv to bylo zapotřebí. Pláč a skřipění zubů nebo aspoň nuda v područí zakomplexovaných slouhů, kteří zase napochodují na své posty.

Proč se to děje? Proč tomu svět přihlíží? Co s takovým životem, jemuž jiní vytyčují hranice? Jakou cenu mají velká slova o svobodě a o naději?

Snažil se nešvindlovat. Ostatně ani po létech nenašel lepší vysvětlení, proč lidé, o nichž se dalo předpokládat, že racionálně uvažují, vsadili na tak očividné iluze.

„Museli jsme si to zas jednou zkusit. Zmocnila se nás touha dokázat si stůj co stůj, že si ještě vůbec chceme takové otázky



J I Ř Í ERNEST Z cyklu Stmívání 2005

klást. Že jsme ještě lidé schopní podstoupit riziko v okolnostech, které neslibují úspěch, a vždycky znovu uvěřit, byť jen na krátkou chvíli, že se dějí zázraky.“

Najednou ho neposlouchali. O nadějích tohoto druhu nechtěli slyšet, ani nevěděli, že by v nich takové pocity mohly z nevědomí ovlivňovat jejich jednání.

„Kecáš, Martine,“ řekl Aksamít, „strašně kecáš. A jestli se ti všichni ti tví známí podobají, musel ten průser přijít.“

„Ale pane doktore, vy jste si od toho fakt něco sliboval? A co vlastně?“

Nepozoroval, kdy Markéta přišla, a teprve když promluvila, všiml si, že za ním stojí. V umolousaném baloňáku, s vlasy splepenými potem, s hedvábným šátkem kolem krku, který se ovšem dlouhým nošením podobal spíš psímu obojku než voňavému kousku garderoby.

„Paní Markéto, kde se tady berete, jak jste mě mohla najít?“

„To ví každý, že se tu schováváte.“

Cítil se zrazený. Když ho tak rychle vyhmátla, dávno o něm jistě vědí i oni.

Doktor Aksamít se dusil smíchem, ale bylo slyšet, že má strach.

„U nás se opravdu nic neutají. Všichni jsou to prdelkové.“

„Byl jste v ulicích, pane doktore? Vždyť to byla krása. Najednou bylo vidět, jak by lidi chtěli být dobří, kdyby se jim v tom shora nebránilo. Nic pěknějšího jsem v životě neviděla. A třeba taky neuvidím.“

Doktor Aksamít se na ni chvíli nevěřičně díval, potřásl hlavou a mávl rukou.

„Běžte do prdele, paní. Běžte do prdele. Vy jste nemocná.“

Hovory v pokoji utichly.

„A Martine,“ řekl Aksamít, „v šest ráno mě střídají. Musíš vypadnout.“

Odešel a od té chvíle proud zvědavých a rozčilených slábl, pak už nikdo nepřicházel a jenom paní Markéta seděla na stole a kývala nohama jako školačka, botama týdný nečištěnými a bůhví odkud zablácenými žonglovala na palečcích.

„Kdo vám hlídá děti?“ řekl, aby se jí zbavil.

„Přece Pazourek. A tchyně.“

Vždycky jmenovala svého manžela příjmením.

„Kdo jiný než Pazourek. Hodil se marod. Od té doby, co přišli, nevyšel pro jistotu na ulici.“

Ženě celý den nezavola, protože počítal s odposlechem. A rozhodně si nepřál, aby ho vytáhli z domova. Díval se na paní Markétu, ale velice zatoužil, aby mohl být zas doma, se ženou, s níž by nemusel konverzovat, se kterou mu bývalo dobře beze slov, nebo s hudbou, kterou měli oba rádi. Děti sledoval spíš jako zpovzdálí, neuměl to s nimi, nedokázal se vrátit ani na chvíli do jejich světa, ptal se jich pořád na stejné banality a cítil, že je jeho otázky otravují, a možná se ho trochu bojí.

Co bude dál? Tato veselice se špatným koncem musí nějak skončit. Ale jak?

„Jednou se vrátit musíme. Běžte domů, paní Markéto. Pro vás to už skončilo.“

„Opravdu si to myslíš?“ začala mu najednou tykat. „A opravdu to chceš?“

„Nebudu mít volbu. Přinejmenším mě z úřadu vykopou. A vy budete ráda, když si nevzpomenou.“

„Že mě s tebou viděli? Myslíš to vážně? Doopravdy si to o mně myslíš?“

„Ne že bys to chtěla, ale ono to tak bude.“

„Myslíš si, že jsme spolu naposledy. Preješ si to.“

„Ne. Nepřeju. Tvá přítomnost mi bude chybět. Ale co proti tomu můžu dělat? I v tom nejlepším případě mě strčí někam, abych nebyl na očích a kde na mě oni budou dobře vidět a budou mít přehled o každém mém kroku. V nejhorším případě zmizím z tohoto města.“

„A když tě potkám v tramvaji, můžu se k tobě hlásit?“

„Můžeš všechno. Ale proč bys to dělala, byla by to veliká blbost. Šílenství.“

„Šílený je takhle se rozejít.“

Seskočila ze stolu. Byl to týž veliký kulatý stůl na kovových nohách, na který teď viděl z lenošky.

Odložila baloňák, pečlivě ho rozestřela na podlahu pod stolem a začala se svlékat.

„Markéto!“

Neměl odvahu ji zastavit, jiskřilo to přece mezi nimi celé čtyři měsíce, co ho nenápadně provázela na schůzích, ale po celý čas byl tak štváný z místa na místo, že netoužil po intimitách doteků a polibků. Zdálo se mu nesmyslné ke všem úvazkům, které na sebe vzal, přidávat ještě tajemné milování, které mu přece nemohlo přinést nic, co by nevěděl. V krátkých mezičasech, které spolu trávili při čekání na další publikum nad šálkem kávy, převyprávěla mu s otevřeností, po níž nijak netoužil a nijak ji neprovokoval, všechno, co ženy jinak vypravují snad jenom přítelkyním. Muž, s nímž žila a s nímž měla tři děti, byl navenek příkladným manželem, staral se o rodinu, nosil peníze, pil a kouřil přiměřeně, ale ani po letech nebyl s to vzít na vědomí, že by měl brát ohled i na potřeby jejího těla, nikdy se nesnažil vyhovět jí, aby i ona došla až do konce, odpadl od ní, když byla

v půli cesty, a nikdy nepochopil, nebo nechtěl pochopit, když se mu snažila vysvětlit, že je to surové a kruté. Jako by ji prostě v té chvíli neslyšel nebo nevěděl, o čem vůbec mluví. A tak se mu mstila svou čínorodostí, která ji vzdalovala od domova, a postupně na něho a na tchyni přesouvala všechnu starost o děti a domácnost.

Tehdy udělal chybu, když se jejímu povídání nebránil, když mu dokonce s jistým potěšením naslouchal, připadalo mu to koneckonců zajímavější než sexuální hrátky bez zamilovanosti a touhy. Vběhl tak do pastí, z níž nebylo slušného úniku, věděl o ní přece víc, než mu mohla odhalit její nahota. Překvapilo ho, když viděl, že z pytlovitých, konfekčních šatů vystupuje velmi půvabná, dojemně drobná a něžná postava, která se pohybovala beze studu, když připravovala cosi jako hnízdo na podlaze. Pokusil se ji stáhnout na věčně rozestlané a rozdrbané erární lůžko, ale tomu se rezolutně bránila.

„Nemůžu být nevěrná v posteli. To nemůžu.“

Ať už se vzpírala proto, že si chtěla zásadně oddělit nevěrné milování od manželského lože, nebo se bála, že by jí objetí na pomačkaných služebních polštářích příliš připomínalo trapné, vždycky nevydařené konání v ložnici panelákového bytu, byla to její vůle, že skončili na podlaze a napůl pod stolem. Přestože byl unavený z nevyspání a vnitřního napětí hodin plných nejistoty, jeho tělo si najednou pracovalo po svém, jako by ze sebe chtělo vydat poslední síly, reagovalo na každý pohyb rozkoší na pokraj bolesti. Markéta s ním zacházela podle svých potřeb s rozhodnostmi, které neuměl a nechtěl odporovat, její tělo se nad ním zmítalo v zuřivém tanci, svíral je i hladil, jenom občas zahlédl její tvář mezi prameny vlasů, tvář se zavřenýma očima, zaujatou a soustředěnou, a přece rozsvětlenou blaženým úsměvem. Pochopil, že takové okamžiky si mohla po léta přivolávat jenom sama a možná že právě to jejího muže uráželo, že při tom měl být pouhým nástrojem. Jeho naopak vzrušovalo, že mohl být účastníkem cizího rituálu, zakázal si jakýkoliv pohyb, aby ji nerušil, bylo to k nevydržení intenzivní, a když potom na něm zůstala zcela vyčerpaná ležet, když začal vnímat, že leží na zemi mezi čtyřmi kovovými tyčemi, jež nesou desku stolu jako střechu baziliky, musel si přiznat, že se mýlil, když si myslel, že mu už tělesné dotýkání nemůže otevřít žádné třinácté komnaty.

Přešli přes vrátnici ještě za šera, ulice byly liduprázdné, voněly navlhým zdivem a jarem. Pupeny listů na větvích stromů, stvoily a lodyhy květin za okny a v parčíku před nemocnicí měly před sebou svou každoroční šťastnou budoucnost růstu, zářivých barev a zrání, zatímco dva lidé, kteří šli do sebe zavěšeni jako šťastní novomanželé, se museli se svou budoucností rozloučit na nejbližší křižovatce. Něžně se políbili a rozešli se do svých osudů.

Nikdy ji od té chvíle neviděl a nebyl si jistý, jestli si správně zapamatoval její příjmení.

„No chrápeš tady, to jsem si mohl myslet, že chrápeš,“ křičel na něj docent Aksamít. „Probuď se, ještě nejsme tak staří, abysme mohli přes den chrápat. Mám pro tebe dobré zprávy.“

Vysvětlil mu, že podle všech vyšetření a mínění kolegů specialistů je operace nezbytná. Zdálo se mu, že v intonaci doktorova povídání slyší i pobavenou škodolibost.

„A to má být ta dobrá zpráva?“

„Ne. Máš štěstí, že mě máš, kamaráde. Jeden pacient nám na poslední chvíli vypadl, takže tě můžeme vzít hned zítra. V poledne může být po všem. Žádný problém. Budeš to mít z jedné

vody na čisto. Kdybychom tě dělali za dva měsíce podle plánu, musel bys absolvovat všechny prohlídky znovu. Dnes tady můžeš rovnou zůstat. Nechám tě tu přespat jako za starých časů. Tady si to přečti a podepiš.“

„Nejsem na to připravený. A Marie se vyděsí. Čeká, že se odpoledne vrátím.“

„Nevzrušuj se. Můžeš jí odtud zavolat. Může ti přinést, co budeš potřebovat. Službu mám já, zařídím to. Zítra tě vezmu na příjem a hned na sál. Konec trápení, rozumíš. Lepší to nebude.“

Pochopil, že je to pro něj skutečně asi jedinečná příležitost, bez vleklého čekání, přejíždění, loučení. Aksamítovo naléhání a ochota mu však připadaly podezřelé. Pavel byl už na gymplu známý svými žertíky a rafinovanými mystifikacemi. Nebožák, který mu naletěl, zesměšnil se na dlouhou dobu jako naiva nebo jako ctižádostivý blb. Co když je ta výhodná operace také jenom šprým, co když ho Aksamít nechá podusit v úzkostných obavách, aby mu zítra řekl, že operace není nutná a že ho budou léčit nějakými dryjáky? U Pavla nebylo nic nemožné, ale přece jenom se mu zdálo nepravděpodobné, že by chtěl potrápiti i Marii.

Vzal si od něho prohlášení, předstíral, že je studuje, a horečně přemýšlel, jak by se mohl pojistit.

„Dobře,“ řekl. „Já to beru a moc ti děkuju. Ale udělej pro mě ještě něco. Vysvětlí to mé ženě. Mně by nevěřila.“

Aksamít jí ve svém stylu vysvětlil, vyřval do telefonu, že má muže zbabělce a poseru, že na tuto operaci se obvykle neumírá a že by ostatně mohla být docela ráda, kdyby se takový podělanec z narkózy neprobral a ona by si konečně mohla vzít muže, jakého si zaslouží a jakého by si přála. Ale jestli chce svého Martina přece jenom navštívit — i když o nic nejde, může za ním přijít, aby



se v jeho služebním pokoji sám neklepal strachem jako tenkrát, když přišli Rusi.

Docent Aksamít na svého pacienta přítom pomrkvával a bohatá mimika jeho tváře svědčila o tom, že se při rozhovoru výborně baví. Pochopil, že dovedný inscenátor trapasů dobře ví, co se před lety v tomto pokoji událo, a že mu představa manželky Marie, která bude sedět u téhož stolu, jenž byl svědkem sladkobolného konce příběhu, zrozeného i zaškraceného vlasteneckou politikou a velmocenskou arogancí, připadá natolik pikantní, aby mu stála za vynaloženou námahu. Musel přece jistě hodně zapracovat, aby přijali pacienta mimo pořadí — ale dost možná, že mu i tento důkaz nevědění obratnosti v umění vodit houf kolegů za nos skýtal čirou radost.

Pomyšlení, že mu spolužák bude za pár hodin otvírat břicho, se mu nepřekonatelně přičilo. Propadl panice.

„Pojeďu domů. Musím zrušit termíny, vyřídít resty,“ pokusil se ještě jednou vyklouznout.

„Seš blázen. Tvůj nejhorší rest je tvá prostata. Nemáš jinou možnost. A žádná chirurgie není lepší.“

„Než tvoje.“

„Jistě. Ale neboj se, kamarády neřežu. Udělá tě Harapes. Ten je na to odborník.“

Aksamít to měl na něj precizně vymyšlené, jeho úchylná fantazie připravila další ďábelskou past. Harapes! Právě Harapes. Bezelstně se mu díval do očí, ale úsměv starého dobráka se mu přece jenom nedařil. Pamatoval si i tuto dávnou historii a královsky se bavil. Pod záminkou jedinečně výhodné kamarádkové služby, kterou nebylo dost dobře možné a hlavně rozumné odmítnout, aniž by člověk vypadal jako idiot, zahnal ho do situace, o níž s jistotou věděl, že mu přivolá navýsost nepřijemné vzpomínky na okamžiky, kdy se jako idiot choval, i asociace, o nichž si myslel, že je dávno zapomněl.



J I Ř Í E R N E S T Z cyklu Stmívání 2005

„Tak Harapes. To je fakt kapacita. To ti děkuju, kamaráde.“
Ze všech sil se snažil, aby nebylo vidět, jak moc si myslí pravý opak.

„Nemáš zač. Udělal jsem to rád. Co by jeden neudělal pro spolužáka. Odpočín si. Zavolej Marii. Ale žrát už nic nesmíš. Jenom pít. Přijdu se na tebe podívat.“

Aksamít se ve dveřích ještě otočil. Jeho povzbudivý a účastný úsměv se mu jevil jako cynická maska, skrývající vítězný škleb člověka, který miloval a režíroval situace, v nichž lidé v jeho dosahu museli sestoupit až na dno svých trapností. Už od mládí vlastnil jakýsi šestý nebo sedmý smysl, který mu neomylně odkrýval slabá místa bližních. S rozkoší je identifikoval a zveřejňoval, nejlépe a nejčastěji právě s velkorysým gestem, jež na nezavěšené působilo jako ukázkový příklad altruismu.

Jenom zvolna se zbavoval následků uštknutí Aksamítem, přesvědčoval sám sebe, že to přece není ďábel, že je to možná člověk kdysi hluboce zraněný, a proto nejistý, muž možná natolik nešťastný ze své povahy a natolik opovrhující svými vlastnostmi, že ho dráždí existence lidí, kteří se dokázali smířit se sebou.

I kdyby to tak bylo, zdálo se mu nemožné podvolit se Aksamítovým plánům a škubat sebou na nitích jako Kašpárek. Nejvíc mu bylo proti myslí, že se odvážil zatáhnout do hry i Marii. Rozhodně ji nechtěl vidět v tomto pokoji, jak se dotýká předmětů, s nimiž si pohrávala Markéta, stolu, na němž seděla, děsilo ho, že by se mu dvě ženské postavy ve fantazii prolínaly, až by z nich vznikla dvě snadno zaměnitelná těla a najednou by si nebyl jistý, s kterou se právě miluje. Vždycky se širokým obloukem snažil vyhnout situacím, které by mohly spustit skrytý mechanismus schválností věcí nebo nežádoucích vztahů. Rozhodl se, že musí okamžitě zavolat domů.

„Jsem právě na odchodu. Chvilí mi to trvalo. Nerada bych něco zapomněla.“

„Neplaš se, prosím tě. Rozhodně sem nejezdí. Moc rád tě uvidím, ale až zítra, až po operaci. Nic nepotřebuju.“

„Řekni mi, co se doopravdy stalo. Proč to musí být tady a teď?“

„Nestalo se vůbec nic. Na tohle ještě neumřu. Jediné, co je na tom nenormální, je docent Aksamít. Slyšelas ho. Je to blázen. Možná geniální, ale blázen.“

„Já bych tě přece jenom chtěla vidět.“

„Ne. Prosím tě ne. Je mně už tak dost nepřijemné, že mě tu drží ve svém kutlochu jaksi z protekce. Kdyby sem propašoval ještě tebe, určitě by se to rozneslo. To já si nemůžu dovolit. Víš, jak to chodí.“

„Neříkej, že se nebojíš. Když budeš celou noc sám, budeš si přehrávat nejhorší varianty. Znáš tě.“

„Nevím, co je nejhorší varianta.“

„A je to tady. Přijedu.“

„Ne. Nezlob se. Já to přečkám. Zítra tě strašně rád uvidím.“
V telefonu bylo chvíli ticho.

„Jak chceš. Zlom vaz se myslím říká jenom na divadle. Ve špitále musí mít člověk štěstí. Pamatuj, že je to taky moje štěstí.“

„Nejsem si tím tak jistý.“

Kámen mu spadl ze srdce. Na chvíli byl spokojený, že se mu podařilo zhatit aspoň jednu Aksamítovu pořouchlou intriku a nepřipustit, aby se Marie stala jeho nevědomou spoluhráčkou.

Zbyl tu ovšem Harapes. Neviděl ho léta, ale vyhnat z paměti ho nedokázal. On to byl, kdo, jistě ne ze zlé vůle, způsobil jeho první citovou prohru, na kterou se nezapomíná. I když se ji každý snaží ukryt v koši s odloženými hračkami a suvenýry, na němž se na půdě usazuje prach, i když se zdá, že se s ubíhající časem zmenšuje, až ze zoufalství, které jako by nemohlo končit jinak než sebevraždou, zůstává úsměvná nostalgie, bývá to zkušenost na celý život. Nikdy už nedokázal potlačit ostražitost, která mu po ní zůstala a přikazovala mu, aby se už nikdy nevydal žádnému citu docela, i kdyby se mu vnucoval jako nečekaná a třeba i vytoužená repríza prvního, nesmazatelného zážitku.

Už nikdy se nechtěl plížit potměnými ulicemi i cestami, které přes pole spojovaly předměstí, z úkrytů ve dveřích činžáků i zpoza kmenů stromů a houštin sledovat zamilovaný pár, který se držel za ruce, vedl kolem pasu a objímal se při nekonečných polibcích. Až k fyzické nevolnosti byl ničený jistotou, že dívka s jiným mužem využívá zkušeností, které necelá dvě léta získávala krůček po krůčku s ním. Od prvního doteku drsných suchých rtů až po polibky, které si vykroužily společnou noru pro jazyky z dvojích úst, od prvních, jakoby bezděčných pohlazení, až k pomalému dobývání míst, jež ani mezi sebou nechtěli pojmenovat, až po neumělé laskání, dovedené vždy jenom k hranici, kterou nedokázali překročit. Kdyby se byl odvážil přestoupit zákazy, které mu ukládala jeho zdrženlivost nebo spíš neschopnost nemyšlet na následky, byl by se možná jeho život vyvíjel docela jinak: k ostudné aféře, o níž by se na gymplu i v okolí léta mluvilo, nebo spíš k nudě letitého spoluzítí, k němuž by byl od jinošských let připoutaný.

Ale ten Harapes! To jméno, které mu hodní spolužáci při každé příležitosti připomínali a dokonce si vymýšleli situace, v nichž údajně kdesi zahlédli „Harapsa“ s Mínou, aby mu zhanobili a zesměšnili jeho první lásku, kterou mu předtím záviděli, aby mu připomněli, že jeho hra na vážnou známost byla od samého začátku nesmyslná, předem prohraná. Jeho rozum to vždycky věděl, dávno tušil, že přijde nápadník, který jeho city vykáže na pískoviště mezi bábovičky a bochánky, muž na začátku jisté kariéry, který bude samozřejmým krokem vstupovat do sálu na zakázané filmy. Snil však o zázraku, který se nedostavil, a slovo Harapes se pro něho nadlouho stalo pojmenováním pro nepřátelské síly, pro všechno, co neměl rád, co ho vyhnalo na studia z rodného města, i ten zkurvený režim, v němž prožil větší část života, byl vlastně Harapes. A teď bude pod nožem muže toho jména a nemůže to dost dobře ani odmítnout, aby se před Aksamítem neprojevil — k jeho radosti — jako vylekaný puberták.

Ležel nesvlečený na lůžku, protože mu intimní dotyk tkaniny, v níž se válel Aksamít, připadal odporný. Odstrčil i polštář. Natažený jako v rakvi díval se v temné místnosti přímo do stropu, po němž občas přešel paprsek světla, když se na dvoře otáčely sanitky. I tenkrát před léty to tak bylo, několikrát mu osvětlil Markétinu tvář — i teď viděl obrněné vozy na okraji lesů kolem města, cizí vojáky, hlídkující před budovami úřadů a studií rozhlasu a televize, a prožíval pěší putování prázdnými ulicemi za zpěvu kosů a vrkání hrdliček.

Dveře pokojíku se prudce otevřely a na světelném pozadí chodby stál doktor Aksamít jako černá socha bez tváře, uvědomil si, že neslyšel jeho kroky, kamarád dobrodinec ho chtěl překvapit, bůhví při čem, nebo snad opravdu přišel jenom zkontrolo-



J I Ř Í E R N E S T Z cyklu Stmívání 2005

vat, jestli mu nic nechýbí, vstoupil do místnosti, ale nerozsvítil, jenom se nad ním sklonil. Nemusel ani příliš předstírat spánek, protože všechno, nač v temnotě myslel, plynulo v polobdění jako řeka, do níž přitékají potoky, která se však zase rozděluje do ramen, kde vyplavuje z půdy barvy a chuti a z kamenů loudí radostné vodní zvuky. Aksamít nechal dveře otevřené, v šeru si lokl koňaku z placaté láhve a napůl po paměti si uvařil kávu. Když potom doktor s šálkem v ruce vyšel do světla a zavřel za sebou dveře, pomyslel poprvé na to, že by při operaci mohl také umřít a to, co bude vnímat a nač bude myslet v příštích hodinách, bude možná to poslední, co bude mít ze života. V panice začal pátrat, co by si tak nejlepšího vydoloval z paměti, válečné Vánoce s rodiči a příbuznými, když je okolnosti nahnaly do jednoho domu a k jednomu chudě vyzdobenému stromku; dospělí se nestyděli zpívat s dětmi koledy a přehrávat si staré zvyky, když v minulosti hledali jistoty pro budoucnost; klopytání ulicemi bez světel, když se s Mínou ruku v ruce vraceli ze soukromých hodin angličtiny a jeden druhému se chlubil, v kolika cizích jazycích umí vyznat lásku. Dovolena na Vysočině v chladném létě, kdy se k sobě s Marií tiskli pod všemi dekami a textiliemi, které mohli ve venkovském hotýlku sehnat. A cesta tramvají, když poprvé jel se ženou do porodnice a teprve tehdy si uvědomil, za co všechno bude od té chvíle odpovědný. Ta krátká doba, kdy cítil, že se smí a musí otevřít neznámým lidem, kteří jako on pochopili, že konečně smějí být obětaví a činorodí, že snad konečně nebudou i každou svou projevenou radostí kolaborovat se zlem, doba, která pro něho skončila právě tady a právě s Markétou. Opožděné promoce dětí. Šero známého pokoje, vzdálené šumění města, záblesky světla a útržky příběhů.

Docent Aksamít se tentokrát ohlásil hlučným dupáním a ranami do dveří, vyhnal ho na chodbu, protáhl administrativou, dokonce dohlížel na to, aby jeho svršky byly řádně zapsány a vyvěšeny na ramínka, a píchl mu injekci, aby bez nervozity a úzkosti, otupělý a lhostejný, nahý pod tenkou zelenou rouškou mohl být převážen k operačnímu sálu. Připadalo mu, že kráčí po stropě jako po bělostné cestě jasu, jak ji popisují lidé, co se vrátili z klinické smrti, a těšil se z toho v blažené lenivosti myslí, ještě když se nad ním skláněl muž, který mu byl povědomý, ale na jeho jméno si nemohl vzpomenout.

„Mám vám vyřídit pozdrav od mé ženy,“ řekl. „Od Míny.“

Teprve po chvíli mu došlo, že je to ten Harapes, který mu bude párat břicho a který na něj kdysi dávno přivolal první ránu osudu, když mu odvedl Mínu.

„To byla má první láska,“ zamumlal s blaženým přiblblým úsměvem, ještě než mu stačili nasadit na ústa a na nos masku.

„To je dost,“ řekla Marie, „čekám u tebe už přes hodinu.“

Vybavila se mu scéna před narkózou, která musela konečně bohatě uspokojit zvrhlého režiséra Aksamíta.

„Byl tady Aksamít?“ zeptal se a v duchu dodával: ta zlomyslná svině!

„Neviděla jsem ho,“ řekla Marie. „Lež klidně. Nehýbej se.“

Pokusil se přesto pohnout, ale ostrá bolest, způsobená cizím předmětem vsunutým do jeho těla, mu v tom zabránila. Pravou ruku měl přikurtovanou k rámu postele. Levou nahmatal hadičku, která vedla zpod přikrývky k igelitovému kontejneru s krvavou močí.

„Byl tady docent Aksamít?“ zeptal se sestry o dva dny později, když se poprvé posadil k snídani.

„Pan docent odjel na dovolenou do Splitu. Neřekl vám to? Nerozloučil se s vámi? No nevidte se. Z každé cesty je mu týden předem špatně. Ale žena ho k ní dokopala.“

Ležel na posteli a na zavřená víčka si přivolal zpocenou tvář docenta Aksamíta, který má závrať z dálnice a děsí se rychlosti. Žena za volantem ji miluje.

Marné lidské pokusy rozetnout čas sekerou přítomnosti na dva díly jako vykopaný pařez. Co se stalo, trvá v člověku jednou provždy v minulosti, přítomnosti i v budoucnosti až po nicotu, z níž byl kdysi, bůhví proč, vyvolaný.

■ DVĚ OTÁZKY PRO JANA TREFULKU ■

Hrdina vaší prózy prožívá trýzeň úzkosti; úzkostí však není stížen jenom on, ale nakonec i jeho trýznitel(é). Napsal jste, či ještě napíšete prózu o nezkalené radosti? A co vlastně dělá radost Janu Trefulkuvi?

Jako člen poroty soutěže v *Literárních novinách* jsem letos přečetl desítky povídek vesměs začínajících mladých autorů, ale prózu o nezkalené radosti jsem mezi nimi nenašel — a dost pochybuji, že byste takovou vykutil z redakčních zásuvek *Hosta*. Sotva je tedy možné očekávat, že by ji dnes napsal autor z mé generace. Poslední, o kom vím, že byl obdarovaný schopností radovat se z malých věcí a událostí všedního dne, byl František Nepil, nadšený jako dítě každou květinou i mašinkou. Výjimka ovšem potvrzuje pravidlo: čím je člověk starší, tím přesněji ví, že důvodem k radosti bývá nejčastěji osvobozující pocit, že ho potkalo něco, co překonává jeho skeptické očekávání, že příjemně překvapil sám sebe, byl nezaslouženě obdarován nebo vyvázl ze situace, která ho naplňovala úzkostí.

Jako láska nebo štěstí není ani radost vjemem, který se rodí a žije sám o sobě a ze sebe. Nemohu zapomenout na to, že ve dnech radostných oslav osvobození Brna jsem viděl také své první mrtvé pod zborcenými stropy činžáků, šťastné dny kolektivního optimismu Pražského jara skončily pro tisíce neústupných ztrátou iluzí i zaměstnání a dokonce i opojení z nečekaně nabyté svobody ze začátku devadesátých let rychle vyprchalo a vleklá defenziva slušných lidí nemůže vzbuzovat nic jiného než úzkost z budoucnosti. Budou mít nastupující generace dost vůle a kázně, aby dokázaly v sobě vystavět novou verzi pověstného kantovského mravního zákona, když už sotva mohou obnovit vymizelou víru v božstva, ať fungovala jako všemocný patriarcha nebo vědecký pokrok bez hranic a všemocná ruka volného trhu. Jestli se jim to nepodaří, bude to bezesporu znamenat konec jed-



noho typu civilizace a možná staletí nelítostné anarchie nebo dědičných diktatur.

Proto mám radost z každé události, která svědčí o tom, že si lidé začínají uvědomovat, že bez úcty k morálním a kulturním hodnotám, bez svědomí a slušnosti přestávají být lidmi. Proto

mám s přibývajícím věkem radost ze samozřejmých proměn na zahradě, v přírodě, která je mi ještě dostupná a která každým rokem dokazuje svou schopnost obnovy. Až teď vím, že strom, který před mýma očima žije od holých větví až k podzimmému barevnému listí, je zázrak. Ale psát o nezkalené radosti docela jistě nedovedu, protože se neumím zbavit pomyslení, že je všudypřítomná úzkost jistě nablízku.

Musíme se bát doby, která si udělala zboží i ze štěstí a lidské radosti?

Ta doba je zde — a je smrtelně nebezpečná svou záludností. Neomezuje svobodu a práva žaláři a drastickým umlčováním kritických názorů, korupcí potlačuje vůli protestovat, vábivou sítí zdánlivě výhodných nabídek a půjček pro každého. Jenomže skutečné, niterné štěstí a radost se v žádném případě nedají koupit na splátky ani přes internet a člověk, který se dal zlákat, brzo pochopí, že si koupil šidítka, okamžik klamného štěstíčka — a měsíce a roky velice konkrétní závislosti a úzkosti. A pozná, že vstoupil do hry, která ho zbavuje lidské důstojnosti — a pokud se mu nepodaří z ní vystoupit, stane se bezmocnou figurkou na cizí šachovnici.

-mast-

Jan Trefulka (nar. 1929) je spisovatel.



Vlašský Daniel

VÝBĚR Z CYKLU

RADEK FRIDRICH

TYSSLOCH

Noc jak funebrácký vůz
supí po formanské cestě.

Dlaněmi rozhrnuje tmou
v hrůze ovčího snění.

Kohout z hřadu slétává,
hlásí kuropění.

ZAKLÍNANÁ
(*Vlašský Daniel zpívá*)

Kostrůvko,
kostřice,

o kmeny
otří se.

Trojčíš hlady.
Čeříš vody.

Kostrůvko,
krkavko,

dotkni se
na krátko.

PECHFRAU VARUJE VLAŠSKÉHO DANIELA

Když žena má svůj měsíční květ,
nesmí se dotknout žádného rostoucího kvítí.

Sice to zchřadne.

I ty si pozor dej,
jinak dopadneš stejně.

HOST / 09 / 2006

KRESBY RADEK FRIDRICH

CHRASTAVA ZPÍVÁ

Já bosonohá,
již smolnaté plosky
nesou.

Já rybooká
s ťukavým mlíčem
v prsou.

Jak bych mohla
v mrazu kolíbat,

když nemohu
ani prsty ohýbat.

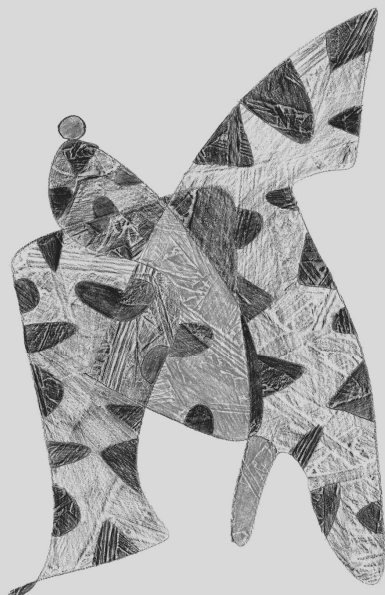
UŘKNUT
(*Chrastava*)

Danieli, Danku,
vlašsky prokletý.

Danieli, vánku,
snědý, falešný.

Tvé úzké líce,
ať nikdy více

nespatřím.



Klientela antikvariátu je něco zcela jiného než ta v knihkupectvích...

ROZHOVOR S PETREM BOUDOU

Antikvariáty představují v rámci kulturní sítě její podstatné uzly. Něco mezi knihkupectvím a kavárničkou. Před Listopadem to byla i centra oné kulturní „šedé zóny“, tedy místa, kde se dalo sehnat všelicos, co bylo vypuzeno z knihoven na počátku sedmdesátých let. Jak je tomu dnes? Neztrácí antikvariát tak trochu svou funkci? A jaká je ta nová? Petr Bouda se jeví přímo nejvhodnějším člověkem pro tyto otázky, neboť jeho antikvární dráha předlistopadová je stejně dlouhá jako ta polistopadová.

Dá se dneska antikvariátem uživit?

Myslím, že uživit se rozhodně dá, jen to chce dobře vědět, co se prodá a co se prodat nedá. Tato zkušenost se dá získat jedině v první linii za pultem. Kdybych odhadoval na procenta, kolik věcí je prodejných a kolik v dnešní době vlastně není k ničemu, tak bych dospěl snad ke třiceti procentům prodejných knih, které lidi nabízejí; sedmdesát procent, řekl bych, musí být odsouzeno k zániku, protože situace se radikálně proměnila v tom smyslu, že knížka už téměř neplní takovou tu funkci zábavnou, jak tomu bývalo dřív. Z toho ji trochu vytlačil internet, televize a DVD. To, že by si někdo večer sedl a četl si Jirásku, už je skoro pryč, nebo naprosto pryč. Takže nastal v podstatě pokles zájmu o beletrii.

A kdy ten pokles podle vás začal?

Ono to pomalinku narůstá. Od roku 2000 to jde s beletrií postupně dolů. A také je problém se starou českou literaturou; u ní mám takový dojem, že téměř vymizí ze světa.

A za starou českou literaturu považujete co?

Třeba Němcovou, Jirásku, prostě starší české autory. Nebo Nerudu, Světlou... Tyto knihy mizí, protože lidi je prostě vyhazují a likvidují.

Mohl byste nám prozradit něco ze své antikvární biografie? Vy už ve své branži působíte dlouho a minimálně v Brně jste znám jako figura.

V antikvariátě jsem začal v roce 1975. Chtěl jsem se dostat na knihkupecké řemeslo a to, že jsem se dostal do antikvariátu na Českou, byla vlastně náhoda. Já jsem tam totiž chodil už dřív jako malý kluk. Sbíral jsem kreslené seriály a antikvariát byl jediným místem, kde se dalo občas něco sehnat. V té době to byl obrovský antikvariát; určitě si to leckdo pamatuje. Stál na tom místě, kde je teď banka, a jeho původním majitelem byl pan Píša. Dostal jsem se tam náhodou — do antikvariátu dávali většinou kluky, protože tam bylo potřeba tahat spoustu věcí při nákupech. To bylo velké štěstí. Tenkrát tam byla dobrá parta, byl tam pan Pálka, který byl v té době šéfem antikvariátu. Ještě jsem tam chytil pana Kleinwachtera, který v té době byl už důchodce, ale byl bývalým šéfem antikvariátu. A další lidi, z nichž někteří pamatovali ještě pana Píšu. Spousta lidí tenkrát toužila po práci v anti-

kvariátě, protože si chtěli doplnit svoje knihovny, a to šlo tenkrát jedině tam. Byla sedmdesátá léta, knižní produkce zoufalá a v antikvariátech se dala ulovit spousta knih ze šedesátých let. Byl jsem tam tři roky.

Do školy jsem chodil v Luhačovicích, což byla jediná knihkupecká škola na Moravě, Praha měla svoji. Takže se tam sešli lidi z celé republiky mimo Prahu. A v té době, v sedmdesátých letech, byla ta škola dost kvalitní, zvlášť co se týče české a světové literatury, protože tam byli odstavení učitelé, kteří byli opravdu dobří. Třeba vzpomínám na paní učitelku Svobodovou, která byla perfektní a učila nás světovou literaturu. To člověka pak chytlo tak, že byl schopen si přečíst i *Odysseu*.

Měsíc jsme byli na prodejně a měsíc ve škole v Luhačovicích. A když jsem skončil na České, šel jsem hned po vyučení na bývalý 9. květen, to je dneska Rašínova. Ten antikvariát tam pořád existuje, akorát se trochu posunul. Šéfem byl pan Dunder, antikvář, což teda byl v té době pojem, ale on byl dost nepřístupný člověk, takže se k němu těžko dala najít cesta. Když měl náladu, tak se rozpovídal o svých začátcích v knihkupectví Karafiát v Brně. S oblibou vykládal, jak mu šéf dal po nástupu na starost celý obchod a odjel na služební cestu. Dneska mě občas zamrzí, že jsem se tomu tenkrát víc nevěnoval. Když je člověku patnáct, šestnáct, sedmnáct, tak má jiné starosti a zájmy; kdybych k němu našel cestu, možná bych toho teď víc věděl a uměl. Tam jsem byl do roku 1983. A potom národní podnik Kniha hledal možnost dalšího antikvariátu... a nějakým způsobem se naskytlo místo tady. To byla tenkrát taková malinká prodejnička, nevím, jestli si to pamatujete. Bylo to místo pro jednoho člověka a nikdo sem nechtěl jít, byla to ztracená varta. Žádná možnost dalšího rozvoje...

To je dnešní Kounicova...

Kounicova, ano, dříve Leninova. Že by tady člověk šéfoval nějakému týmu, to nehrozilo. Ale mně se to zdálo dobré, tak jsem to vzal. Tady jsem byl od toho roku 1983 až do roku 1989, kdy se objevily možnosti podnikání. Připadalo mi schůdné, když je člověk sám sobě vedoucím, to celé zprivatizovat. Domluvil jsem se s majitelem domu, což je Církev bratrská, ti teda byli milí a jsou i nadále ke mně velice slušní. Oni vypověděli Knihu, tak

jak jsem si to představoval, a pronajali prostory mně. Takže se můžu pochlubit, že jsem byl vlastně první soukromý knihkupec v Brně. Tenkrát jsem z toho měl strašný strach. Pamatuju si, že jsem si půjčil padesát tisíc od banky, a byl jsem z toho na nervy. Ani jsem to celé nevyčerpal. Vrazil jsem do toho na začátku část vlastní knihovny.

A jak hodnotíte jako soukromý podnikatel těch šestnáct let?

Jsem rád, že jsem to udělal, přestože jsem tehdy měl ještě nabídku od Jana Šabaty do Atlantisu. Šabata chtěl rozjet ambiciózní projekt — založit při nakladatelství takový antikvariát — až úplně recyklační — tedy že tam člověk donese knížky a ty neprodejné skončí někde ve sběru. Velice jsem váhal, ale jsem rád, že jsem udělal, co jsem udělal, že jsem zůstal sám sobě vedoucím. To je perfektní. Hodnotím to tak, že jsem spokojený. Zpočátku to bylo těžké, nevěděl jsem, jak to dopadne, ale cítil jsem, že do toho jít musím. Nejsem podnikatelský typ, který by v takové nejistotě dokázal lehce žít, takže z toho bylo těžké spaní. Jistou dobu jsem chtěl někoho k sobě vzít, abychom byli dva, napůl, aby se ty starosti rozdělily. Měli jsme tenkrát tři malé děti a cítil jsem, že je toho na nás moc. Nakonec mě podržela moje žena, tu tady musím každopádně zmínit, protože ona je taky knihkupka, taky vyučená v antikvariátě. My jsme se potkali na 9. květnu v antikvariátě.

Antikvárníčte jednatřicet let. Jak se během té doby proměnila klientela? Zažil jste nějaké vlny přílivu, odlivu, nadšení, vyhasínání?

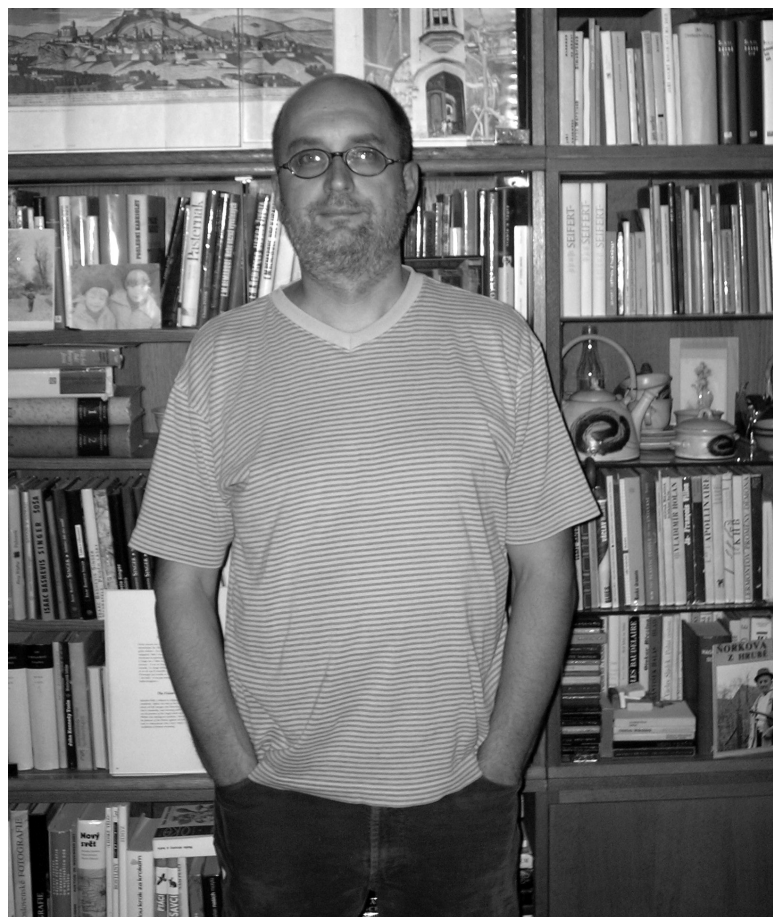
Řekl bych, že klientela v antikvariátě je velice osobitá. Je to něco úplně jiného než ve většině knihkupectví, kde se lidi daleko víc střídají, nebo přijdou jen tak náhodou a potom se už neobjeví. Řekl bych, že osmdesát procent lidí, co sem chodí, chodí pořád dokola. To jsou zákazníci, o kterých už vím, vím, o co mají zájem, co konkrétně chtějí. Je to takové hodně domácké. Známe se, zdravíme se venku na ulici, vzniklo tím dost přátelství. Pamatuju si spoustu lidí, kteří už dneska nežijí a kteří chodili pravidelně, byli to třeba fanatici na určitý druh literatury. To skončilo, zemřeli, a nahradil je další okruh lidí, a tak se to postupně dál proměňuje. Ale jde v podstatě o jeden typ lidí, kteří chodí pořád. Někdy je to i smutné, když se ty knížky po někom zase vracejí. Nebo najdu v knihách svou „signaturu“, kterou jsem psal třeba před dvaceti lety.

Jeden okruh lidí. To znamená, že vaše klientela se ani nějak nerozšířila, ani nějak nezúžila?

Zhruba ano. Dalo by se mluvit o změnách v zájmech. Samozřejmě před rokem 1990 se sháněly věci, které nebyly běžně dostupné v knihovnách; byl velký hlad po knihách. Spousta věcí byla tabu. Knížky probíral člověk z podniku, který prohlížel nákupy, a cenzura fungovala velice silně. I když na konci osmdesátých let už to trochu pomíjelo. Samozřejmě vytáhnout ty dobré knížky, aby se nedostaly cenzorovi, ta možnost v antikvariátu byla.

Takže jakýsi prodej mimo regály...

Prodej ani ne, spíš jsem je rozdával přátelům a známým. Ale nebylo to žádné drama. V té době se hledala literatura šedesátých let. Potom v devadesátých letech začaly v Praze aukce. To bylo taky zajímavé. Když jsem se poprvé setkal s aukčním katalogem antikvariátu pana Proška, tak jsem koukal překvapeně, co všechno se draží. Ty pražské aukce vlastně začaly výrazně ovlivňovat



Petr Bouda; foto: Jiří Trávníček

trh. Začali sem jezdit cizinci, takže v prvním období se dost prodávaly německé knížky, které tady zůstaly — Brno bylo z velké části německé. A z toho se vlastně v devadesátých letech dalo dobře žít, protože tržby v tomto směru byly slušné. Většina lepších německých knih ale už stejně byla pryč, protože se vyvezly před rokem osmdesát devět přes exportní středisko Antikvariátu za valuty. Ale tato věc s německými knihami pomíjí, teď už cizinci nemají pocit, že je tu levně, a dobrých německých knih je velmi málo. Taky začal obrovský zájem o českou meziválečnou avantgardu. Vlastně věci, které se dřív v sedmdesátých a osmdesátých letech prodávaly v antikvariátech za pár korun, najednou získaly obrovsky na ceně, hlavně pražskými aukcemi, které nastartovaly ceny, a také proto, že se antikváři z ciziny začali zabývat českou avantgardou. Na toto téma se v cizině konalo dokonce několik výstav, takže tyto knihy byly pak drahé. Je to trochu jako na burze. Když je někde nějaká výstava, zaměřená třeba na Josefa Ladu, okamžitě je tu o Ladu zájem. Ty jeho věci jsou pak velmi žádané.

Co se shání teď, v posledních dvou třech letech?

V poslední době je, řekl bych, útlum, ale pořád je velký zájem o publikace z oblasti umělecké fotografie, i avantgarda je pořád dobře prodejná. Různé kuriozity, první vydání některých publikací nebo staré pohlednice.

Necítíte se být trochu ohrožen internetem? Ten nabízí katalog, člověk si může dát požadavek a oni se už — rádi — postarají. Jako by trochu mizelo takové to

hledačství a lovy po antikvariátech... Nebo si myslíte, že antikvární zákazník přijde, protože pro něj je to pořád něco jako lovecká vášeň? Potřebuje si zkrátka tu „svou“ knihu sám z poličky vytáhnout?

Doufám, že přijde, že to potřebuje z těch poliček vytáhnout. Nejsem internetový a počítačový typ, takže nic jiného mi ani nezbyvá než věřit, že ti lidé sem skutečně přijdou a že osobní kontakt a hledačství bude pro ně pořád zajímavé. Samozřejmě že internet je důležitá věc a budoucnost v tomto směru má. Znáám lidi, kteří obchodují tímto způsobem, třeba skupují nějaké věci po antikvariátech v republice a potom je prodávají přes internet do Ameriky. Ale já věřím v obchod jako takový. Navíc jsem šlešně konzervativní, což k tomu antikvariátu naštěstí trochu patří.

Nelákalo vás nějak se specializovat? Tedy zúžit svůj sortiment? Že byste dělal grafiku, staré tisky... Nebo se vám zdá Brno dost malé na takovou specializaci?
Řekl bych, že Brno je skutečně dost malé na to, aby tu byl člověk specializovaný, ale je tu ještě jiný fakt: pokud vám někdo nabízí knihovnu, nemůžete koupit pět knih a zbytek mu nechat. Takže v podstatě je to vždycky tak, že vezmete celé široké spektrum knih. A jsou tam i věci, které tu skončí za pět korun nebo se vyhodí. Někdy má člověk pocit, že je to taková velká fabrika na knížky, že z jedné strany se sype pytel knih vyhrabaných někde ve sklepě, tady se to oprašuje, třídí... Něco jsou výborné věci, které se musejí nachystat pěkně, strčit za vitríny. Pak je střední proud, který přijde ven do regálů. A pak krabice za pět korun. A pomalinku se to stěhuje od vitrínek až třeba k té krabici. Mě tady trochu těší ta krabice venku, se kterou jsem začal asi před dvěma lety. Je pěkné, že některá knížka někomu udělá radost a že se takto hodně knih zachrání. Vlastně jsem ty věci dřív vyhazoval. Nemám tolik místa, každý metr vás něco stojí a vy musíte koupit knížku, aby se rychle obrátila, rychle se prodala. Takže roční čekání na to, až vám někdo přijde a koupí, to si člověk nemůže už kvůli místu dovolit. A bohužel tyhle knížky, které si nemohou dovolit čekat, buď končí někde v ekodvoru, nebo prostě skončí tady v krabici.

Dají se během roku pozorovat cykly přílivu a odlivu zájmu o knížky?

Antikvariát nezná to co normální knihkupectví — sezónní výkyvy, jako třeba Vánoce. To v antikvariátě není a já to považuji za velké štěstí. Sem chodí o Vánocích akorát víc lidí, protože víc lidí brouzdá po městě. Ale to není sezónní výkyv, to se říct nedá. V létě sem zas jezdí cizinci nebo lidé z jiných měst. Ti lidé, co chodí ve svém městě do antikvariátu, pak chodí do antikvariátu i tady. To je taková zvláštní sorta lidí: když někam přijedou, tak hned hledají antikvariát. Takových lidí znám hodně a já to vlastně taky dělám.

Vzpomněl byste si na nějaké krásně obskurní figurky nebo situace?

Toho je nesčetně. Sem chodí spousta lidí, kteří jsou určitým způsobem typičtí. Už je máme s kolegou všelijak pojmenované, nerad bych je ale jmenoval. Ale jsou lidi, kteří jsou fandové na nějaké speciality. Třeba nějaké válečné věci, vyznají se například v letadlech. Dovedou vám povídat takové detaily ze svého oboru a zajásají nad věcí, která by nikomu jinému za pozornost nestála.

S kolegou často odhadujeme, co si který člověk asi koupí — jako z Hrabalova *Obsluhoval jsem anglického krále*, kde se píše, jak čišníci už věděli, co si ten který host dá. Když dovezu něco z nákupu, často už vím, že to je knížka pro toho a pro toho a ten z ní bude nadšený. Takových figurek byla za tu dobu strašná spousta. Pořád se to pomalu proměňuje, ale když jsem v antikva-

riátě začínal v sedmdesátých letech, tak si vzpomínám třeba na pana Pojera, který vedl v době první republiky bibliofilskou edici Atlantis tady v Brně. To byl takový velice vitální pán. Chodil za panem Dundrem do antikvariátu na Rašínově a krásným intelektuálkám, které si v obchodě vyhlídl, doporučoval četbu z doby první republiky a jadrně ji komentoval. Nebo pan doktor Otokar Nováček. Napsal kdysi studii o čišnících a zabýval se brněnskou plotnou. Byla to nepřehlédnutelná postava. Pamatuju si, že chodil zásadně v kraťasech. Pak si vzpomínám na pana Komůrku, tomu kdysi patřilo knihkupectví pod Glóbusem na České, teď je tam pečivo. Byl to člověk plný energie, který nezdolně nakupoval knížky a prodával je kdesi v nemocnici a těšilo ho to. To byl obchodník tělem i duší. Zažil jsem také několik „duchovních zraní“, při nichž jsem mohl sledovat vývoj od četby Čtyřlístků, KODovek, Londonů, mayovek až třeba po Kafku a Kerouaca. Zkrátka vyzrávání a formování mladého intelektuála. A pak různé profesoři a takové ty existence, které komunistický režim všelijak semlel. Ti dostudovávali tak, že sháněli různé věci po antikvariátech — z filozofie, historie, z umění... Takových lidí bylo mnoho. Vzpomínám si na jednoho pána, co chodil pravidelně za pět minut šest, to bylo neuvěřitelné. A snažil se zjistit, co tam všechno je, ale v šest se zavíralo. Úplně se tím trýznil, že v šest hodin bude zavřeno a něco mu unikne, a běhal po krámě. Takový knižní masochismus. A takoví ti bibliomanové, to si někdy říkám, že je to skoro diagnóza. Když člověk vidí, jaké široké spektrum knih kupují... To prostě člověk nemůže přečíst.

Jsou mezi námi třeba pořád ještě encyklopedisté...

Když někdo kupuje třeba choroby brambor a zároveň nějaké věci z filozofie a brouky..., říkám si, to ten člověk nemůže přečíst, to přece není normální.

Jste tady zavaleni knihami, baví vás ještě číst? A co jste si přečetl v poslední době pěkného?

S časem je problém a taky si při této práci vypěstujete určitou rozštěkanost. Tím chci říct, že se člověk zajímá o všechno trochu a o nic pořádně, protože na to není čas. Jak jsem říkal předtím o jiných — prostě diagnóza. Začnete něco číst a najednou se vám dostane do ruky další zajímavost, a tak tu první odložíte a tak pořád dokola. V tuhle chvíli čtu knížku od Jana Hellera *Podvečerní děkování*. Vyšlo to tuším ve Vyšehradu. Profesora Hellera jsem viděl v televizi s Markem Ebenem, to je fantastický člověk. A nedávno jsem četl hru *Pásky na vousy* od Karla Poláčka. Bezvadná věc z naší obchodnické branže, to Poláček umí mistrně. Slyšel jsem ji kdysi v rádiu, a teď se mi náhodou dostala do ruky, takový malinký sešitek, já jsem vůbec netušil, že to vyšlo knižně. To jsou ty radosti. Jste na nějakém nákupu a najednou se najde věc, o které vůbec netušíte, že existuje. Nemusí to být žádný Reynek, Váchal a podobné věci, které antikváři pravidelně jmenují. Mně stačí takovéto drobnosti, třeba stará mapa Brna a podobné kuriozity.

Ptal se Jiří Trávníček

Petr Bouda (nar. 1959), ženatý, manželka Eva a děti Alena, Tomáš a Jiří. V letech 1975–1977 se vyučil na Učňovské škole knihkupecké v Luhačovicích; 1981–1986 studoval na Střední knihovnické škole v Brně-Židenicích. Místa působení: 1975–1977 Antikvariát Česká; 1977–1983 Antikvariát Rašínova (dříve 9. května); 1983–dodnes Antikvariát Kounicova (dříve Lenínova); od roku 1990 soukromý Antikvariát AB.



Román

NESOUSTAVNÉ POZNÁMKY 9

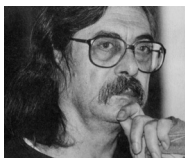
JIŘÍ TRÁVNÍČEK

Nad románem Zikmunda Wintra *Mistr Kampanus* (1906–1907). Rozhodně velmi poctivé řemeslo — v popisech prostředí pražské univerzity jakož i v popisech doby kolem bitvy na Bílé hoře. A rozhodně i výrazná autorská optika. Někdy se zdá, že toho Winter zná až příliš, než aby si mohl dovolit svobodnější, více odpoutanou fabulaci. Také v některých dialozích jako by se jeho hrdinové občas zapomínali v divadelních deklamacích. Wintrův hrdina však není obětován pouze autorově řemeslné solidnosti. Je to silný typ, silný způsobem svých rozervaností, nejistot, vnitřních úhybů a váhání, tedy silný mírou svých slabostí. Je to se vším všudy člověk s existenciálním ponorem. Zejména na konci, v části, jež následuje po staroměstské exekuci dvaceti sedmi českých pánů v červnu roku 1621. Kampanus je touto podívanou zlomen, ale to nejhorší ho teprve čeká: ve snaze zachránit univerzitu konvertuje ke katolictví. Má informace, že jezuité se Karlovy univerzity zmocnit nechtějí, což by pro něj mohlo možná znamenat setrvání. Jezuité se však nakonec univerzity zmocňují a pro Kampana, světského novokatolíka, už tu místo není. Je opuštěn zbytkem přátel, kteří ho zavrhlí za jeho konverzi; vyhoštěn z univerzity, pro kterou se snažil udělat co nejvíce, zpola pomatený, vyvržený. Je sám a viditelně na konci své životní cesty; žít už je mu stydno a smrti se bojí.

Pováleční exulanti ze střední Evropy. Czesław Miłosz, Milan Kundera, Josef Škvorecký, Jerzy Kosiński, Sándor Márai, Danilo Kiš... Klíčovým tématem jejich psaní — ba často důvodem psaní samotného — se stává potřeba najít nějaký společný „příběh“, takový, do něhož se vejde východní i západní zkušenost dvacátého století. A velmi často se zjišťuje, že to nejde, tedy že takový „příběh“ zkrátka neexistuje. Buď je nutno východní zkušenost přepsat v divoké nadsázce (Kosiński, Kiš), nebo vzít na vědomí, že tyto dva světy si nemohou rozumět (Kundera v *Nesnesitelné lehkosti bytí*), nebo prostě tyto světy vyprávět separovaně: východní jako sféru vzpomínek, západní jako nabytou možnost pro vyprávění těchto vzpomínek (Márai, Škvorecký, Miłosz). Je to paradox románu z tohoto koutu Evropy a tohoto času. Poté, co si autoři exilem zajistí možnost svobodně psát o své předchozí zkušenosti, zjišťují, že tuhle zkušenost vlastně ani vypsát nemohou.

O krizích románu se toho už napsalo hodně. Byla by z toho dost objemná antologie, začínající u Edmunda de Goncourta a končící asi u apologetů internetu, kteří hlásají dokonce konec lineár-

ního textu a knihy. Pro Roberta Musila román nestačí na moderní svět svou přílišnou objemností; obdobně soudil i Alfred Döblin. Ortega y Gasset zase tvrdil, že románu už není možno nalézt nové téma. Osip Mandelštam měl za to, že konec románu nastává s koncem zájmu o lidský život (posledním praporečkem této staré víry byl podle něj Romain Rolland jakožto autor *Jana Kryštofa*). Podle Stanisława Lema románová epika vymře v důsledku nadbytku informací. Ruští meziváleční LEFisté zase tvrdili, že román musí být nahrazen reportáží. — Nejpřesvědčivější zdůvodnění toho, proč je román v krizi, jakož i analýzu toho, o jakou krizi se jedná, nacházím u Wolfganga Kaysera, v jeho knížce z roku 1957 (*Entstehung und Krise des modernen Romans*). Kayser soudí, že krize románu jde ruku v ruce s rezignací na vypravěče: „Smrt vypravěče je smrtí románu.“ Za hlasitým, výrazně individuálním vypravěčem osmnáctého století (Fielding, Sterne) stejně jako za odindividualizovaným vypravěčem vševědoucím bylo cítit jasné ručení (Balzac, Stendhal, Tolstoj). Krize románu je dána právě nedůvěrou k takto pojímanému vyprávění, přičemž daleko více — podle Kaysera — moderní době vadila vševědoucnost než subjektivně individualizovaný vypravěč. Vypravěč moderního románu se zřiká příčinných vět (*weil-Sätze*) a rozpouští se do podoby jakéhosi fluida — odtud ony všechny polopřímé řeči, proudy vědomí, vnitřní monology postav a všepohlcující popisy. Potud Kayser. — Odmítnutím kauzality román ztrácí vypravěče, a tím i své řídicí centrum. Toto mi připadá klíčové. Moderní romanopisec ražby J. Joyce, M. Prousta, V. Woolfové, R. Musila, A. Robbe-Grilleta ad. vylévá s vaničkou i dítě. Odhazuje vševědoucnost — no dobrá, je skeptik, ví, že mezi příčinou a důsledkem nelze stavět tak jednoduché mosty, jak je například stavěl Balzac či Austenová. Jenomže odhodit balzacovskou vševědoucnost ještě neznamená zřít se dispečerské role. Romanopisec, který jen vrší a vrší události, aniž by je k sobě potřeboval příčinně vázat, se zapírá. Odmítá vidět celek a tvrdí nám, že vidí jen souhrn částí. V této své činnosti si však počíná značně bláhově. Moc dobře ví, že nelze nevědět, ale dělá, že neví, že si věci nedokáže spojit, že když na jednom konci chodníku někdo vystřelil z pistole a na druhém se v další vteřině někdo jiný skácí k zemi, že to spolu nějak — příčinně — nesouvisí. Do absurdní krajnosti tenhle kousek dovádí francouzský „nový román“: vypravěč jako by právě utrpěl mozkovou příhodu a zároveň sklerózu; pouze kouká, není mu známo, zda postava, která právě v pokoji prošla, je táž jako ta, která zde prošla před chvílí. Zkrátka: vypravěč, tedy snovatel románových příběhů, nemá šanci rezignovat na kauzalitu. Stejně jako člověk nemůže třeba na půl hodiny vypnout činnost srdce či



OTÁZKA JANA ŠTOLBY
PRO JANA NOVÁKA

Na vašem nedávném autorském večeru mi z vaší odpovědi na to, jak jste začal s básnictvím, uvízla věta: „Slova mě naučila plakat.“ Jak?

Ptáte se — a zrovna když mě bolí zuby. Napsal bych bolí, ale to by nevstihlo zalomený hřídel chrupu, který otáčí dívčím rájem i ženským klínem; skvostně kobylím. A vůbec, líbí se mně pláč koní, tedy rehot, rachot, ržání — když jde o zmíněný ženský rod. Hlas, který pláče, je od narození zrním, ovsem, obrokem. I povyskočením od země. O jatelinku, ovsík; krok zrání. Pláč, který mateří douškou, už rouškou Maří Magdalény. I ctného podsvětí kříže, kam patří; ten zvířecí pláč zubů. Slova zubů, květy zubů i souvětí chrupu, jak si pěkně „plakaj“ na souvrati písma.

Ovšem, vyčítat hubě plné trpaslíků i se Sněhurkou, že pláč už bolesti, výkonou bolestí pohádky, je stejně beze smyslu jako ústa bez věty přímé či jen ústrojně —

Už proto, že pláč veličinou. Mužský pláč pak slovem nadstandardním (protože básníci pláč lépeji; mrtví básníci, mrtví ideji, kteří jazykem zmizelého obličej v naší tváři. Cvak). Ale jak veseleji o zubech, jejich pláč slov a jejich vyučení o bolesti živého zubu, v životné hubě bolavého veršotepectví. Pláč patří mezi slova vybraná, utěšená, choulostivá a krutěji zmíněná. Stejně jako chrup. Patří ke stromům třešňovitým, k mladším chrupkám a srdcovkám, jaké známe z dětství, z našich náletů na aleje.

Stromořadí slov, někdy sladké bělicemi třešní, jindy červivé jejich i naším pláčem.

Možná přijde jiný čas, kdy my naučíme slova plakat. Když ne, stejně budeme kontrovat naším tenorkem. Co nejbližěji, třeba vzdálenost okem dioptrickým, zrakem vodovým, slzným — vodou, která je sama. A už *rosou*.

(o chrupu)

snadné být úžasem

po úžase

ponechat tváři

její výstupy do hor

rozzlobit obličej

nízko letícího hejna

Jeník Novák (nar. 1938) je básník.

plic. Domyšleno do důsledků představuje tedy Kayserova smrt vypravěče jen jiné pojmenování pro útěk z kauzality. Robbe-Grillet utíkal z kauzality balzacovské, domnívá se, že opouští kauzalitu jako takovou, že román tímto dosáhl kýžené svobody. Nedosáhl. Dosáhl jen větší nudy, jakkoli šlo o nudu experimentátorskou.

V rezignaci na románového vypravěče se nachází snad i něco z freudovské vzpoury proti otci. Autorita patriarchy musí být svržena. No dobře: ale co dál? Na to patos revolucionářů, i těch literárních, už odpověď hledat nepotřebuje. Svrhnout, zničit, vyvrátit.

Kayserova smrt vypravěče má asi — historicky a společensky vzato — co činit s krizí otce a rodiny, zejména té měšťansky středostavovské. Právo na autoritu stejně jako poznávací monopol přestávají být společensky garantované otci. Synové se bouří proti svým otcům ve stejné míře, jako se postavy snaží získat nezávislost na vypravěči. Výrazem této snahy je nárůst ich-formy: postava odmítající podléhat jiné vypravěčské instanci než své vlastní.

Ještě ke kauzalitě a vypravěči: příběh bývá charakterizován jako kdo?, co?, kde?, kdy?, jak? a proč?, což je přesné potud, že se říká, že příběh nelze vyprávět bez postav (kdo?), bez jejich skutků (co?), bez časového určení těchto skutků (kdy?), ani bez určení místního (kde?), stejně jako bez hodnocení skutků ze strany vypravěče (jak? a proč?). Ale asi nejde o prvky stejné výčtové řady. Oním kdo?, co?, kde? a kdy? se nacházíme ve sféře *vyprávěného*, jak? a proč? ve sféře *vyprávění*. Lze si představit román s důrazem na kdo? (to je román psychologický), stejně jako s důrazem na co? (román dobrodružný), obdobně i s důrazem na kdy? (román historický), jakož i s důrazem na kde? (román exotický). Případně si lze představit i román spojující dva akcenty: kde? a kdy? (sci-fi); kdo? a kde? (román sociální); co? a kde? (román přírodní)... Ale román s důrazem na jak? a proč?, to se už jasnější představě vzpírá. Ještě snad tak román s důrazem na jak? — jakožto román sebereflektivní či experimentální. Ale s důrazem na proč? — nevím; snad nějaký román *à thèse*, který se svým položením blíží filozofické rozpravě. — Vypravěč je tedy správcem příběhového jak? a proč?, a v důsledku pak i hybatelem příběhového kdo?, co?, kdy? a kde?.

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



Právě vychází dotisk rozebraného titulu

petr hruška zelený svetr

Vydal Host





„Na gymnáziu se od svých spolužáků odlišoval. Byl velmi inteligentní, nepříliš družný, uzavřený, nesmírně pracovitý, s vyhraněnými názory i zájmy, se sklonem k asketismu. Kopanou provozoval tajně, protože tehdejší střední škola tento sport zakazovala. Měl v oblibě dějepis, přírodopis a fyziku, později i logiku a psychologii. Francouzštinu ovládl daleko nad středoškolskou úroveň; už na gymnáziu začal překládat Zolův román Zabi-ják — ten vyšel v roce 1905 v Praze knižně. Mladý překladatel, do té doby v dokladech vedený jako Eduard, na titulní straně Zolovy knihy poprvé uvedl své jméno jako EDVARD BENEŠ.“ Cituji z knihy Karla Novotného a Zlaty Kufnerové **Člověk Edvard Beneš**. Vydala Dita.

Nejprve přišel dopis z moravské obce Dřevohostice. Pan učitel Zdeněk Smiřický v něm sděloval, že se v roce 1991 seznámil v Kroměříži (na konferenci o lidové kultuře na Haně) s profesorem Janáčkovy akademie múzických umění Janem Trojanem — a jak se postupem času spřátelili. Východím bodem tohoto intenzivního kontaktu byla osobnost barokního skladatele Josefa Schreiera, dřevohostického rodáka. A hmatatelným výsledkem téhož se stala kniha Jana Trojana **Josef Schreier aneb Podivuhodné osudy zapomenutého moravského skladatele a kantora** (vydala Votobia).

Je to kniha pozoruhodná hned z několika důvodů: zaznamenává občas až dobrodružné pátrání v archivech (a trpělivou práci korunuje úspěch); seznámí čtenáře s dobou, v níž Josef Schreier žil, s místy, kde působil, a především s nejvýznamnějším Schreierovým hudebním dílem — vánoční mší a jejími současnými osudy.

Josef Schreier, přední reprezentant kantorské hudby na Moravě, se narodil v roce 1718 — rok jeho smrti badatelé dosud nevy-pátrali. Komponoval na rozhraní mezi uměleckou a lidovou tvorbou — skládal vědomě pro venkovské posluchače.

Ačkoliv Schreier patří k nejpozoruhodnějším představitelům kantorské hudby v českých zemích, dodnes uniká pozornosti muzikologů. Všichni známe vánoční mši Jakuba Jana Ryby Hej mistře, vstaň bystře

(skladba se těší už řadu let velké pozornosti profesionálů i amatérů a podobný zájem je na Slovensku o Missu Juraje Zrunka), ale Schreierovo opus magnum — Missa pastoralis zůstává naší veřejnosti prakticky neznámé, píše Jan Trojan ve své objevené knize.

Schreierova mše je jedinečná i střídáním zpěvních partů v češtině, latině a ve valašském nářečí. V její druhé části, Gloria, zpívá skupina pastýřů vlastně koledu:

Pojďme, bratři, do Betléma,
je tam jedna krásná panna.

Porodila pacholátko a prerozošné
děťátko.

Dorothy Sayersová patří k prověřeným klasikům detektivního žánru; její duchaplné příběhy, plné napětí, potěšily dosud pěkných pár milionů čtenářů. — Nedávno (česky poprvé) vyšel její poslední detektivní román **Oxfordský anonym**, příběh, který autorka zasadila do prostředí slovatné oxfordské univerzity a do první poloviny minulého století, konkrétně do roku 1935 — ani já jsem ještě tehdy nebyla na světě.

Román má bezmála čtyři sta stran a příběh se rozjíždí pomalu a nenápadně, jako těžkotonážní vlak, a stejně nenápadně nabírá na rychlosti. Čtenář brzy zjistí, že je naplno vtažen do děje. V Oxfordském anonymu vystupují převážně ženy; děj se totiž odehrává na vymyšlené fakultě, kterou vede slečna děkanka, kde učí výhradně slečny učitelky a studují zde rovněž slečny. Kdo z nich vymyslí a rozesílá odporne anonymy? To zjišťuje slečna Harriet Vanová, shodou okolností úspěšná autorka detektivních románů a nedávná absolventka této starobylé alma mater; Harriet velmi zdatně pomáhá její dávný cititel (pochopitelně absolvent Oxfordu) — erudovaný a neodolatelný lord Petr Wimsey, jemuž půvabná dívka odolává až do strany 392.

Oxfordský anonym od Dorothy Sayersové je dobře napsaný detektivní román, za jehož největší přínos považuji to, že čtenáře podrobně seznámí s exteriérem, interiérem a především atmosférou předválečné oxfordské univerzity. Vydalo Nakladatelství Lidové noviny v překladu Jana Klímy.

„Koktavost je handicap, který naše společnost trestá snad ze všech nejvíce. Mnoho koktavých už v mladém věku zjistí, jak na jejich koktavost reaguje okolní svět. Společnost požaduje, aby mluvili plynule, a když to nesplní,

dělají něco špatného. Kdo dělá něco špatného, cítí se provinile.“ — Brněnská edice pedagogické literatury Paido vydala česky zásluhou Jakuba Kubiase a Alžběty Peutelschmiedové mimořádně užitečnou knížku Fredericka Murrayho a Susan Edwardsově **Příběh jednoho koktavého**.

Během několika posledních let jsem nejednou zaslechla otázku: Jak ono to s tím Hučínem vlastně je? To není možné, aby byl úplně nevinný. Na čí straně je pravda? A jak to bylo s těmi výbuchy?

Už jsme si bohužel zvykli na to, že některé kauzy začínají halasně; jejich start provázejí palcové titulky v tisku, reportáže odvysílané v prestižním čase v televizích i v rozhlase — a po čase se jaksí nenápadně a polohlasem sdělí, že všechno je jinak, vyšetřování a soudy skončily, zapomeňte.

I proto je důležité, že letos v září vyšla kniha Vlastimila Podrackého **Hrdinům se neděkuje aneb Příběh Vladimíra Hučina**. Připomínám, že Vladimír Hučín, letos čtyřiapadesátiletý, aktivně vzdoroval normalizačnímu komunistickému a sovětskému okupačnímu režimu, který ho za to nechal zavřít. Po převratu v listopadu 1989 se stal sedmatřicetiletý Hučín významným pracovníkem Bezpečnostní informační služby. A v březnu 2001 byl propuštěn, brzy nato demonstrativně zatčen protiteroristickým komandem; strávil rok ve vazbě a čelil obvinění ze sedmi trestných činů.

Celých pět let trvalo, než justiční orgány pod tíhou důkazů o nevině musely přiznat porážku. Veřejnost k tomu přispěla tím, že prosadila veřejný proces. Vladimír Hučín byl osvobozen jednak z vykonstruovaných obvinění, vznesených státním zastupitelstvím na základě nepodložených důkazů, jednak ze svých zbytkových trestů z doby totality.

A proč to všechno vzniklo? „Byl jsem na stopě prorůstání extremistických organizací do státní správy,“ říká Vladimír Hučín, dnes nejmladší člen Konfederace politických vězňů.

Kniha Hrdinům se neděkuje patří do beletrizující literatury faktu. Autor Vlastimil Podracký využil jednak vyprávění Vladimíra Hučina, jednak dobové dokumenty. S doslovem Martina Vadase vydal Marek Belza, nakladatel v Krásné Lípě.

dokončení na straně 51



1 Tony Ducháček — duch Garage 2 Noc básníků — nic nového pod ouplíkem, ale plno 3 Na Noci básníků vystoupil mimo soutěž třiačedesátiletý pan Hanuš a vyhrál cenu paní hostinské 4 Michal Habaj a Norbert Holub v Ponoree. Následovalo Vertigo, poté Phoenix 5 Hostem (čestným?) festivalu byl i Martin Reiner 6 Hvězdy středního programu v Ponoree — J. E. Frič a Pavel Zajíček — se po představení potkaly s šéfem festivalu Romanem Kouřilem u pípy

Fénix z popela...?

DO OLMOUCE SE VRÁTIL FESTIVAL

FOTOREPORTÁŽ PETRA PALARČÍKA

Festival *Poezie bez hranic* skončil před dvěma lety. To ví v Čechách a na Moravě snad každý, kdo se zajímá o literaturu. Ví to, protože byl na domácí scéně výjimečnou událostí — Martin (Pluháček) Reiner nechtěl v Olomouci pořádat pouze další básnické session, jakých se za rok v české kotlince urodí několik, ale přivedl do zdejšího kontextu autory z celého světa, často opředené legendami, které je jinak takřka nemožné potkat. Jeho pozvání přijali například František Listopad, István Vörös, Tony Harrison, Jerome Rothenberg, Jaap Blonk, Jello Biafra, Tadeusz Różewicz, Edoardo Sanguineti, Amiri Baraka, John Giorno, Nanao Sakaki,

Benny Andersen, Jevgenij Rejn aj. Po čtyři roky neslevil — a divák a posluchač ví, že poezie čtená je živá, leckdy zábavná, často strhující. Dokázal k ní publikum přitáhnout.

Na konci babího léta, ve dnech 10.–14. října, se konal v Olomouci festival *Slova bez hranic*. Souvislost s tím původním — „pluháčkovským“ — naznačuje název a potvrdili ji i pořadatelé Roman Kouřil a Marek Szilvási: „Napadlo nás to v okamžiku, kdy jsme se dozvěděli, že *Poezie bez hranic* už nebude. Martin Reiner dal v březnu ‚imprimatur‘ a nám se do toho hned obrovsky chtělo, protože si myslíme, že rok prodlevy je moc, ale dva příliš.“



7



8



10



11



9



12



13

7 Jaroslav Kovanda předává klíče od redakce, veslo a dres Psího vína Petru Štenglovi 8 Šárek band v Ponorce. Na záchodě zaznělo: „A za to berou peníze?“ Povedený koncert 9 Marek Szilvási a Roman Kouřil – pořadatelé festivalu 10 J. H. Krchovský v předsáli 11 Viola Fischerová v Kratochvíli 12 Není dobré číst příliš brzy (Psí víno, Kratochvíle 11. 10. 15.00) 13 Fanoušci a fanynky J. H. Krchovského vyprodali sál v Konviktu

Ovšem z různých důvodů (hlavně studijních) na celou přípravu měli organizátoři jen dva měsíce. „Nejprve jsme dávali dohromady program, sháněli a zvali básníky a hudební skupiny, druhý měsíc se řešily technické záležitosti: web, plakáty, domlouvání ubytování a dobrovolníků ochotných podílet se na doprovodném zabezpečení. Všechno se dělalo v běhu, na nic nebylo moc času, navíc jsme neměli zkušenosti s akcí tak velkého rozsahu.“ Festival pak zaštitila agentura Art Language pořádající ve stejném čase olomoucký *Týden pro duševní zdraví* a díky podpoře především Olomouckého kraje (nikoli však samotného města Olomouce) úspěšně proběhl.

Dvacet pořadů — hlavně autorská čtení, ale i představení literárního časopisu (*Psí víno* 37/8), sborníku (*Verbasum* časopisu *Těžkořít*) a několik koncertů (Šárek band, Skrytý půvab byrokracie, Garage) — hostily tři scény: jako obvykle oblíbená Ponorka (Hospoda u muzea), literární kavárna Kratochvíle a Divadelní sál Uměleckého centra UP v Konviktu. V programu pře-

važovala jména česká, například Radek Malý, J. H. Krchovský, Viola Fischerová, J. E. Frič, Pavel Zajíček, Norbert Holub aj., ale přijeli i hosté z Polska (Leszek Engelking, Krystyna Rodowska, Ryszard Krynický, jenž představil dvojjazyčné vydání své knihy *Kámen, jinovatka*) a Slovenska (Mária Ferenčuhová, Jana Pácalová, Michal Habaj).

„Víme, že letos tu byli hlavně básníci z blízkého okolí, ale za rok bychom se chtěli přiblížit tomu, na co byli poeziechtiví diváci zvyklí z let předchozích. Více zvučných jmen z Evropy, světa, Česka, větší prostory, abychom ten nápor zvládli,“ slíbil Roman Kouřil, ale jedním dechem dodal, že by rád, aby se intimita komorních čtení z festivalu úplně nevytratila. „Aby si každý z jeho budoucích návštěvníků přišel na své.“

Za rok v říjnu tedy v Olomouci na *Sloveh bez hranic 2* na shledanou...?

(text a foto -pp/-/ks-; více na www.slovabezhranic.net)

Co kdybychom museli odejít?

K FOTOGRAFIÍM JIŘÍHO ERNESTA

ALEŠ KUNEŠ

Změna našich životních okolností a postojů se vždy znovu pokouší vyštvať ustálené věci až za hranice jejich obtížně vybojovaných pozic, kam postupem času vrůstaly, kde se s lidmi zabydlovaly v komunikaci beze slov a v trpělivém spoluprožívání jejich osobních historek. Těla věcí v průběhu dní a roků získávala svou paměť stopami užívání, šrámů, vybělením či zčernáním, ohlazením, rzivostí nebo červotočovými záhyby chodbiček.

Ztratit náhle jakýkoliv vztah k okolním předmětům a současně i zájem na dalším dialogu, který se zdá být nadále beznadějně nesmyslným, to znamená rychlé rozhodnutí: nechat je zmizet mechanicky ze scény. A hlavní teď bude okamžitá snaha po uvedení věcí do pořádku v jakési okrajové a pokřivené podobě.

Pečujeme o dobré mravy okolních věcí, kdy předměty s příliš dobrou pamětí, věci pomalé a nemoderní nebo trochu prostorek vyměníme za jiné s očividným leskem a uklidňující naší potřebu „jít s dobou“. Věci se však nedají tak snadno roztrždit na „potřebné“ a „nepotřebné“. Jistěže některé výjimečné (jež je nám líto rozšmelcovat či spálit) uzavřeme do ghatt památek nebo rovnou do cel vitrín. Každá okousaná násadka pera však nepatřila „Mistrovi“ — že ano. A tak většina zmizí neznámo kam, stejně jako může zničehonic zmizet dům, ulice nebo celá čtvrť. A samozřejmě že i my musíme v konečném důsledku zmizet také, protože se k novotám čím dál tím méně hodíme. Ale zatím zde ještě fyzicky zůstáváme přítomni, mnohokrát z nás odešel jenom nepatrný kousíček, anebo rovnou větší kus, když zmrzlinářova bouda se nečekaně proměnila v železobetonová zářící nebesa centra.

Přesto se nám řada věcí dokáže vymknout z rukou. To potvrzuje tezi, že byla pouze vytvořena iluze jejich zničení. Přetrvávají si na jiném místě a nestarají se o naše ideové veletoče, sílu moci nebo o umělost nových vynálezů. Přistihnout tyto věci ve vzpouře trvání se pokusilo velké množství fotografů. Vždyť také podobně prvotní vlastnost snímku je jeho schopnost zafixovat, „balzamovat“ a uchovat. V české fotografii pak můžeme sledovat dlouhou řadu klasiků od meziválečného období (Štyrský, Funke, Sudek), přes dobu protektorátu a jeho pád (Hák, Chochola, Reichmann, Sever), v „poezii všedního dne“ (objevované na sklonku let padesátých), ve skupině DOFO, v pronikání ke struktuře předmětu (Medková, Kuklík, Postupa, Fuková), v oprošťování (Svoboda) a v opětovném ahasverovském hledání věcí ukrytých (Reich).

Zatímco ještě v průběhu devadesátých let jsme tuto výraznou linii černobílé fotografie mohli stále dosti zřetelně sledovat, na konci dekády (s razantním vzestupem kvality digitálních technologií) se stává latentnější, mlhavá a ztrácí se v internacionálním proudění nového (ale často také univerzálně podobného).

■ Snímky Jiřího Ernesta nepochybně patří do naznačené pevné linie české fotografie věcí. Ačkoliv jí vděčí za mnoho nápadů, souběžně se mu daří získat obnovený a potřebný volný prostor. Nechce po něm víc, než čím je. Podobně jako mnohé dřívější i tyto obrazy vznikají nejenom v bezprostředním spolupachatelství samotných věcí, ale především výsečí jednotlivých záběrů a překlopením scény do plošné situace černobílých opusů. Ernest uvádí statické a zatím neměnné věci do pohybu s nakažlivým kouzlem sjednocujícím charakter jednotlivých výstupů. Nerozpakuje se třeba úplně změnit obvyklý rytmus. Černá šikmá linka drátu zřetelně odděluje těkavý odraz města a tajemství klidné hladiny řeky (s nevyzpytatelnými spodními proudy, se skrytým životem, s neznámými předměty u dna), kterou krátký okamžik může změnit v dravý proud. Ukrytá trocha pružného prostoru postele v tmavém koutě, průhled do krajiny tušený v okně za zrcadlem a další dřevě věci, k nimž se (někdy možná s lítostí) vracíme. Hlavalam zauzlování, a pak už paralelní světy, které jsou v „provozní“ každodennosti pro většinu z nás ukryty. Kutilsky rafinované účelové jachtařské boudy, plovoucí domky (ukotvené na řece), topící se věci s výrazem slepých koťat, skladiště a animální zařízení propojené prackama rour, lodě zazimované v pláštích, staré kraksny, žebříky končící v prázdnu a ukrytá volejbalová hřiště. To vše spěje do otevřené krajiny, kde se prolíná ostrý detail přírodního bujení v haluzích a trávě s neostře rozmlženým širokým prostorem.

Sestoupíme-li v Praze na Veslařský ostrov s tragikomičností plotů končících s proudem řeky či zabloudíme-li na Císařskou louku anebo na opačném konci města do Libně, získáváme dostatek prostoru pro předměty osvobozené od diktátu překotné záměny. Na Císařské louce můžeme také potkat věci z panoramatického obrazu Ivana Lutterera z roku 1988, v Libni se dokonce vrátíme o více než půl století zpět s Václavem Chocholou, ale nikoliv proto, že by zde předměty zůstávaly jako tehdy. Souvislostí bude mezi nimi jistě mnoho. Buď se přímo doplňují, nebo se alespoň sobě navzájem podobají. Věci jednou osvětlené celistvou atmosférou obrazů mohou vzápětí hrát za jiných okolností jiné role ve zcela odlišně utvářené scéně. Jiří Ernest do ní také vstupuje tam, kde se osvětlující kužel bodového světla znovu rozptyluje.

Autor (nar. 1954) je fotograf, pedagog a publicista.



J I Ř Í E R N E S T Z cyklu Moje skutečnost 2004

Jiří Ernest se narodil 30. 10. 1973 v Hořovicích, dnes žije v Praze. Vystudoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Brně (ŠUŘ), obor fotografie (1996–2000), FAMU Praha, Katedra fotografie (2000–2005), École supérieure d'Art de Grenoble ve Francii (2004). Ve své volné tvorbě se zabývá černobílou a barevnou fotografií v tradičních žánrech krajiny (městské veduty) a prostředím, ve kterém žije, nebo obecněji fotografováním neživých předmětů a přírodnin.

Ačkoliv autor vychází z českého pojetí moderního fotografického obrazu, v celistvém vyznění se jedná o netradiční inspirace v tradicionalismu. Účastnil se řady výstav doma i v zahraničí. V roce 2001 získal na Famufestu první cenu MAXIM za soubor fotografií *Laterna Magica*, dále v roce 2001 Cenu katedry fotografie pražské FAMU za soubor *Laterna Magica*, v roce 2004 Cenu Josefa Hlávky, Nadace Nadání za výsledky dosažené v kulturní oblasti.

O esenbácích, estébácích a dalších fízlech

ANE B KOUKEJTE, CO VŠECHNO JSEM PROŽIL...

ELIŠKA F. JUŘÍKOVÁ

Přečtete-li si prózu, jako je ta poslední Šabachova, máte v podstatě dvě možnosti. Tou první a nejpřirozenější je mávnout rukou, jít dělat něco jiného a nechat svůj „čtenářský zážitek“ upadnout do polozapomnění, kde z něj zůstane jen pár vět: „Šabach? Jo, to jsem četla... o čem to vlastně bylo?... aha, už vím, to je o těch fízlech...“ Pokud ale máte důvod se touto prózou zabývat víc, například proto, že jste slíbili recenzi, která by asi měla být o něco delší než tři věty, nezbyvá vám než začít uvažovat o tom, proč lidé takoveto knihy píšou, vydávají a čtou. A také podle jakých kritérií a proč vlastně odlišujeme četbu, nebo chcete-li populární literaturu, od literatury skutečné, tedy od výpovědi aspirující na vyšší duchovní cíle.

Spisovatelská pozice, kterou si Petr Šabach svým psaním „vybojoval“, jej v obecném povědomí čtenářů staví někde poblíž Michala Viewegha, tedy mezi tvůrce literatury populární, hojně vydávané a čtené, byť z hlediska uměleckého poněkud podezřelé. Nepolemizuji s tím, dokonce si myslím, že ve skutečnosti má Šabach daleko blíže než k Vieweghovi k Halině Pawlowské. Obdobně jako Pawlowská totiž centrem své tvorby učinil vyprávění zábavných a humorných story — jen s tím rozdílem, že místo ironického nadhledu komerčně zdatné intelektuálky, co všechno ví a všemu pěkně po žensku rozumí (a umí to také prodat), užívá mužskou autostylizaci do nonkonformního chlápka, jenž hodně zažil a své povídání trousí jen tak jakoby bokem, stranou mnohem podstatnějších činností, jako je třeba chození do hospody. Šabachovu pozici navíc nezaložilo ani tak jeho psaní, jako spíše sekundární ohlas filmu Jana Hřebejka, respektive scénářů Petra Jarchovského, jenž dokázal Šabachovy anekdoty a figurky „přečíst“ způsobem, který za nimi vidí víc, než v nich je: očima vypravěče, jenž konstruuje celistvý příběh a myšlenkový kontext, který chce být závažný.

Rutina zdatného sepisovatele

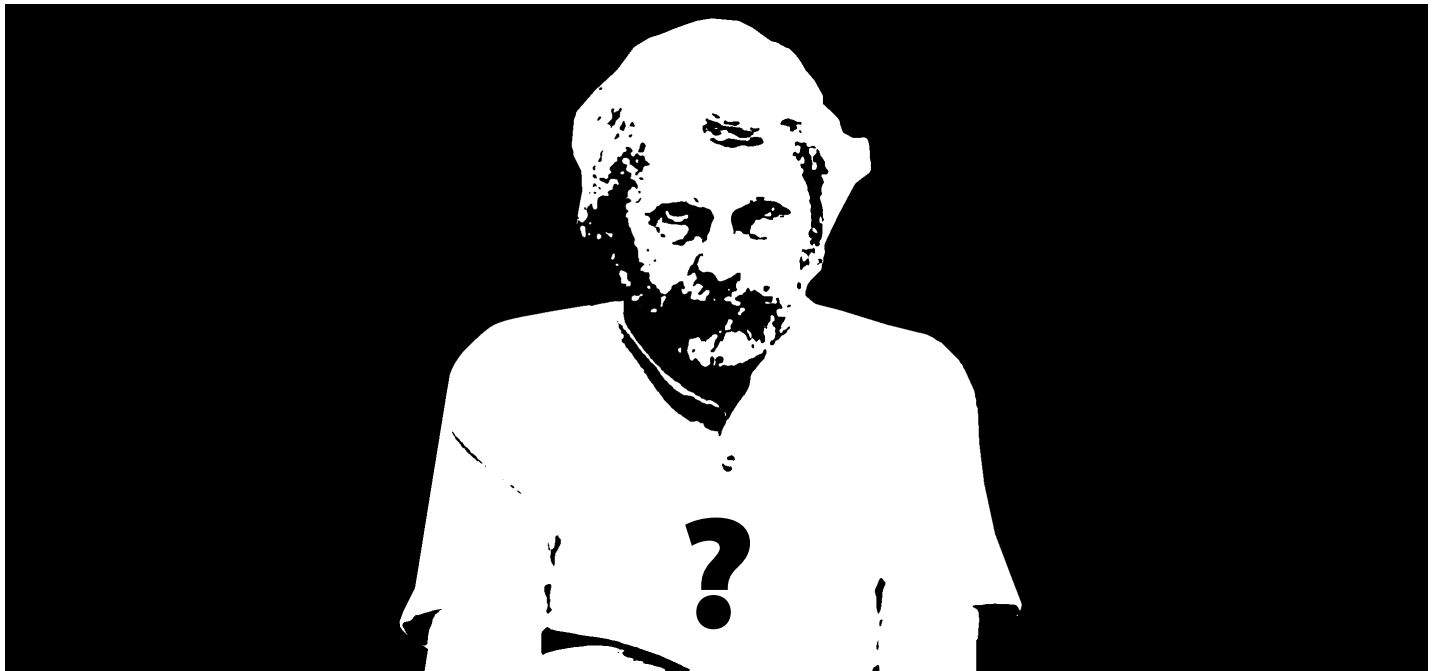
Myslím, že Jarchovského metoda je de facto v rozporu s Šabachovým přístupem k literatuře. Šabach je zručný vypravěč, nicméně každou svou novou knížkou znovu dokazuje, že mu — nejen na rozdíl od Jarchovského, ale také na rozdíl od Viewegha — chybí jakákoli snaha být něčím víc, než je, a drápat se za nedosažitelným ideálem předpokládaného vyššího smyslu literární výpovědi. Jakkoli se zprvu občas pokouší fabulovat symboličtější příběhy smyšlených hrdinů, v nichž ke slovu přicházejí i komiksové postavy, František z Assisi, Kristus či pozoruhodný Indián, svou osobitost Šabach našel především ve schopnosti jednou za čas naplnit nezbytný rozsah knihy sérií historek tak, jak mu je na jazyk přinesl „sám život“. Přesněji: jak mu je do pera (nebo spíše do počítače) nadiktovala jeho potřeba humorně vyprávět o věcech ležících na pomezí vzpomínky a smyšlenky,

legendy a slovního a hospodského folkloru, faktu a vtipného výmyslu, jenž dokáže nudu reality transformovat do stravitelné podoby zábavného příběhu. Šabachovy nejpůvodnější kousky nejsou výrazem autorského hledání tématu, způsobu a myšlenky, nejsou svědectvím o intelektuálním zápasu, který by spisovatel mohl svádět se světem i sám se sebou a svými myšlenkovými stereotypy. Jsou produktem rutiny zdatného sepisovatele, kterou do chodu uvádí startovací otázka: „O čem jsem proboha ještě nepsal? — O dětství ano, o dospívání za bolševika také, o rodičích, učitelkách a všelijakých dalších blbcích, o holkách a Dejvicích též, o kamarádech a jak jsme spolu jeli na vodu nedávno... co mi vlastně ještě zbývá? — Už vím: esenbáci a další fízlové!“

A tak také asi vznikla přítomná próza, do níž autor soustředil všechny vzpomínky své a svých kamarádů na setkání s příslušníky Sboru národní bezpečnosti a dalších uniformovaných i neuniformovaných složek ochrany socialistického státu.

Story, pointa a sebe prezentace

Vyprávění chronologicky začíná dětstvím v šedesátých letech, obdržáním první občanky a prvním setkáním s esenbáky, s fízly mezi učiteli na škole i ve vlastní generaci. Vykresleny jsou tragikomické potyčky s muži zákona během puberty, kdy dlouhovlasý společensky nepřizpůsobivý vypravěč při svých pravidelných cestách do hospody a z hospody (nic jiného v té době asi nedělal) porušoval povinnost nosit občanský průkaz, takže se stal dejvickým rekordmanem v počtu předvedení na místní služebnu VB. Značná pozornost je věnována událostem srpna 1968 a popisu drsných metod, které uniformovaní posluhovači komunismu užívali vůči vypravěčovu kamarádovi za jeho účast v masových protestech proti ruské okupaci a Husákovi. Vypravěč však vzpomene i na celou řadu dalších setkání s policajty, například na přátelské setkání s klukem, který se mu jevil jako duše velmi blízká a stejně nonkonformní, ale jen do té doby, než v kapse jeho bundy, řečené invaze, našel průkaz příslušníka. Příležitost



Petr Šabach — populární literatura, či výpověď aspirující na vyšší duchovní cíle?; koláž: Host

pro absurdní komiku je pak vyprávění o davu vlasatých hippie, kterým se při natáčení Vávrova filmu *Temné slunce* naskytla možnost v roli komparsu na příkaz, legálně a za peníze zaútočit na příslušníky s obušky a štíty, a pod dohledem kamer si s nimi fyzicky vyrovnat své účty. A komické jsou rovněž epizody z konce osmdesátých let, kdy vypravěče (autora?) soudruzi vzali mezi sebe a pověřili ho, aby navzdory své politické a společenské sebe prezentaci vedl tajnou bezpečnostní agendu a byl také příslušně vyškolen. A tak dále, a tak dále... (V závěru se pak mihne i zmínka o CzechTeku, na kterém zase policajti bili mládež toužící po svobodném sebevyjádření, neboť policajti jsou bez ohledu na režimy podle autorova přesvědčení stále stejní, ostatně určitě to jsou i ti samí.)

Téma, k němuž se Šabach obrací, je nepochybně závažné a recenzentku by málem přinutilo k užití patetických slov jako „postihuje absurdní mechanismy absurdní doby“ nebo „vykresluje totalitní režim, v němž policie získává nad jednotlivcem nekontrolovanou moc“, anebo „hrdina hledá individuální svobodu navzdory unifikujícímu násilí“, a tak podobně. Podstata Šabachova vyprávění je však — přes veškerou dokumentární hodnotu orální historie, kterou takováto vzpomínání vždy představují — zcela jinde. Je stejného rodu jako vzpomínání chlapů na vojnu a všechny ty debilní velitele, případně vězení a vězňatele (a u žen pak na porody.) Vyrůstá totiž ze stejné spontánní potřeby pochlubit se překonaným nebezpečím, tím, jak těžké situace jsme dokázali přežít a s kolika absurditami jsme se přitom setkali. Z hlediska narativního jsou pak takovéto vzpomínkové návraty ještě umocněny faktem, že ony situace jsou zpravidla jedny z mála epických momentů v našem jinak stereotypně každodenním životě.

Kořeny Šabachova stylu totiž leží v hospodské historce. Přítomná knížka z ní přebírá volně přecházení od osudů vlastních k příběhům kamarádů a k příběhům pouze kdesi zaslechnutým, od prožité reality k tomu, co se mohlo stát a co se vlastně mělo

stát, protože to je pěkně vymyšlené, pěkně se to vypráví a vypravěč se s tím za ty roky už zcela identifikoval. Příznačné je i to, jak autorovo hospodské asociativní přeskokování mezi příběhy bezděčně znejišťuje čtenářovu orientaci v časových relacích textu, neboť otázky, kdy to vlastně bylo či kolik hrdinovi tehdy mohlo být let, jsou tu skoro nepatřičné. Důležitá je jen story a pointa a vypravěčova sebe prezentace.

Osobně nic proto tomu. Potíž vidím ale v tom, že Šabachovy vyprávěnky pro mne jako pro čtenářku skutečným hospodským vyprávěním vlastně nejsou, ba ani jeho odleskem. Pokud by totiž jejich prostě sdělovací tón měl získat tajemné kouzlo a spontánní sílu takových vyprávění, autor by patrně musel věnovat daleko větší pozornost poetice promluvy, jazyku a tvaru výpovědi, v níž není důležité jen to, co se říká, ale i to, jak se to říká.

Pokud se ale Šabach pokoušel přejít k nějaké jiné podobě literatury, pak základní úskalí jeho stylu vidím ve způsobu, jakým pracuje, respektive nepracuje s časem, s potenciálním napětím mezi *bylo* a *je*. Pro hospodskou historku je sice příznačné, že se vypravěčovo dnešní „já“ projektuje do postav prezentujících jeho minulost, pokud bychom však Šabachovu prózu viděli očima jiného žánru, může nás poněkud překvapit, když postavy, kterým by například v pětice šedesátých let mělo být čtrnáct, myslí a mluví tak, jak by dnes mluvil a myslel jejich autor. Chtít po žánru hospodské anekdoty, aby zachytila atmosféru a kolorit časoprostoru, o němž vypráví, aby přímo či nepřímo vyjádřila pnutí mezi tím, jací jsme byli tehdy a jací jsme dnes, je asi opravdu moc. A přece se pod dojmem autorovy patrně nejlepší prózy *Šakalí léta*, v níž něco takového zčásti dokázal, nemohu zbavit pocitu, že to je právě ta cesta, po které by od orálních historek snad mohl dojít až k literatuře.

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

Petr Šabach: **Občanský průkaz**, Paseka, Praha 2006



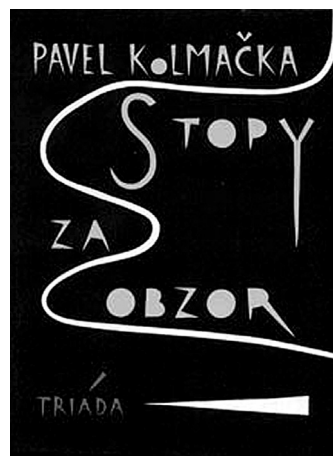
Recenze

Básník v próze

Pavel Kolmačka: **Stopy za obzor**, Triáda, Praha 2006

Začátkem roku 2006 vyšel v nakladatelství Triáda prozaický debut Pavla Kolmačky. Nejedná se ovšem o prvotinu literární, neboť autor již dříve vstoupil na pole básnické svými dvěma sbírkami *Vlál za mnou směšný šos* (1994) a *Viděl jsi, že jsi* (1998). Román *Stopy za obzor* se dá z pohledu autorovy geneze brát jako jakési vyústění a shrnutí motivů a témat z předešlé tvorby.

Kompozice románu je osově souměrná. Kniha je rozseknuta do dvou částí, které se skládají z pěti kapitol. Možná souvislost s biblickým textem, který je rovněž rozčleněn do dvou knih, je zřejmá. Tematizace víry a jména s náboženským obsahem — například Marie, Vít — dodávají uvedené souvislosti na relevanci. První část nazvaná „Levá deska: Oko“ je věnována času dětství, prvotnímu nahlížení na svět, hledání vztahů v něm, uvědomování si sebe sama a zároveň prvního přesahování. Nejde o dětství ryze autentické, ale spíš o retrospekci; dětství nazírané z perspektivy dospělosti, již prožité a ve vzpomínkách znovu utvářené. Právě skrze ně může autor nahlížet přítomnost, v opozici a kontrastu. Topos návratu do dětství je v současné české literatuře jevem frekventovaným. Namátkou vzpomeňme texty Ireny Douskové, Edgara Dutky, Václava Kahudy a Jáchyma Topola. S posledně jmenovaným je Kolmačka asi nejvíce spřízněn, a to v mnoha ohledech. Oba jsou básníky, kteří se nechali strhnout puzením k vyprávění, někdy až obžernému, a přitom si ponechali rysy své původní poetiky. Topol i Kolmačka jsou hledači řádu v chaosu současné doby a poutníci za smyslem. Další spojitost mezi oběma autory by se dala nalézt v průniku tzv. pokleslé literatury do jejich textů. Postavy indiánů a dalších hrdinů dobrodružné četby zalidňují fikční světy obou literárních demiurgů. I samotný prostor, v němž je postavám dáno prožívat osud, je podobný. Topol po vyčerpání kulis městské periferie směřuje na území komornější, vesnické, kde je Kolmačka jako doma. Kolmačka, podobně jako Topol (*Noční práce*), zdvojuje princip kontrastu světa dětství a dospělosti v antipodickém vykreslení města a vesnice. Město a dospělost symbolizují často něco negativního, již nechtěného, s čím si hrdinové románu nevědí rady. Dětství a vesnice patří k sobě téměř geneticky. Jsou oázou, i když někdy velmi drsnou a plnou iracionálního strachu (zvláště u Kolmačky), návratem k původnímu, nejpodstatnějšímu. Poe-



tický jazyk umožňuje Kolmačkovi i Topolovi navodit pocit jedinečné intimní atmosféry, děj se posunuje pomocí sledu básnických obrazů, volně se přelévá, plyne samospádem, krouží a zároveň běží kupředu. Vědění a poznávání světa se děje téměř výhradně skrze smysly. Hrdinové procházejí krajinami barev, chutí, tvarů, pachů, zakusují čas a jazyk, přičemž z textury číší nedůvěra k racionalitě; k rozumovému vysvětlení světa.

Pokus najít tvůrčí pokrevensví mezi Topolem a Kolmačkou však není veden záměrem oslabit jedinečnost jejich uměleckého zjevu, nebo snad dokonce úmyslem hovořit o splynutí jejich individualit v jeden typový druh. Pavel Kolmačka je autorem duchovnějším, s hlubším ponorem, s jasnějším příklonem ke křesťanství. Zároveň také méně dějovým a akčním. Signální motiv cesty a pouti po ní není vkomponován do syžetu plného dramatických situací. Konflikty se většinou dějí v nitru hlavní postavy, ale dál jej neposouvají. Dějovou linií je příběh samotného života zobrazovaného ve střípcích mikrokapitol. Kompoziční princip, velmi náročný na udržení napětí a pozornosti čtenáře, v kombinaci s nestřídmým rozsahem se stává Achillovou patou knihy. Druhá polovina textu pokulhává za první v mnoha ohledech. Dospělý Vítek není postavou, jež by se dala snadno zachytit ve svém zmítání, jeho introvertnost zabraňuje recipientovi pochopit motivaci jeho jednání, a tím se s hrdinou lépe identifikovat. Dospělý Vít Kolbasa zůstává uvězněn uvnitř textu, jeho kontury jsou šedé a mlžně matné. Snad to byl autorův záměr, pak ovšem nebylo nutné za každou cenu natahovat druhou část až k neúnosnosti. Pavel Kolmačka by si měl uvědomit, že plocha románu je něco kvalitativně odlišného od hutné formy básnických strof. Obrazně řečeno, na příliš velký krajíc si namazal málo másla, takže jsou některé partie holé, suché, okoralé.

Na závěr bych chtěl ale trochu zmírnit osten své kritiky. I přes některé výhrady, jež jsem k dílu vznesl, se domnívám, že se jedná o text s vysokými uměleckými ambicemi, o talentu samého tvůrce ani nemluvě. Příště bych snad jen doporučoval více střidmosti.

ALEŠ MERENUS

Privřením víček u kafe se rázem pročíst na dno dne

Petr Král: **Základní pojmy**, Knihovna J. Drdy a Klokočí, Příbram a Praha 2002
Petr Král: **Přesuny**, Knihovna J. Drdy, Příbram 2005

Petr Král se v poslední době spojil s nakladatelstvím Klokočí a Knihovnou Jana Drdy a vznikly z toho tři výborné knížky. Po poezii sbírky *Pro anděla* předložil nejprve rekapitulaci sebe i světa, který jej obklopuje — soubor *Základní pojmy*, výčet podstatných věcí provázejících nás životem; tyto texty znějí jako inventura. Jsou to prózou načrtnuté momentky, zastávky před věcmi, jejichž základním ustrojením je úžas. Svět je jedno velké orákulum, kterým básník prochází a pokouší se transkribovat svůj podiv nad touto „kapesní fenomenologií“, jak byly básně v próze přesně popsány na záložce. Básník nechodí po horách, ale prochází městy, kavárnami, polozapomenutými hospodami, kráčí po schodech, v ruce hůl, na sobě kalhoty, košili, klobouk a tak dál.

Každá z věcí je tu těhotná významy, hrozí v každé chvíli vyhřeznout a hluboce přesáhnout „banalitu“ svého materiálního ustrojení. Není to opravdu jen známé a čas od času v české poezii opakované přilnutí k drobným věcem, které nás obklopují a svou samozřejmostí nás zaplňují tak, až se samy stávají neviditelnými. Každá z věcí, jevů, situací je tu jakoby z ničeho znovu vyvdorována: „Si / Proti útočnějšímu, ale spíš prostému ‚fuck you‘ — i francouzskému ‚va te faire foutre‘ — není české ‚vyliž si...‘ jen subtilnější, odsuzuje taky adresáta k potupnějšímu aktu. S jazykem ve vlastní rýze se dotěrní, do klubička stočení pitomci valí podél parku jako zneškodněné kulové blesky na kraji znovu vyklizeného ráje, aspoň po celou tu chvíli, co to na ně řveme“ (*Základní pojmy*, s. 37). Prostý očištný akt nadávky by nestačil, to by bylo skutečně pouhé odkazování mimo hájemství tradičních poetických témat a prostředků. Právě onou naditostí významovou se znovu restauruje očišťovací funkce poezie, její schopnost přivodit katarzi, chcete-li. Právě tím, jak je nadávka vytrčena vzhůru svým odkazem k čemu si bytostně nás přesahujícím (v tomto případě k času a trvání), se očišťujeme, a to je pocit zakoušený u nás v poezii výjimečně.

Je to vždy také poezie napjatá: hrozí sklouznout ke konstatačnímu. Klade na nás nároky, kterým přivykáme jen neradi. Chybí jí totiž to, co dělá špatnou poezii špatnou: tyto texty nechtějí upozorňovat, šokovat, dojímat; lépe — jsou bytostně mimo tyto kategorie. Stojí přede *mnou*, neskladné, nezařaditelné, ale pořád jakoby známé. Není to jen domýšlení zmiňovaných už skrytých významů. Mnohdy jde právě o proces, který lze (toporně) popsat jako vbouřování se do věcí. Jde o činnost nebezpečnou, takto pojatý svět nehrozí rozpadem, ale monumentalitou, jakousi brutální sošností, která pohlcuje: „Vlaky / Naše vlaky už nejsou na páru, jejich dech je ale pořád širší, než jejich dráha a předepsaná trasa“ (s. 19).

Prostředky používané k monumentalizaci světa jsou různé a různě patrné. Jde ale pokaždé o to, že věci takto nahlédnuté se stávají jakýmsi úhelnými body života, jako třeba „nepatřičně“ velká prostora stolu, která svým zveličením dosáhla i hlubšího smyslu; ten stůl jako by se díky své „pláni“ rozlézal ze stránky ke čtenáři a postupně i do jeho bytu: „Představení / Znovu ráno s údivem přihlížet tomu představení, popelníku, karafě a sklenicím měřícím nehybně pláň stolu“ (s. 10).

V takto pojatém světě je každý s každým spojen, na každého čeká úkol. Může to být cokoli, ale vždy to nějak souvisí se samou

dření života, vždy jde o nevyhnutelnost trochu děsivou. Tak se za přípitky vynořuje prázdno, které nás nejprve pohltí, než vydá své zrnko katarze: „Dodnes si přípitkem předáváme štafetu jako spiklenecké znamení smrtelných a projev vzájemné účasti i jako danajský dar; někdo z nás vždycky druhému přitukne silněji a složí mu na ramena kus vlastní váhy, teď máš sólo ty, ukaž sám, jak umíš padat. Až potom sklouzne svou sklenicí po naší a ladně s ní vyjede vzhůru, aby nám k přeletu propasti předal i minimum elegance“ (s. 20). V rituálu přípitku je obsaženo všechno; velkou Královou schopností je toto vše vidět v jediné zastavené vteřině obrazu. Když se pak film pustí dál, nic není jako dřív: přípitek, do té chvíle naplněný významy, se stal symbolem, šifrou lidského osudu, a tímto svým přepodstatněním dává nový význam i svému okolí.

Zatím poslední Královou sbírkou jsou *Přesuny*, a je to významný přesun od *Základních pojmů*. Král se vrátil k volnému verši, jenže způsob, jakým s ním nakládá, je stejně originální jako mistrovský. Není to jen rozbití základních rytmických hodnot verše, Král se soustředěně zaměřil na poslední výspu verše — intonaci. Znova se ukazuje její až obžerná, plýtvavá schopnost udržet pohromadě i celky už už hrozící rozpadnutím na jednotlivé, neslučitelné části. Takto znějící disonance i souzvuky zaplňují neočekávanými významovými zvraty, a tak se ještě víc přibližuje limitům, které poezie má, a zároveň ukazuje nedozírné nové prostory, které se před takto pojatým slovem otevírají: „V prachu / plném prachu, prašném a unaveném unavováním věcí / vleče svou nohu, kopyto co škrť přes slunce utáté / u samé šedi [...]“ (*Přesuny*, s. 9). Je to poezie plýtvavá, bohatýrská v tom nejlepším slova smyslu, po všech těch souzvučích úvodních veršů jaksí podříváním šedivostí a táhlou tesknoutou večera najednou vyhřeze část verše až apollinairovská, a zas: ne jako aluze, názvuk, ale překonání, protišlap. Už dlouho neslyšel jsem v české poezii něco tak krásného i odvážného: „kopyto co škrť přes slunce utáté u samé šedi.“

Jsou to spíše zvuková plátna, která se rozprostírají po celé básni. Je to, jako bychom pomalu kroužili očima po plátně; barvy-zvuky se zvedají jeden z druhého, třeba navečer, když se stmívá: „V prachu vyhaslém zhašením všeho, ztahaném medovým rozžiháním za posledních / paprsků vleče svou rozeschlou protězu, skřípky bez hlesu rudnoucí mezi listím“ (s. 9).

Ale nejen barvy. I zvuk je v nejlepších místech sbírky zcela nový. Verše se sunou drkotavě, snad nejspíš podobá se jejich čtení pohybu vajíčka — po táhlém proudu delší části přichází rychlý a zkratkový přemet užší části, kdy se význam pozvedne ne nepodobný vlně a zase se ponoří do pomalého rytmu ohledávání konkrétních lidských životů a věcí. A toho všeho lze dosáhnout prostředky, které česká poezie zná, jako jsou přesahy a rozrušení jednoty mezi větovým a veršovým členěním. Výsledek je ale opojný: „Tak ať se jen vlní za okny ve vlahém zčeření téhle letní noci / smrtelně lhotejní k tomu že vyhlížím jejich znamení / zatímco bez zastávky mímám jejich dům / jak unášený proudem zapomnění a že na konci cesty / se krátce otru o strom který tu pevně temně tkví / jak žezlo sebe sama“ (s. 11).

A jako je svět zaplňován barvami a zvuky, je zároveň napěchován událostmi. Zároveň se však zdá, jako by ty události ani nebyly určeny pro nás, jsou před nás kladeny. Vůbec je pro Královu poezii v *Přesunech* typické, že to základní se tu neděje jako výraz určitého „já“ (ať už mu budeme říkat lyrický subjekt nebo

básník) mluvícího v první osobě. Pro Králův básnický svět jsou důležitější děje samotné než jejich nositelé, i když jimi někdy paradoxně pojmenovává konkrétně. Jednou z ukázek takového nehostinného, a přece tak důvěrně našeho světa je překrásná báseň bez názvu: „Vít nadouval noc, nechával znovu vlát kůži v odstupu od těla, / střechu a dveře drnčet mimo dům. / Víno dál táhlo samo, z ulic do žil / a zpátky. Někdo toho měl dost, snad / ty sám; okolní tma spolkla včas adresu / i jméno. Až zítra vyžene sousedku z domu další / manželská bitka, / najde venku ranní ulici jak útěšně neobydlený pokoj“ (s. 25).

Králova poezie je ale také tvrdá. Ke směšnému schraňování všelijakých národních mýtů či mýtečků („Ser synku / všichni serou / my nejlip Přituknem / pikslou o kisnu / oslavíme gól“, s. 111), stejně jako ke každému, kdo by chtěl vytěšňovat z poezie třeba — hovno: „Venku se někdo bez rozpaků / vydělal mezi dvě parkující auta, / rovnou na čerstvý sníh škrtaný teď dlouhým / černým lejmem jak zpuštěným havana / — tumáš! má temná čára / přes nanovo ničí bílou“ (s. 58).

Hledání nenalezené identity

Jan Paul: *Deník pošetilého milence*, Barrister & Principal, Brno 2006

Výtvarník a publicista Jan Paul je autorem souboru krátkých próz, který vyšel pod názvem *Deník pošetilého milence* v nakladatelství Barrister & Principal letos na začátku října. Paulův umělecký vývoj, jak jsem ho mohl poznat, zápasil vždy o reflexi povrchnosti života vůbec (samozřejmě života v kulisách dneška) a o hledání jeho nejednoznačné hloubky, díky níž se stává teprve životem v plném slova smyslu. Zejména intenzivní, přelomová zkušenost, kterou získal, když svou matku doprovázel na cestě umírání, a s níž se veřejnosti svěřoval v poslední době na stránkách *Britských listů*, může být pro čtenáře Paulových textů důležitým signálem o tom, že tentokrát se nesetkává s běžnou zábalou ani s intelektuálním psaním pro psaní.

Recenzovaná kniha obsahuje deset krátkých próz, které navzájem spojuje téma lásky. Někde je základem textu příběh, jinde podrobnější pohled do duše, všechny prózy mají ale společný charakter momentky, jež nikde nezačíná a nikde nekončí, nýbrž odhaluje v krátkém časovém úseku podstatné stránky života, které máme tendenci mýjet a nepřipouštět si. Paul nemoralizuje, a co by mohlo být označeno za správné či vzorné, dává k úvaze pouze ve značně autobiografické próze „Cesta do věčnosti“. Ale i v ní a právě v ní neosvobozuje od tíhy závazku vlastní identity, nýbrž po ní naopak volá. V ostatních textech můžeme z mnoha různých stran nahlížet tutéž základní otázku: kdy je člověk autentický a proč stále nenalézá svou identitu, ba proč po letech zjišťuje, že ji v důležitém smyslu slova *nikdy* neměl, že je možná zajatec své sleposti a svých alibistických životních rozhodnutí? Jednotlivé prózy se v tomto ohledu doplňují a vrhají světlo jedna na druhou. Tak třeba osud ženy v „Obyčejném příběhu“, v „Jednom dni paní Milady“ a v „Narozeninách“ je ve své podstatě týž, a přece se tak výrazně v konkrétních důsledcích liší vlivem náhody a okolností.

Kdo by hledal v *Deníku pošetilého milence* bohatost slovesného umění či svébytnou konturu velkého díla, které vykládá

A opravdu — svět je ještě pořád sdostatek dobrý na to, abychom v něm byli, abychom (se) v něm hledali a nacházeli. Hra se slovy totiž v určitých rukou a ve vzácných chvílích může vyprovokovat řeč k obrazům a jsou pak z toho takovéto dech beroucí klenoty: „Byla sranda / když byla sranda / Teď sranda není / Ani neprší / Vandráci míjejí nádraží bez úschoven / Snad aspoň někde něco / o něco pozorně drhne“ (s. 59).

Slovem: Petr Král svou poezií tvrdohlavě trvá na trvalé platnosti poezie, na jejím nezastupitelném, i když špatně pojmenovatelném místě i v tomto světě; tato hrdinská jistota je jednou z nejdůležitějších hodnot, jakou současná poezie disponuje:

Když ti stará dáma ukázala cestu k nádraží
a když ji i s blond holí a dávně tmavomodrými šaty
vpil konec letní ulice, zbývá zašedlé mauzoleum kostelního průčelí,
vztyčené s útěšnou neúčastí
k chybějícímu nebi —

(s. 56)

JAKUB CHROBÁK

či zprostředkuje svět, bude zklamán. Autor se o nic podobného nesnaží. Píše lehce a spoře, jeho text se může zdát lecky příliš jednoduchý, banální, avšak jen do té doby, než čtenář postřehne celkovou myšlenkovou jednotu. Tu se poselství přečteného stává palčivou otázkou, která má místo v obyčejném životě každého z nás. Všechno, o čem Paul píše, každý zná nebo aspoň může znát ze svého života, není tu nic exotického, kuriózního, nic, co by nám pomohlo utéci ve fantastickém snění někam pryč od své konkrétní tělesné, sociální i psychologické vrženosti. Jsme naopak vedeni k soustředění se na sebe. Kdo by se chtěl při čtení pověsit na hrdinu a jeho prožívání, bude v Paulových prózách jen těžko hledat předmět svého zájmu. Dávají totiž smysl teprve poté, co zvedneme oči od papíru a vpustíme jejich obsah do konkrétního života. Tam rostou do výšky a hloubky, odtud je třeba se k nim vracet a znovu je promýšlet.

Vzhledem k tomu, že ani v „Cestě do věčnosti“ nenajdeme jasně řešení, spíše jen apel na autentickou existenci, mohlo by se zdát, že Paul uvízl v obtížném relativismu, který trýzní, aniž by rozptýlil (rozptýlení obav, otázek, přísných nároků je hlavním niterným důvodem pro zastávání relativismu vůbec). Jenže hloubavý čtenář možná po delší meditaci nad knihou zjistí (a uvidí tak i vlastní reálný život v ostřejším světle), že bolestnost otázky spočívá v tom, že relativismus popírá a že právě ta její řešení, jež lze vyslovit slovy a jichž je mnoho, ji vždy jaksi obcházejí, aby člověka hlouběji a hlouběji uspávala v jeho vlastní nenalezenosti. Paulova kniha je tak především svědectvím o tom nevyslovitelném, o vnitřní poctivosti k sobě samému, bez níž se všechna slova, včetně slov „vnitřní poctivost“, stávají lží.

V dnešní době, kdy právě „poctivost“, „pokání“ a „autenticita“ bývají stále méně a méně tematizovány, kdy se ironický úsměv intelektuála, který je „in“ a který z výšiny své svémoci může cokoliv označit za „morální kýč“, slévá s upachtěnou honbou mas za kusem žvance a bulvárními celebritami, kdy kultura bezmocně skuhrá nad tím, jak je ignorována lidem i elitami, Paul přináší důležité téma, jež má stejnou sílu dnes jako před tisíci lety. Kultura totiž může být silná a silnější než marnost světa jen tehdy, pokud objevuje život mnohem smysluplnější, pravdivější a zajímavější. Chce-li se někdo s takovou kulturou setkat, doporučuji mu, aby si přečetl *Deník pošetilého milence* z pera Jana Paula. **BORIS CVEK**



Souvislosti Otakara Kubína

Litoměřická galerie a Muzeum města Brna pořádají v koncepci Evy Neumannové výstavu Otakara Kubína (1883–1969). Expresionista a kubista éry Osmy a Skupiny má ustálenou pozici avantgardisty, který se uchýlil k neoklasicismu, omlouvanému působením v Provinci. Tuto představu fixuje katalog, vybavený „coubinovskými“ fotografiemi Jana Brodského. Věcná dokumentace by byla užitečnější. Text Jany Šálkové (inovanou z roku 1983) na rozdíl od názvu výstavy „Od kubismu k novému klasicismu“ korektně popisuje fáze Kubínova malířského díla a je doprovázen faktografií. Z ní vyplývá, že malíř pronikl díky kvalitním galeristům do evropských soukromých sbírek a depozitářů, ale galerijním klasikem se stal jen u nás.

Mimo obzor pořadatelů výstavy zůstala celosvětová rehabilitace meziválečného neoklasicismu a malířského art deco, a tudíž skutečnost, že se vynořil kontext, do něhož je nutno zdánlivě známého autora zařadit. Za pozornost stojí například skutečnost, že z Otakara Kubína se stává Pařížan a Provensálec Othon Coubine právě roku 1925, kdy neoklasicismus a art deco nastupují. Nepovšimnuty zůstávají i souvislosti a paralely s českými neoklasicisty.

Reliktní modernismus preferuje „umělce bojující“, byť s nevalnými výsledky, před „umělci nalézajícími“ jasná a srozumitelná formulace. Mezi ně patřil i Otakar Kubín, již jako student pražské Akademie milovník Van Gogha a Gauguina. Na rozdíl od generačních druhů, pěstujících psychologizující expresi a spojujících kubismus se symbolismem, je Otakar Kubín v éře Osmy koloristou. Gauguinovské *Žně v Boskovicích* z roku 1907 obtožij i ve srovnání se „středoevropskými nabisty“. Od plošnosti přechází Kubín s živelností i malířskou kultivovaností k vanguardovskému rukopisu (*Portrét Bohumila Kubišty*, 1908). Pozoruhodná jsou i malířská prověřování neoimpresionismu kolem roku 1903. V období Skupiny výtvarných umělců Kubín nevede dobové „diskursy“, ale v ostroúhlých figurálních obrazech přináší vlastní verzi kubismu. Figury v jižní krajině jsou barevností blízké tehdejšímu Špálovi, ale definitivností srovnatelné s malbou skupiny die Brücke. Všimli si toho i němečtí sběratelé po roce 1912, kdy již Kubín sídlil v Paříži. Tamějšímu uměleckému klimatu lze přisoudit proměnu Kubínovy malby. Ve stopě krátkého Renoirova ingresovského období a paralelně s Picassem a Derainem se Kubín vrací ke klasické figurální kompozici. K neoklasicismu se hlásí jeho ingresovské portréty, manifestační *Tři grácie*,

svěbytné jsou monumentalizující provensálské figurální kompozice *Skližen* a *Petanque*. Ingresovská jasná objemová kresba od té doby jeho dílo provází. Figurativnost, přesahující i do malířsky citlivých plastik, se vytrácí po přesídlení do Provence. Othon Coubine je krajinář a malíř zátiší. Obrazy charakterizuje pastelová barevnost, stříbřité protisvětlo a nereprodukovatelnost, signalizující absolutní malířské kvality. Malíř fotograficky viděné reálie včetně banalit jemně posouvá do světelné a ve třicátých letech koloristické vize. Spojení optičnosti a věcnosti je charakteristické i pro jeho zátiší. Provensálské rozptýlené světlo asi chybělo Coubinovi po návratu do Boskovic v padesátých letech. Malíř, který si udržoval kritický odstup od „čechoslovakistů“ počínaje první světovou válkou, byl sice jakožto „realista“ novým režimem přijat vliálně, ale nakonec se do Provence vrátil. V Čechách zanechal malířské dílo, které vykazuje kvality v éře nabistické, expresivní, kubistické i neoklasicistní. Přesto je vnímáme jako různorodý celek, jehož souvislosti by stálo za to zhodnotit.

PAVEL ONDRAČKA

Otakar Kubín-Coubine: *Od kubismu k novému klasicismu*, Severočeská galerie výtvarného umění Litoměřice a Muzeum města Brna



Dech se úží

Jan Wolkers: **Růže z masa**, přeložila Olga Krijtová,
Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006

Je to známý jev, s oblibou zpracovávaný literárně. Neštěstí v nás vyvolává otázky, na něž jindy nemáme pomyslení. Ztratíme-li někoho blízkého, narážíme náhle na smrt a zmar na každém kroku. Neštěstí je přitom pouhý popud k (sebe)reflexi. I když traumatická událost líčená v knize nás osobně nepotkala, nacházíme v následných stavech mnoho povědomého.

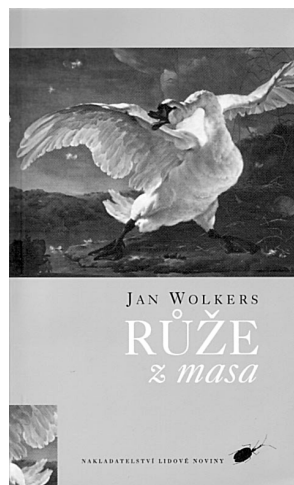
Čtyřicet hodin ze života Daniela, otce dvou synů a... jedné dcery. Zdržuje se převážně v bytě, kde po rozvodu zůstal sám, v třeskutém mrazu vyráží jen na každodenní pouť na hřbitov, zajde k holiči. Výchozím bodem je tragické úmrtí dvouleté dcery, které ani po deseti letech nepřebolo. Katastrofické scénáře, jejichž oběti jsou jeho nejbližší, se Danielovi nepřestávají honit hlavou ani ve spánku. Dokonalým výrazem jeho úzkosti jsou astmatické záchvaty, které ho přepadají stejně zákeřně jako kdysi dceřina smrt. Výčitky svědomí rozpoutávají dlouhý řetězec „kdyby“, počínající okolnostmi nehody (kdyby se Daniel se ženou zrovna nehádali...) a zacházející stále hlouběji do minulosti, až po: kdyby Daniela nevyhodil otec z domu, nepotkal by přítele Gerarda, neseznámil by se tedy se Soňou, neměli by děti... etc. ad libitum.

Otec stojící na počátku všeho. To je jedno z utkvělých témat Jana Wolkerse (nar. 1925). Přesněji řečeno rozporuplný vztah k přísně kalvinistickému otci, který vede svůj stále se rozrůstající houf potomků (Jan byl třetí z jedenácti dětí) pevnou rukou a nepřipouští jakýkoli odpor. V neděli dvakrát do kostela, před každým jídlem otec předčítá z bible. Pod vlivem levicových spolků z výtvarné akademie se sice Wolkers z církve záhy vymkne, ale biblické obraty nikdy nepřestanou prosakovat jeho psaním. Nebrání se jim, naopak si z nich vytvoří jeden z typických znaků svého stylu. Jiným znakem jsou poetické a barvitě obrazy svědčící o autorově básnickém a výtvarném vidění — píše totiž i básně, ale sám se považuje především za výtvarníka (k jeho sochařským učitelům patřili Manzù a Zadkine).

V tomto románu je vztah k otci i k životu odstíněnější než ve Wolkersových raných pracích („Kdybys začal včas používat ochranu, mohl jsem si tohle ušetřit,“ vyhrkne syn v povídce „Strašlivý sněžný muž“ z roku 1957). U Daniela najdeme náznaky smířlivosti a shovívavosti, protože už pochopil, že se od otce nikdy nelze osvobodit doopravdy. Navíc mu už není dvacet a stal se mezitím sám otcem.

Jiným wolkersovským motivem je fascinace smrtí. Červy se to jen hemží, lidé jsou pouze chodící kostlivci... V morbidních obrazech se ozývá otcovo „v prach jsi a v prach se obrátíš“. Ve vztahu ke zvířatům kolísá mezi svévolnou krutostí a soucitem, jako by si hrál na boha. Podnětem k psaní je vědomí pomíjivosti a snaha zaznamenat to, co nesmí upadnout v zapomnění. Vypisuje se ze stesku po obdivovaném starším bratrovi (například v próze *Kort Amerikaans*, Krátce po americku, 1962), který zemřel v roce 1944 na záškrť — vinu přičítá otci, protože odmítal očkování. Jindy zase líčí stesk po milované ženě — vášnivý vztah s tragickým koncem zpracoval ve svém nejslavnějším románu *Turks fruit* (Turcké cukroví) z roku 1969.

Přesto Wolkers nepatří k autorům, kteří staví své bolesti na odív. Jeho knihy sice vycházejí ze skutečnosti (včetně Danielových ast-



matických záchvatů — Wolkersovu astmatu se dokonce přičítá jeho přerývaný styl psaní, jako by nevystačil s dechem), ale od svých ran osudu si zachovává odstup. Vypráví ve třetí osobě, i když jasně z perspektivy hrdiny a třebaže rád do ich-formy přeskakuje. Jeho životní osudy jsou v Nizozemsku obecně známé, a tak si umně pohrává se čtenářskou zvědavostí, „jak to bylo doopravdy“. V roce 1963, kdy *Růže z masa* vyšla, byla příchut' autenticity pro nizozemské čtenáře nepřehlédnutelná. Vždyť tu rekordně dlouhou zimu s nebyvalými mrazy a množstvím

sněhu, která v knize dokresluje hrdinovo celkové ochromení, měli sotva za sebou. Wolkers navíc skryl do titulu hříčku. Jeho první žena, s níž měl dva syny a dceru Evu (tragicky zemřela v dětském věku), se jmenovala Maria de Roos (roos = růže).

Psát o smrti dítěte je ošemetné. Pokud autor nečerpá ze svého života, snadno se tím vystavuje podezření, že mu jde o laciný efekt. A jestliže líčí svůj skutečný zážitek, je velmi těžké najít přijatelnou formu. Například v útlé knížce *Schaduwkind* (Dítě stínu) z roku 2003 zaznamenal P. F. Thomése své pocity po smrti šestinedělní dcery. Pro domácí kritiku je prakticky nemožné psát o takové knize jako o kterékoli jiné próze. A jen těžko lze odhadnout, jaký podíl na ohlasu v zahraničí tu měla supi mentalita obecnostva. Wolkers čtenáře takovému tlaku nevystavuje — vzhledem k časovému odstupu nechybí jeho příběhu (sebe)ironie, kterou bychom u Thoméseho, ochromeného žalem, marně hledali.

Čím ještě prosvětluje Wolkers svou temnou vizi? Daniel čerpá útěchu z Bachových *Braniborských koncertů*. Smysl pro objevování krásy i v tom nejhorším čase v sobě skrývá už titul — k růži z masa, která vypadá „hnusně i krásně zároveň“, se přirovnává umělý vývod střeva břišní stěnou. Když se Danielovi začne dech úžit nesnesitelně, ví, že stačí vytočit číslo bývalé ženy, protože ta ví i beze slov, co podniknout. Ve výčtu úzkosti, samoty, neporozumění a zkrachovaných vztahů mezi partnery i rodiči a dětmi nezazní jedinkrát úleva, že zemřelá dcera byla aspoň těchto strastí ušetřena. Zmíněný řetězec „kdyby“, kterým se Daniel pokouší vrátit čas zpět, nikdy nedojde až k bodu „kdybych se nenarodil“.

Na přelomu padesátých a šedesátých let pobuřoval Wolkers otevřeností v líčení temných lidských stránek a erotických scén i drsnými výrazy. „Škoda že autor i v této knize považoval za nutné použít několikrát vulgární slovo,“ pohoršoval se recenzent nad románem *Terug naar Oegstgeest* (Zpátky do Oegstgeestu, 1965). Jiný kritik jízlivě poznamenal, že „nejjímavější epizody jsou hrdinovy sexuální zážitky, vyličené s velkým fortem a vervou a skýtající inspiraci nejednomu upocenému pubescentovi“. Živelný i zemitý bohem atletické postavy, který se odvrátil od kalvinismu a neuznává autority, se stal zosobněním společenského a sexuálního uvolnění šedesátých let. Reputaci buřiče posílil odmítáním literárních cen. Hned první, kterou mu v roce 1963 udělilo za povídkovou sbírku *Serpentina's petticoat* (Serpentinina spodnička) město Amsterdam, Wolkers vrátil na protest proti policejnímu zásahu při demonstracích během svatebního obřadu tehdejší korunní princezny — nyní královny — Beatrix. Nominaci na čtenářskou cenu v roce

1982 odvrhl se slovy, že ocenění přichází příliš pozdě. Podobně odmítl o sedm let později i cenu P. C. Hoofta za celé dílo.

Překlad Olgy Krijtové pochází z konce šedesátých let a mohl patřit — spolu s anglickým (1967) a německým (1969) — k prvním cizojazyčným vydáním. V té době byla také překladatelka počtena nejvýznamnější nizozemskou překladatelskou cenou Nijhoff-prijs. Kniha u nás nakonec vyjít nesměla. Životnost překladu se odhaduje na čtyřicet až padesát let, ale současná redakce text „oprášila“. Přesto má překlad i dokumentární hodnotu. Z podrobného porovnání se současnou prací Olgy Krijtové je patrný růst jejího překladatelského umu, jemuž se letos dostalo uznání i u nás — za překlad románu Huga Clause *Fámy* jí byla uděle-

Zákoutí pelevinovského labyrintu

Viktor Pelevin: *Helma hrůzy. Mýtus Thésea a Mínótaura*, přeložil Libor Dvořák, Argo, Praha 2006

Román v dialozích *Helma hrůzy* ruského autora Viktora Pelevina vznikl jako příspěvek do mezinárodního projektu Mýty britského nakladatelství Canongate Books, jež oslovilo renomované současné spisovatele, aby novým způsobem převyprávěli prastaré mytické příběhy. V předmluvě Pelevin nepřímou navazuje na diskusi, kterou před lety rozvířil C. G. Jung, jenž varoval před sklonem současné civilizace odtrhnout se od mytologických kořenů, což vede ke ztrátě vnitřní integrity a k explozi vytěsněných obsahů nevědomí.

Dnešní společnost, jak upozorňuje Pelevin, své mýty neztratila, ty se pouze transformovaly do instantní podoby s vytrvale proměnným obsahem. Vize pokroku, která se stala dominantním mýtem moderního věku, nás přivedla do „roztodivně vytvarovaného a uspořádaného pokojíku se zářící obrazovkou“. Dokonce i samo lidské myšlení může fungovat, naznačuje Pelevin, jako počítač. Autor chápe mýty jako obslužné programy, soubor pravidel, jimiž se řídíme, mentální matrice, které promítáme do událostí, abychom je obdařili významem.

Helma hrůzy je podobně jako autorovy další romány založena na neustálém přesouvání těžiště významu, na znejasnění iluze bezprostředně dané skutečnosti a na hře s textem, který přestává být koherentní strukturou a přechyluje se do polohy heterogenního silového pole. Pelevinův text se podobně jako jeho předchozí díla neváže na časoprostorové reálie ruské společnosti. Z těch zde zbyla pouze atmosféra potěmkinovského světa kulis, ze kterých je vybudován pelevinovský labyrint. Zde bloudí hlavní protagonisté příběhu virilně černé vize o univerzálním exodu z konkrétní reality, v níž se tělo na základě technických a elektronických implantací stává virtuálním.

Osmice chatujících protagonistů se zvláštními jmény a oblečených v antických chitónech je proti své vůli izolována ve stejných pokojích s monitorem. Z místnosti vede jediný východ do labyrintu, kde číhá tajemný Mínótauros vystupující pod zástupným jménem Asterisk, který připomíná obrovský hřib s černozelelou hlavou a s bronzovou helmou — gladiátorskou maskou se dvěma rohy.

Pelevin konstruuje svět labyrintu se zvláštním akcentem na bizarní, přebujelou karnevalovou obraznost. Postavy při svých halucinogenně laděných výletech do labyrintu, které můžeme chápat jako cesty do zasutých vrstev nevědomí, procházejí starobyly-

na cena Magnesia Litera. Za psycholingvistický rozbor českého úzu by stál překlad „černoušci“ (s. 97) pro dospělé muže černé pleti (v originále „bosnegers“, název etnické skupiny v Surinamu, a „zwarthen“, tedy neutrální označení). Překladatelka tu zaznamenala, co je k slyšení častěji.

Přídech skandálu kolem autora a jeho knih léty vyvanul. Z Wolkerse se stal bělovlasý stařec, který už více než čtvrt století žije se svou třetí ženou Karinou v ústraní na ostrově Texel a věnuje se především sochařskému a malířskému řemeslu. Jeho literární tvorba však zaujímá v moderní nizozemské literatuře pevné místo. *Růže z masa* je působivý příběh věčného lidského zápasu s tíhou života.

MAGDA DE BRUIN-HÜBLOVÁ



mi městy zalidněnými skřety, kteří připomínají japonskou počítačovou grafiku, střetávají se s kanovníky, kteří je provázejí duchovními labyrinty a ukazují jim zvláštní kryptogramy. Autor akcentuje roli imaginace, která je naplněna až po okraj paradoxy. Ariadna se ve snu dozvídá, co je to helma hrůzy, v níž je umístěn separační labyrint, kde vzniká proud vjemů i rohy hojnosti naplněné „něžnými city, pohledy úkosem, vznešenými slovy a posledními myšlenkami“.

Paradoxní jsou i dialogy chatujících postav snažících se dobrat smyslu svého nedobrovolného pobytu, které přeskakují od nesnesitelné odlehčenosti pubescentně laděných dialogů přes pseudofilozofické úvahy až k snově asociativním fantaziím. Pelevinův text přitom není zatížen nepříjemně katastroficko-hysterickým podtónem. Autor s ironickou lehkostí glosuje módní poststrukturalistické výklady diskursu, jenž nemůže žít bez státních dotací, i psychoanalytické teorie projekce. Mínótauros může být stejně tak projekcí rozumu jako „Mondotaurem“, bytostí, jejíž tělo sestává ze světových dolarů. Labyrint je zas přirovnáván k počítačové síti. Platnost těchto hypotéz je pouze partikulární, protože je vyslovují chatující protagonisté, jejichž náhled je zvůli autorského subjektu záměrně zredukován na minimum. Jákýkoli univerzální konsensus by v rámci dvojznačných jazykových her, osvobozených od vztahu k celku, vyzněl jako dokonalý nonsens.

Pelevin zpochybňuje ustálené představy identity a fixní perspektivy subjektu jakožto jednotícího centra. To je nahrazeno prostorem, kde se protínají nejrůznější obrazy sebe sama i těch druhých v neohrazené hře diferencí. V jeho textu můžeme vyčíst ozvuky Berkeleyho subjektivně idealistické teze o absenci objektivní existence věcí, podle níž jsou všechny kvality pouze relativní a existují jen v mysli. „Proč má Mínótauros býčí hlavu? Co si myslí, jak uvažuje? Je jeho mysl závislá na těle, nebo je tělo odrazem mysli? Je Théseus v labyrintu, anebo je labyrint v Théseovi?“ ptá se Pelevin, který se obratně snaží čtenáři v každé řádce svého textu vsugerovat, že žádné privilegované řešení těchto otázek neexistuje. Místo něj nastupuje závratná, a svým způsobem osvobozující polyfonická mnohalomnost nekonečné řady dílčích pravd.

PETRA HAVELKOVÁ

Nostalgický optimista

Andrej Arsenjevič Tarkovskij: **Kráska je symbolem pravdy. Rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967–1986**, editor a překladatel Miloš Fryš, Camera obscura, Příbram 2006

Při čtení knihy s úžasným názvem *Kráska je symbolem pravdy* se vyjevuje osobnost člověka, který jako by stále žil ve svých filmech. Záběry z nich jsou poselstvím i podobenstvím, střípky a zlomky odrážejícími autorovo bolestné a bytostné vnímání světa, krásy a pravdy. Snad proto se životopisný film tohoto režiséra světového významu jmenuje *Zrcadlo*. Ti, kteří ho viděli, prý říkají „geniální“, anebo „ničemu jsme nerozuměli“.

Andrej Tarkovskij se narodil v Ivanovské oblasti, severovýchodně od Moskvy. Jeho matka byla herečka, otec básník, který rodinu opustil, když byly Andrejovi tři roky. V letech 1954–1960 studoval VGIK, známou moskevskou filmovou školu. Během následných čtyřadvaceti let mu komunistický režim umožnil natočit pouhých pět celovečerních filmů. Všechny byly oceněny na prestižních mezinárodních festivalech. V letech 1980–1983 dostal povolení k pracovnímu pobytu v Itálii. Natočil zde film *Nostalgie*, který získal Velkou cenu na filmovém festivalu v Cannes. Zároveň ho skandalizace ze strany sovětských úřadů a vystoupení režiséra Sergeje Bondarčuka přivedly k rozhodnutí emigrovat. Tarkovskému se ještě podařilo ve švédské produkci natočit poslední film, metafyzický traktát *Oběť*. Zemřel na rakovinu plic v roce 1986. Spolu se svou ženou je pochován na ruském pravoslavném hřbitově u Paříže.

Z textů Andreje Tarkovského je patrné nejen hluboké zaujetí, ale především úsilí nalézt „filmovost“ filmu, bytostnou podstatu tohoto projevu, který vnímá jako umělecký. Ostře se vymezuje proti vměšování principů literárních či divadelních, ale také proti komercializaci filmu, která jej stahuje na úroveň pouťové zábavy.

Tvůrce monumentální fresky *Andrej Rublev* usiloval o věrnou historickou evokaci. Netvořil své filmy jako skrytou kritikou výpověď o své současnosti. Eliminovat všechny i jen potenciální odkazy na současný stav společnosti.

Z autorových slov vyplývá, že klíčovým je pro jeho dílo objevení síly zdánlivě slabých lidí, samostatných individualit, opomíjených většinou společností, vytěsňených na okraj. Režisér se jich ujímá s důvěrou v jejich schopnosti a dokazuje jejich nepostradatelnost. Charisma skryté síly je tím, co se snažil objevit a zachytit. Tento záměr snad obsahuje i vlastní psychoanalýzu člověka tělesně nijak silného, zato s vědomím vlastní schopnosti zachytit a sdělit podstatné skrze filmové dílo. Tarkovského „ne-hrdinové“ jsou zásadním protipólem nezničitelného sovětského „geroje“, od

Mathauserův ruský eidos

Zdeněk Mathauser: **Báseň na dosah eidosu**, Univerzita Karlova, Praha 2005

Tři významné monografie Zdeňka Mathausera, publikované během devadesátých let (*Estetické alternativy: Jazyk vědy a jazyk poezie, Mezi filosofií a poezií a Estetika racionálního zření*), obsahují velké, ne-li převládající množství dokladů a argumentačního materiálu z ruské kultury. Nepíše „rusistických studií“



skutečnosti odtrženého a uměle stvořeného pro potřeby vládnoucí ideologie. Tarkovskij hledal své postavy v opravdovosti, ve skutečnosti. Fascinovaly ho osudy lidí, kteří skutečně žili a v dějinách působili jako skrytí, ale velmi důležitý katalyzátor dění.

Důležité je Tarkovského zamyšlení nad smyslem zpodobení bolesti a krutosti ve filmu. Nejde o projev sadismu: vyostřené okamžiky jsou spouštěcím mechanismem, díky němuž se ona „síla skrytá v slabosti“ projevuje.

Podstata Tarkovského filmů, stejně jako jeho úvah a esejů, je filozofující. Jeho rozpoložení mezi silou a slabostí je existenciálním rozmyšlením o smyslu lidského bytí, autor se zde projevuje jako pravověrný zástupce ruské inteligence. Tuto vrstvu v jednom rozhovoru trefně charakterizuje: „Ruská inteligence byla v každé době neobyčejně aktivní a nezávislá. Nebyla nikdy v područí mocných tohoto světa, hájila pravdu, hledala, ubírala se vpřed.“ Autor těchto slov je v podstatě optimista, důvěřující v pozitivní pokrok lidského myšlení. O to smutnější je vědomí komplikací a překážek, které mu kladli představitelé vládnoucí moci. Ani přechodné „oteplování“ v Sovětském svazu neposkytlo dobré podmínky pro samostatně smýšlející tvůrce, jakými byl Tarkovskij i jeho přátelé, k nimž patřil například pěvec Vladimir Vysockij či gruzínský režisér Sergej J. Paradžanov.

Vnitřní síla a lidská i osobnostní zarputilost jsou zřejmé ze slov, jež napsal Andrej Tarkovskij do své závěti: „Ani živý, ani mrtvý se nechci vrátit do země, která způsobila mně a mým blízkým tolik bolesti, utrpení a ponižování. Jsem ruský člověk, ale za sovětského se nepovažuji.“

V případě knihy *Kráska je symbolem pravdy* jde o první samostatné a souborné knižní vydání textů režiséra Tarkovského. V českém překladu byly některé stati vydány časopisecky, mnohé v samizdatu. Řada z nich však dosud do češtiny přeložena nebyla.

Kvalitní a pečlivě připravenou součástí knihy je zpřesňující a doplňující poznámkový aparát. Nechybí rejstřík osobností a uměleckých děl. Vydavatel, editor a překladatel většiny textů Miloš Fryš též připojil kompletní soupis Tarkovského filmografie. Samozřejmě nechybí obsáhlá česká bibliografie. Ke studiu dalších, stejně svědomitě zpracovaných souvisejících podrobností, recenzí a článků lze též odkázat na webové stránky nakladatelství Camera obscura, které hodlá ve vydávání díla A. Tarkovského pokračovat.

MILENA M. MAREŠOVÁ

nebo „prací z oboru ruské filologie“, protože to by bylo nepřesné a dokonce matoucí. Mathauser může být se ctí podepsán pod mnoha svými texty jako rusista, ale nebyl — snad kromě některých svých dávných textů — badatelem o ruské literatuře v tom smyslu, že by rozebíral jednotlivá díla a jejich souvislosti. Jeho intence překračuje horizont „rusistiky“ směrem, jenž je pro něj typický, představuje výchozí orientaci jeho myšlení: mohli bychom užít sousloví „filozofická estetika“ — a pokud se estetika vždy opírá o filozofické koncepty, tak upřesnit — estetika s výrazným, určujícím zázemím ve filozofii, obzvláště fenomenologické. →



Lekce v klasice

Není tomu tak dávno, co Městské divadlo v Brně mezi „zaručené“ tituly, které v první řadě pobaví, začalo občas podsunovat komplikovanější hru, nad jakou se zkrabatí čelo i kdekterému intelektuálovi zvyklému chodit do divadla trpět, natožpak nastrosjenému „mrštíkovskému“ publiku, pro něž je návštěva divadelního domu především společenskou událostí. Náročným zážitkem hrozí každá z inscenací hostujícího tandemu režisérky Hany Burešové a dramaturga Štěpána Otčenáška. Po oceněných představeních *Kamenný host aneb Prostopášník* a *Znamení kříže* přišla tato dvojice s variací na klasické téma o mykénském králi Amfitryonovi, jemuž nenechavý olympský vládce svede manželku. Dvojníčkou komedii, v níž Jupiter na sebe bere podobu Amfitryona a Merkur podobu Amfitryonova sluhu Sosii, poněkud komplikuje jinak vynikající nový překlad Josefa Balvína, neboť pro ubohého

diváka jsou tam bozi dokonce čtyři: už zmíněný Jupiter, Zeus (nebo Dios, když říkáme bez Dia?), Merkur a Hermés! Snad by stálo za to aspoň tady trošku slevit...

Kleistova tragikomická hra vyhovuje jak režisérčinu naturelu, tak hercům, kteří pod její knutou rostou, takže výchovná funkce divadla nezasahuje jen obecnost, jež sleduje děj zpočátku trochu zaraženě, ale i soubor podávající stále lepší výkony. Krátká, pevně sevřená inscenace je plná svěžích nápadů — od vtipného rozlišení dvojníků (dekadentně melancholický Jupiter Igora Ondříčka je blondák celý v bílém, rozervaný Amfitryon Petra Štěpána brunet v černém) až k vodopádům snášejícím se na nebohé hrdiny a k hromům a bleskům v závěru. Jen to děcko v plavkách je jaksí navíc, stejně jako konstruktivistické bazénky poskytující ovšem příležitost k nedobrovolné koupeli. Má to dobrý rytmus

a stálou oscilaci mezi patosem a ironií. Některé scény ještě postrádají lehkost a samozřejmost, občas se zdá, že ani trhání kulis není zcela záměrné, ale to je všechno jen otázka času.

Herci dobře vědí, že s touto inscenací budou srdce diváků získávat obtížně, i když odborníci možná zaplesají. Při premiérové děkovačce jako by se z jejich tváří dal vyčíst vševedoucí povzdech: „Ach jo, takový vlašný potlesk, to zas budou dobré kritiky.“ Naštěstí tomu tak není, při reprízách sílí potlesk i smích a zbývá jen otázka: Neměla by sošně krásná podvedená Alkména Ivana Vaňková těm dvěma nezodpovědným zbabělým chlapům jednu trhnout?

MAGDALENA BLAHOVÁ

Heinrich von Kleist: *Amfitryon*, režie Hana Burešová, Městské divadlo Brno



→ Souvislost mezi fenomenologií a ruskou avantgardou se pro Mathausera stala vědeckou výzvou už v šedesátých letech a k jeho silným stránkám patří, že otázky, do nichž se jednou pustí, promýšlí z mnoha různých stran někdy i desítky let, takže ve výsledku nejde o jednotlivou tezi nebo nápad, ale o celé výzkumné pole, kde se těží po různých vrstvách a vrstevnicích v různé hloubce, což zisk poznání pochopitelně množí. Mathauserovo myšlení je integrální a soustředěné, což mu dodává spolehlivost. Ale fenomenologie, ač uvedená v podtitulu recenzované knihy, není zdaleka jediným Mathauserovým filozofickým referenčním polem. Kant, Heidegger, Merleau-Ponty nebo Derrida jsou pro autora také vlivnými autoritami.

Uspořádat výbor rusistických prací Zdeňka Mathausera je tudíž na jedné straně logický nápad, protože je to jeden z hlavních oborů jeho myslitelské činnosti po celou dobu jejího trvání, na druhé straně je to ovšem počínání riskantní, protože autor prostřednictvím příkladů z ruské kultury vyjevuje a popisuje zpravidla „něco jiného“ než je samy, rusistika je mu spíš rezervoárem signifikantních jevů než vlastní oblastí intelektuálních aktivit. Podstoupené riziko se ovšem ukázalo jako výnosné — přineslo prospěch jak samotným textům, které se ve výboru publikují, tak oběma autorům, kteří za ním stojí. Kromě pisatele je totiž třeba koncepční a ediční spouautorství přiznat i redaktoru svazku Vladimíru Svatoňovi, který je podepsán pod skladbou textů i pod doslovem.

Abstraktní povaha Mathauserovy rusistiky vůbec neznamená, že by nějak přibližně hauzíroval ruskými kulturními jevy — právě naopak: přesnost jeho formulací a citátů je spolehlivou osnovou každé formulace, Mathauser patří k oné obdivuhodné generaci či škole, pro niž jsou básnické formulace součástí aktivní paměti — aktivizují se v jeho myslí v příslušných souvislostech jako vzpomínky. Dalším mechanismem vyjevujícím zcela konkrétní kotvy abstraktních myšlenkových konstrukcí je Mathauserův zájem o „věc“ a „věcnost“, nikoliv jako něco materialisticky statického, ale naopak, jako to chápali ve skupině Lef počátkem dvacátých let: věc jako „model na zítřek“ (s. 95).

Mathauserova estetická rusistika je obzvlášť v českém prostředí ve dvou ohledech průlomová a nadčasová. Avantgardní a fenomenologický požadavek ahistorismu a apsiologismu přijal už mladý čtenář Chlebnikova a Husserla takřkajíc smrtelně vážně a jeho zásluhou se vedle popisné společensky angažované linie rusistiky formovala rusistika zcela odlišného typu, orientovaná na to, čím se umění odlišuje od všech ostatních skutečností, z nichž přitom čerpá a do nichž zasahuje — na jevy jako zření, symbol, záměrnost, reprezentace.

Mluvíme o rusistice, která se s nezbytnou, ale přesto zřídka pěstovanou vážností zabývala teorií intencionálního autora, a vyvazovala tak obor z tendenčně zabeđené, ale o to rozšířenější představy o autorovi jako „živém“ svědku doby, kterou „zaznamenává“, rekapituluje svým dílem. „Empirická psychika je vždy nejistá,“ píše Mat-



hauser lakonicky (o Majakovském) hned v první stati. Velmi nebiografické jsou i stati o Zabolockém nebo Cvetajevové, které zadáním vybízejí k žánru „portrétu“, a teorie autorského subjektu se znalostí teoretických postulátů Mukařovského, Bachtina i Jankoviče se vrací i ve studii „Bolí mi... celá má cimra“. Problematika autora implikovaného v literární projekci se tematizuje také ve stati „K pomezí filozofie a moderny básnické a literárněvědné“, kde jedním z významových těžišť je úvaha o paralelních kontemplacích, sousloví z Mathauserovy stati z roku 1992, jež se stalo, ať už jeho vlastní vůlí nebo z iniciativy čtenářů, recenzentů a epigonů, jakýmsi sloganem jeho teoretického myšlení o umění. Mathauser dokáže své vědecké nálezy ilustrovat zábavnými příklady — zde doktorem na zídce v Hrabalových *Svatbách v domě*, ilustrujícím pozici „na tečně“ (k dílu). Je totiž (Mathauser) zároveň se svými komplikovanými výkladovými konstrukty i zábavný, vtipný vypravěč, který dokáže evidovat útulnost WC nebo vědecké uvažování nechá prolínat fotbalem.

Dvě stati rozvržené jedna na začátek a druhá na konec knihy svědčí ještě o jednom sympatickém rysu posuzovaného díla: ačkoli jde o výbor statí za čtyřicetileté období, nejsou řazeny chronologicky ani ve smyslu vzniku, ani ve smyslu literárněhistorické posloupnosti jevů, o nichž pojednávají. Oddíl nazvaný „Z ruské literatury 19. století“ tak teprve následuje po třech částech o ruských spisovatelích šedesátých let dvacátého století. Nejde přitom o výběr typu „přeřát v náhodném pořadí“, nýbrž o princip, jenž je organizovanému materiálu nejbližší. První dva oddíly se koncentrují na fenomenologii v jejím postupování se sémiotikou a ruskou modernou, ze tří menších částí poněkud vybočuje svým názvem blok „Z úvah nad chodem času“, který zní až příliš bodře a domácky, obzvlášť vzhledem k intelektuálně náročným úvahám o Bachtinově dialogičnosti, obsáhlé analýze virtuozity opírající se o Kantovu *Kritiku soudnosti* a nedávné stati o zfiktivnělých besedách Husserla s Heideggerem a Majakovského s Jeseninem. Závěrečný oddíl „Rozhovory a odpovědi“ je sice nazván neutrálně, matoucí je ovšem totéž pořadové číslo (V.) jako u části předchozí!

Nicméně sečteme-li jednotlivé části „ručně“, zjistíme, že jich je i se závěrečným aparátem sedm, což je číslo završenosti včetně jednoho dne na odpočinek a rozjímání. Zdeněk Mathauser rozhodně neodpočívá ani ten jeden den, nepřetržitě a obdivuhodně invenčně pracuje, a ačkoli sborník vyšel k jeho pětáosmdesátinám, není to v žádném případě spis patetický a už vůbec ne retrospektivní. Autor je čilý na cestě svého myšlení, která představuje nepochybně hodnotu mezinárodní úrovně a kterou je třeba studovat a rozvíjet.

TOMÁŠ GLANC

Maxdorfský slovník

Jan Hugo (ed.): **Slovník nespisovné češtiny. Argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost. Historie a původ slov**, Maxdorf, Praha 2006

Nespisovné mluvě vymežitelné sociálně (tedy jinak než teritoriální, „lidové“ dialekty) se u nás tradičně (už od Antonína Jaro-

slava Puchmajera, který roku 1821 popsal mluvu našich Romů a v přídavku i zlodějskou mluvu) věnuje dost pozornosti. V posledním půlstoletí se tento zájem stupňuje: vyšly obsáhlejší či méně bohaté, různě zpracované sbírky lexika vězeňského, vojenského, šachistického, řidičského a závodnického, dokonce i chartistického apod. Od roku 1978 bylo slangům a argotům věnováno celkem šest plzeňských konferencí; jejich hlavní organizátor Lumír Klimeš se postaral o vydání příslušných sborníků,

jakož i o zpracování historie těchto výzkumů od roku 1920 do roku 1996.

Od sedmdesátých let se jim věnuje také Jaroslav Hubáček. Jeho nejnovější *Výběrový slovník českých slangů* (2003) shrnuje autorovy materiálové sběry ze širokého spektra jednoho sta okruhů lidské činnosti, profesionálních i zájmových, do zhruba osmi tisíc hesel. Soustřeďuje se přitom hlavně na slovní jednotky méně notorické: pod *A* tu nacházíme mimo jiné například vězeňské *abkoch* „věc získaná od toho, kdo dostal zásilku“, železničářské *abléžr* „střídající zaměstnanec“, horolezecké *Adr* „Adršpašské skály“, karbanické *alifer* „odmítnutí rozdaných karet“, medicínské *alois* „zbytečná operace slepého střeva“, cirkusácké *anгр* „kotevní kolík“, letecké *andula* „letadlo AN“, divadelnické *auslág* „výpadek paměti“, šachové *autobus* „možnost matu dvěma věžemi“ atd.

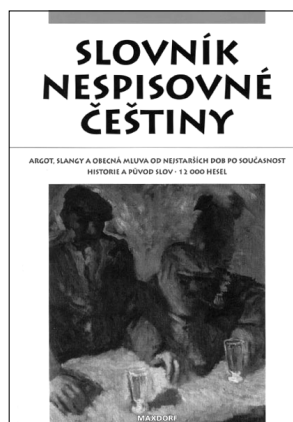
Šmírbuch jazyka českého Patrika Ouředníka, který vyšel už ve třech vydáních (poslední 2005), má podtitul *Slovník nekonvenční češtiny 1945–1989*. Je to rozsáhlý a jedinečný soubor čítající na šestnáct tisíc výrazů stojících vně vlastního spisovného jazyka (naznačuje to už sám titul), vymezených generačně (mládež) a místně (Praha). Uspořádání je osobité: je to vlastně synonymický slovník 1 260 tematických skupin zahrnujících výrazy více méně uzuální i okamžité slovní hříčky. Například televize: *tývý, tele, telina, telka, telča, světýlko, bludička, čumbedna, bedna, debilizátor, blbostroj, magická zář socialismu*. Poslední (třetí) vydání opatřené rejstříkem jeho cenu ještě zvyšuje.

A do tohoto náročného kontextu přichází letos další *Slovník nespisovné češtiny*. Podle podtitulu obsahuje na dvanáct tisíc hesel (na 413 stranách). Ledaco je na něm neobvyklé, například skutečnost, že vyšel v nakladatelství Maxdorf, které vydává převážně lékařskou literaturu, a že jeho hlavním editorem je Jan Hugo, doktor medicíny. Autorský kolektiv však zahrnuje tři další editory, dvanáct spoluautorů a jedenadvacet konzultantů. Jejich jména dávají tušit, že zastupují široké spektrum lidských činností. Také obšírnému seznamu literatury nelze vytknout žádné závažné opomenutí a diachronně pojatý přehled literatury o českém argotu a slanzích, počínající Antonínem Jaroslavem (ne Jaromírem, jak je zde uvedeno) Puchmajerem a končící badatelkou o brněnské mluvě profesorkou Marií Krčmovou, je pojednán důkladně. (S povděkem jsem se tu například dověděl, že německý slovník bratří Grimmů je přístupný na webových stránkách univerzity v Trieru.)

Učebnice graffiti

Martina Overstreet: *In graffiti we trust*, Mladá fronta, Praha 2006

Knihy pseudonymní autorky Martiny Overstreet o české graffiti scéně se žánrově pohybuje mezi rozhovorem a výkladem. Střídmé komentáře autorka asi ze tří čtvrtin podporuje citacemi asi ze třiceti rozhovorů s writery nějakým způsobem pro českou graffiti scénu zásadními. Text však tvoří pouze polovinu knihy; druhou představuje bohatá fotodokumentace českého graffiti z let 1991–2004. Členění výkladu i obrazové části je lineární: nejdříve je tu kapitola o průkopnících, pak o oldschool a newschool a knihu uzavírá část o výhledech do budoucna, s přihlédnutím k průniku graffiti do ji-



Česká mluva myslivecká z roku 1972, podrobněji pak u Hubáčka). Obě městské mluvy jen zdánlivě porušují nezeměpisný charakter pojednávání dialektů; ve skutečnosti jsou i ony vymezené sociálně: brněnská jako záležitost brněnské mladé generace s intencí humornou, ostravská bez tohoto vymezení. (Díky populárnímu *Deníku Ostravaka* není už ostravská mluva tak odlehlou záležitostí jako ještě nedávno.)

Důležité je, že uváděný materiál je převážně skutečně sebraný, nikoli odněkud citovaný. Dosvědčují to početné, téměř převládající původní ilustrační doklady z živé mluvy, uváděné v hesle na prvním místě; teprve po nich následují odkazy na literaturu, například: „**šolna** — *brněn.* oblek, šaty... *Kde vzal mergle na novó šolnu* (uvádí již Nováček 1929)“. Forma dokladů svědčí o tom, že to zdaleka není jen záležitost obecné češtiny. Novem v české literatuře slangů (majícím předchůdce jen v knize Jiřiny van Leeuwen-Turnovcové *Historisches Argot und neuer Gefängnislang in Böhmen*, 1–2, 1993–2003) je uvádění spolehlivých etymologií, a to namnoze i velmi nesnadných, například: „**flétna** — *brněn.* občanský průkaz, doklady... — *vid. arg. Flette* nebo *Fleppe* doklady, pův. ve smyslu padělané doklady...“ Hesla jsou podle potřeby významově členěna a mají odkazy na synonyma, zkrátka splňují všechny lexikografické požadavky. Přitom jde o dílo docela čtivé.

Máme tedy tři velké vzájemně se doplňující slangové slovníky: synonymický pražský *Ouředníkův*, sémanticky široce založený a teoreticky propracovaný *Hubáčkův* a nejnovější podrobný a navíc diachronně, tj. historicky fundovaný *Maxdorfský*.

DUŠAN ŠLOSAR



ných odvětví. Oproti různým vnějším pohledům, které lze nalézt jak na internetu, tak stále častěji i ve studentských diplomových pracích a v konferenčních příspěvcích, Overstreet ignorovala vše, co svádí k pojmání graffiti jako určitého subkulturního fenoménu, spojitého nějakým záhadným způsobem s vývojem moderního výtvarného umění.

Autorka se soustředila na vnitřní, reálné aspekty graffiti. Postihla vymezení, generační význam pro jeho stoupence, interní dění v jednotlivých partách, třenice, vztahy writerů s policií a médii atd.; pojednána je i technická stránka realizace graffiti — barvy a trysky na jedné straně, přístupy do metra na straně druhé.

Ze zevrubných úvah a disputací writerů nad estetikou a stylem dobře vysvítá, že graffiti není ani tak malování, jako především psaní: stylizování písmen, experimenty s únosností jejich ornamentalizace a rozpadem tvaru. Proto je graffiti bližší typografii než výtvarnému umění.

Na prvního „českého Takiho183“ (první americký writer z New Yorku) Overstreet pasuje Maniaca z Ostravy, pankáče, který na konci osmdesátých let začal po zdech psát a malovat naprosto spontánně. Až ex post zjistil, že na Západě už řadu let funguje něco jako graffiti. Maniac byl podle Overstreet prvním z „průkopníků“. Po nich přišli ti, které označuje za „oldschool“. Od průkopníků se oldschool liší tím, že její participanti již netvoří spontánně, z ničeho, bez jakýchkoli informací. Jsou k tvorbě naopak inspirováni, a to obrázkovými časopisy ze zahraničí, ale i prvními zmínkami v československém tisku, například ve *100+1*. Jsou ovlivněni i exkurzemi do zahraničí, zpočátku především do Německa. Know-how přináší také cizinci, kteří začali po revoluci proudit do Československa — Kafkova rodiště s filozofem na trůně — s předpokladem ráje zaslíbeného alternativní kultury. Fáze zrození a raného rozvoje české graffiti scény je v knize pojednána s magií, která ji pravděpodobně opravdu provázela: první crews začaly vznikat díky náhodným setkáním jednotlivých writerů-solitérů u zdí, kde osamocně malovali. Styl jejich graffiti se vyvíjel pozvolna, v závislosti na narůstajícím množství informací a technických inovacích. Začátek devadesátých let byl pro české graffiti ve vztahu k veřejnosti téměř harmonický. Bizarní jsou líčení writerů o tom, jak si malování v metru užívali jako pořádný mejdan se vším všudy. Overstreet k tomu podotýká, že v porevolučním klimatu si policie dlouho musela spatřit popel na hlavu a do nějakých zásahů proti mladým se raději nehrnula. Veřejnost byla mladým nakloněná, vždyť celou transformaci společnosti iniciovali právě oni. A graffiti bylo možné brát jako sociální angažovanost spojenou s uměleckou tvořivostí... Ve skutečnosti to byla zpočátku natolik okrajová záležitost, že ji ve zvržené polistopadové atmosféře kromě přímých účastníků vnímal málokdo. Veřejnost a její hlídací psi — média a policie — reagují vždy se zpožděním, a writeři se proto nemuseli bát žádné medializace ani postihů.

Zlomem v mediálním zájmu o graffiti byla pravidelná rubrika v teenagerském časopisu *Poplife*, který začal reprodukce vybrané tvorby v českých ulicích uveřejňovat v kvalitním barevném provedení. Vzhledem k povaze časopisu musela být v komunitě nastolena otázka underground *versus* komerce: v tomto momentu došlo k názorovému rozštěpení pražské a ostravské scény. Pražáci, jejichž věci se v *Poplife* objevovaly téměř výhradně, obhajují svou loajalitu k tomuto „bulváru pro mladé“ tím, že graffiti v něm tištěné ovlivnilo vznik dalších mimopražských scén i příchod nových writerů do Prahy. Někdy v půlce devadesátých let začala mezi pražskými crews dominovat jediná: NNK. A to díky početní převaze, fyzické síle a největší produktivitě. Etablovala dokonce jakýsi „pražský styl“, charakteristický asketickým důrazem na tvar písmena, vylučující zejména mnohobarevné kejkle; tento styl měl blízko k německému graffiti. NNK zavedla také dlouholetou tradici pražské graffiti scény — pravidelné scházení na Slováci a na stanici metra Muzeum. Mezi lety 1998 a 2002 si writeři vydávali *Terorist magazin*, časopis velice slušné obsahové i grafické úrovně. Doba začátku milénia byla pro českou graffiti

scénu, zdá se, kulminačním bodem: na jedné straně odchází řada starších writerů za technem, graffiti se kriminalizuje, je tu výrazný kvalitativní přerov mezi tvorbou starších a nově přichozí newschool; na druhé straně existuje časopis, vznikají první legální plochy a graffiti scéna se začíná úžeji propojovat se scénou hip-hopovou a breakdancovou. Hip-hop se ale brzy začíná komercionalizovat, a writeři se od něj odklánějí. Vypiplaní reprezentanti newschool se na rozdíl od oldschoolařů začínají stále více otevírat světu. Čerpají vlivy především z USA a jihoevropských států, a tak české graffiti nestagnuje, styl se stále vyvíjí. Začínají se objevovat zajímavé experimenty zkušených writerů stylizovaných do „naivistů“. Newschoolaři ale nedokáží organizovat to, co pro ně dělala starší generace, a tak zaniká *Terorist magazin*, přestávají se pořádat Kick the Shit mejdany, scéna se fragmentarizuje, noví nemají zaručené kontakty a pomoc od zkušenějších, písmena v ulicích řídnu. Overstreet a starší writeři dokonce předpokládají rozpad scény. Díky oldschoolařům, kteří již nemalují po ulicích, ale *in graffiti they stáále trust*, se ovšem toto umění šíří stále častěji jinými kanály. O tom svědčí poslední část knihy, kde Overstreet ukazuje design nábytku, filmy, ilustrace, sochy, scénografii, typy, grafiku plakátů apod. ovlivněné graffiti. Kniha *In graffiti we trust* je věnována „všem budoucím králům“; král je v graffiti ten, kdo je v tom kterém období nejlepší, nejproduktivnější, ten, který udává tón. Zdá se tedy, že kniha má být podanou rukou aktivních writerů novějším i potenciálním účastníkům scény, snahou vzkřísit ji poněkud pedagogickými prostředky — „učebnicí“ shrnující historii kmene i vývoj jeho stylu v textu a obrazu. Prostřednictvím Martyiny Overstreet writeři jednoduše sumarizovali vývoj graffiti v Česku, aby ho nemuseli opakovat každému tovyi zvlášť.

Knize Martyiny Overstreet toho lze vytknout opravdu málo: jde o ojedinělý inovativní počín v české knižní produkci. Nastoluje, podobně jako před časem titul *Octobriana a ruský underground* od Tomáše Pospiszyla, nové možnosti kunsthistorického nebo sociokulturního výkladu. Serióznost knihy je podtržena účastí nejdůležitějších členů scény, o nichž je řeč. Kniha není v žádném případě nabubřelá, graffiti nijak nemytizuje. Autorka díky zvolené formě skromně a moudře ustupuje do pozadí a i ve vlastních komentářích si drží odstup. Prezentace archivního fotomateriálu českého graffiti je příspěvkem nedocenitelným, protože je-li něco výsostně efemérní, pak je to jednak graffiti, jednak soukromá alba a archivy. A kromě toho všeho — jde o krásnou knihu. O její grafiku, typy, přebal, vazbu, typografii a originální cover se zasloužili writeři Pasta a Masker. Tři výhrady ale přece mám: Za prvé: Mezi obrazem a textem se pohybují oddělená — v kontextu celku nadbytečná — vyjádření writerů k jednotlivým pojmům jako *crew*, *největší hardcore* nebo *bombing*. Většinou jsou to patetické plky od věci, onanistické fantazie, které jinak výtečnou informativní knihu devalvuji. Za druhé: Kniha, která se snaží postihnout českou graffiti scénu, by se neměla soustředit pouze na její pražskou a ostravskou část, ale postihnout — alespoň v krátkosti — dění i v ostatních českých městech. Nadto chybí jakékoli odkazy ke scéně slovenské, jejíž propojení se scénou českou bylo v počátku jistě reálné. Za třetí: Pasáže, v nichž mluví writer V518, patří k nejzajímavějším v knize, nicméně jeho dikce a úsilí zobecňovat jsou trochu diktátorské a svádějí čtenáře k příliš jednostrannému pohledu. Proto mohli dostat větší prostor i writeři, kteří by s jeho interpretací polemizovali.

JAROSLAV BALVÍN ML.



Freude, Freude, Freude, jednou na tě dojde

Současný český film není angažovaný: společensko-kritický náboj se omezuje především na mezilidské vztahy, jen zlehka poznamenané děním ve veřejném prostoru. Do společenského dění se však neúnavně strefuje Věra Chytilová, která svými jasně vyhocenými morálními promlouvá o dnešní společnosti. Její výpovědi jsou jak adresné a konkrétní (*Pastj, pastj, pastičky*), tak alegorické a přenesené (*Vyhnání z ráje*). Na počátku snímku *Pastj, pastj, pastičky* stál autentický kontroverzní případ, který se autorce stal inspirací k hořkému účtování s dobou. *Pastičky* jsou podobně jako starší *Sedmikrásky*, *Hra o jablko*, *Panelstory* a *Kopytem sem, kopytem tam* křiklavou zprávou o naší současnosti, odvážnou, dravou, až agresivní výpovědí. Podobně nakročeno měl i zatím poslední autorčin film *Hezké chvíle bez záruky*. Spolupráce s psycho-

ložkou Kateřinou Irmanovou, jejíž skutečné případy se staly východiskem pro film, dávala tušit další jízlivou a ironickou sondu do nemohoucnosti našich životů.

Postava psycholožky Hany, jejíž osobní a profesní život se bolestivě prostupují, je spiritus agens i katalyzátor v pozadí, přes nějž bobtná nekonečná řada zklamaných a zbytečných životů. Kolotoč figur zde rozehraný se však nevymaní ze své oběžné dráhy. Jejich střídání je tak časté, že význam mohou nést jen mizivý. Ani citace z předchozích autorčiných snímků, ať už skrze určité tváře herců či doslovné úryvky, nepozvedne kaleidoskopické vyprávění z úrovně sedačky, která bezděčně polyká niterné výlevy pacientů.

I přes nervné roztěkanou kameru, která urputně ozvláštňuje monotónní aranžmá scén, nepřekona-

la režisérka formát televizního filmu. Postavy jsou nedotažené či schematicky odbyté, detaily zbytečně dovysvětlované (plakát S. Freuda visící na zdi) a příběh nekonečně monotónní.

Hořká pachut', kterou Věra Chytilová obvykle s gustem vyvolává, je tentokrát vyvanutá nebo už příliš obecná a známá. Vyčerpání, únava a bezradnost, jež se neodbytně vemlouvají při sledování *Hezkých chvílek*, jsou ale stále ještě podloženy autorčím nesmlouvavým názorem. A ten je hodnotnější než kompozice vyprávění. Navzdory tomuto slabšímu kroku tak režisérka i nadále zůstává jiskrnou nadějí v bolestínském a sebezhlíživém českém filmu.

DORA VICENÍKOVÁ

Hezké chvíle bez záruky, režie Věra Chytilová, ČR 2006



Sto a jeden pohled

Všichni možní sběrači a já, režie Agnès Vardová, Francie 2000

Svou prvotinu, krátkometrážní film *La Pointe courte*, o němž kritik Georges Sadoul hovoří jako o prvním filmu *nouvelle vague*, natočila původní profesí fotografka Agnès Vardová (1928) téměř tři roky před tradičně udávaným nástupem nové vlny na přelomu let 1959–1960. Nezastřeně osobní, individualistický tvořivý přístup, tak typický pro představitele této etapy francouzské kinematografie, nemůžeme upřít ani Agnès Vardové, a to jak v případě jejích snímků hraných (*Cléo od 5 do 7*, *Šťěstí*, *Bytosti*, *Bez střechy a bez zákona*), tak i dokumentárních, jež jsou pro její otevřený, spontánně zvědavý a hledačský postoj nejpřípadněji popsateľným termínem *cinéma vérité*.

Obdobně procházejí hranou i dokumentární tvorbou Vardové některé konstantní motivy, k nimž se režisérka opakovaně vrací a rozvádí je k dalším významovým rovinám: její neústupná snaha osvobodit se od sevřených mantinelů filmových konvencí ústí v režisérčino svébytné pojetí filmu i chápání a zobrazování skutečnosti samé. Vardová se vyhýbá jednoduché, lineární struktuře vyprávění: narativní či tematické linie se násobí, zdvojují a kříží. Zachycené předměty nabývají vlastní existenční, personifikovaný rozměr, vizuální i časová kompozice jsou formovány Vardové uměleckým a estetickým náhledem.

Sociologické aspekty Vardové filmů souvisejí s jejím zájmem o proměny tradičních hodnot a navyklého vnímání, o obyčejné, nicotné individuality, outsidersy a vydeděnce z běžné (a vůči nim často nepřátelské či lhostejné) společnosti. Tyto atributy pak přesahují k obecnějším sociopolitickým, avšak nikdy didaktickým a ideologicky proklamativním výpovědím. Vardová opouští totální pohled ve prospěch jednotlivých částí a útržků, právě ty objevuje a sbírá prostřednictvím objektivu své kamery a skládá je v celek. Koncentrovanou syntézou typických témat a motivů Agnès Vardové je její reflexivní esejistický dokument *Všichni možní sběrači a já* (*Les Glaneurs et la glaneuse*) natočený po pětileté nečinnosti a následující její předchozí dokumentární snímek, poctu zesnulému manželovi *Svět Jacquese Demyho* (1995).

Základním a explicitním tématem *Sběračů* je ono již v názvu vyjádřené „sběračství“. Vardová je zkoumá jako zcela bezbřehý fenomén — historický, kulturní, sociologický, umělecký... — a poukazuje na celé defilé jeho nejrůznějších podob, od klasických po novodobé, od úzce vymezujících definic až po přenesené, širší významy. Film vytváří ze série drobných portrétů lidí, kteří si berou to, čeho se ostatní zbavují. Jsou to sběrači — *glaneurs*. Co přesně v sobě tento výraz nese, dokládá Vardová hned na počátku exaktní slovníkovou citací. Sběračství, kdysi převážně ženská práce, dnes ve své původní podobě téměř vymizelo; nahradily je jiné, odlišné formy, jejichž charakter je úzce svázán s nynější tváří společnosti. Z dříve kolektivní činnosti se stala záležitost jedinců, a soudě z dokumentu Vardové zejména mužů, kteří žijí z přebytků těch ostatních.

Vardová postupuje od konkrétního k obecnému, abstraktnímu a přenesenému smyslu pojmu. Ukazuje paběrkaře na okraji společnosti využívající „odpad“ konzumního světa. Tím může být zelenina, která večer zbude na opuštěných tržištích, staré obrazy, rozbité televizory, panenky i brambory ve tvaru srdce, které od-

porují obchodním standardům. Současně Vardová neustále připomíná možné paralely a podobnosti, zavrhuje lineárnost a vzdává se logické posloupnosti. Asociativně buduje jakousi síť, z níž klíčové významy vystupují až posléze. Sociologický rozměr, díky němuž lze snímek vnímat jako originální studii naší společnosti, je propojen s rozměrem estetickým — konotace s výtvarným uměním v podobě Milletových a Bretonových obrazů dokumentují historický status sběračství jako odvěké lidské činnosti, k níž se dnes lidé opět navracejí. Nyní je to však nezdědka spíše důsledkem vzdoru vůči stávající povaze světa a také neochoty se na ní podílet a přijímat uniformní diktát životního stylu. Ti ze sběračů, kteří dávají starým věcem novou funkci jako součástí koláží či všemožných skulptur, navíc přicházejí s nevyčtenou otázkou, jež se ptá po hranicích umění: kdy se odpad stává uměleckým dílem, a kdy je tomu naopak? Organické propojení minulosti s přítomností a nenásilné srovnávání odkazů klasického malířství s filmovými obrazy dnešní sociální reality je jednou z nejpůsobivějších deviz *Sběračů*. Snímek těží hlavně z překvapivě rozsáhlé informovanosti Vardové i z jejího spontánního, takřka dětsky zvědavého přístupu. Z každého záběru číší zaujetí a radost z poznávání; natáčení neupadá do rutinního stereotypu, ale vždy zůstává svěží, optimistickou a místy i poněkud uličnickou hrou.

Co vše lze ale sbírat a proč? Vardová sama představuje další možnou odpověď — je sběračkou filmových záběrů, situací, lidských osudů. Je jednou ze svéprávných, samostatných postav filmu. Vede rozhovory s ostatními sběrači, je režisérkou a protagonistkou zároveň, aniž by akcentovala svou — jistou měrou výsadní — pozici tvůrce. Přispívá vlastními komentáři, drobnými poznámkami „stranou“, rozmlouvá s divákem i sama se sebou. Není ani kritická, ani mentorská, vyhýbá se zřetelnému hodnocení, protože by byla nucena posuzovat společenství, k němuž se cítí příslušet. Odmítá snadno uchopitelné soudy — pouze ukazuje, sbírá a skládá dohromady, vytváří asociativní vazby a nechává významy volně vyplývat. Je jen na divákovi, co si z jejího „sběru“ odnese sám pro sebe.

Důvěrně osobní ráz *Sběračů* znásobuje i použití digitální kamery, jejíž neklidné záběry mají specifickou estetiku, která snímku propůjčuje lehkou příchut' „amatérismu“ ve vizuální složce. Pryč je snad až přílišná dokonalost klasické filmové kamery, pevný rám i „úpravné“ záběry. Mizí propast mezi filmařem a obyčejným člověkem a Vardová se společně se svou malou kamerou stává jedním ze subjektů, o nichž celý film pojednává. Kamera neslouží jako neviditelný nástroj k zaznamenání obrazu, ale přímo ovlivňuje výslednou povahu záběru, který sám o sobě pozbývá explicitní estetickou hodnotu. Záběry jsou tak spíše neumělé než krásné a upozorňují především na pohyby digitální kamery. Ta dovoluje Vardové maximálně se přiblížit viděnému, respektive snímanému. Extrémní blízkost a velké množství detailů — věci, části těl — dodávají záběrům nový, velmi intimní charakter a dokáží odhalit skrytou krásu běžných předmětů. Zaměření na detaily zplošťuje prostor, jeho trojrozměrné kvality mizí, ale díky blízkému pohledu sílí vědomí stavby povrchu a jeho téměř hmatatelné struktury. Nevyměřované záběry poutají pozornost k procesu svého vzniku, nejsou hotovým, úhledným produktem. Zdůrazňují samo natáčení — ono „sběračství“ v daném, aktuálním okamžiku — tedy proces, nikoli stav. Digitální kamera nemusí snímat celek, ale může se přizpůsobivě pohybovat prostorem. A stejně jako je sběračství činnost postupná a neukončená, nepředkládá nám ani Vardová celistvý obraz světa

sběračů ve formě kompaktního filmového univerza, ale naopak svět teprve vznikající.

Svou výpravu (či zvláštní road-movie) ke kořenům jednoho fenoménu končí Vardová pohledem na Hedouinův obraz *Sběrači prchající před bouří* vyneseny z muzejního depoziáře pod za-

mračenou oblohu. V posledním záběru se tak historie opět spájí se současností. Agnès Vardová může odložit kameru, nebo ji zaměřit jinam a začít „sbírat“ nanovo. Protože, jak sama říká, „film, a obzvláště ten dokumentární, je druhem sběračství. Musíte vzít a spokojit se s tím, co si sami najdete“.

HANA STUHLÍKOVÁ



Jelen připravil Smolíčkovi na každý den čtvrt litru mléka. Vypil Smolíček v běžném (nepřestupném) roce hektolitr tohoto nápoje?

*Úlohu vybírám z matematických pohádek Marka Veselého **Bylo — nebylo** pro 2. stupeň základních škol (vydal Albatros).*

*Shodou okolností právě vyšlo i **111 matematických pohádek** od Libuše Hozové s obrázky Honzy Vychítala — tahle knížka z nakladatelství Karel Hoza je určena čtenářům od 11 do 111 let.*

*Ta kniha má pro někoho lákavý, pro jiného provokativní název: jmenuje se **1001 filmů, které musíte vidět, než umřete**.*

Trávím nad ní spoustu času a uvědomuji si, o kolik víc jsem ho dosud strávila v biografu. A protože filmy jsou zde řazeny podle roku vzniku (od roku 1902 — Méliésova Cesta na

Měsíc, do roku 2004 — Letec, režie Martin Scorsese), velmi snadno zjistíte, ve kterých letech jste chodili do kina nejčastěji.

Tahle velkokniha (950 stran) je mezi podobnými encyklopediemi výjimečná velice dobrou kvalitou textové části a množstvím dobře reprodukováných fotosek.

Editor Steve Jay Schneider se obklopil desítkami spolupracovníků z mnoha zemí světa (není mezi nimi žádný Čech ani Slovák); nejsou autory přibližných obsahů jednotlivých filmů, nýbrž poučených komentářů s množstvím zajímavých informací; obsah samozřejmě připomenou také.

Hledala jsem mezi tím tisícem a jedním filmem české a slovenské tituly. Z předválečných filmů bohužel nic, chybí i slavná Machatého Extáze. Na první české jméno narážím na straně 337: George Voskovec, jeden z Dvanácti rozhněvaných mužů (v roce 1957 natočil Sidney Lumet). O sto deset stran dál konečně — Obchod na korze (režie Kádár a Klos v roce 1965). Barton Palmer, ředitel Filmového ústavu v Jižní Karolině, mimo jiné píše: „Snad nepohnutější drama, jaké

kdy bylo natočeno o holokaustu. Nádherně zahrany a inscenovaný film, jeden z vrcholů československého uvolnění šedesátých let.“

Kniha připomene především mnoho amerických filmů, ale štědře je tu zastoupena i evropská kinematografie, včetně sovětské; nechybí snad žádný z filmů Andreje Tarkovského.

A co dalšího z Barrandova byste měli podle amerických expertů do smrti ještě stihnout? Sedmikrásky Věry Chytilové, Vlácilovu Marketu Lazarovou, Formanův film Hoří, má panenku, Menzelovy Ostře sledované vlaky (těm je věnována dvojstrana) a další dvojstranu obsadilo Kachyňovo Ucho z roku 1970 — to jsme ale směli vidět až v roce 1990. Z české filmové produkce dalších pětatřiceti let si autoři encyklopedie nevybrali nic.

1001 filmů, které musíte vidět, než umřete vydal Volvox globator ve spolupráci s Knižním klubem, přeložil Ladislav Šenkýřík. Vytisštěno v Číně.

Autorka je překladatelka a redaktorka ČRo 1 Radiožurnálu.

Nakladatelství HOST vás zve na

IV. prodejní knižní veletrh na brněnské výstaviště

do stánku číslo 406 (pavilon D)

S O B O T A 11. listopadu

13.00 — 13.50 / Komorní sál
LISTOVÁNÍ (cyklus scénických čtení)

Samko Tále — KNIHA O CINTORÍNĚ
(*Za účasti autora*)

Říká se, že české literatuře chybí velký román poslední dekády, který by vyčníval nad ostatními. Slovensko takový má — napsal ho tam retardovaný chlapec Samko Tále, jehož ústy plyne pravda vesele, ba je to sranda ukrutná, hořká. Bestseller Kniha o cintoríně se v Čechách dočkal svého překladu a pod názvem Kniha o hřbitově ho vydalo také nakladatelství Host. My jej v LiStOVÁNÍ uvádíme česko-slovensky, jako Knihu o hřbitově a cintoríně.

15.00 — 15.50 / Multikulturální sál

Pavel Kosatík: „ÚSTNĚ VÍCE“
Šestatřicátníci (román faktu)

Známý autor životopisů uvede svou novou knihu, pojednávající o historii literární skupiny Šestatřicátníci, jejímiž členy byli např. Václav Havel, Jiří Kuběna, Věra Linhartová, Josef Topol, Pavel Švanda a další

16.00 — 16.50 / Multikulturální sál

Daniela Kapitáňová:
AŽ TO ZŮSTANE V RODINĚ

Uvedení detektivního románu nejúspěšnější současné slovenské spisovatelky, známé jako autorky bestselleru „Samko Tále: Kniha o hřbitově“.

Poezie na rozcestí

TELEGRAFICKÉ RECENZE POEZIE

MIROSLAV CHOCHOLATÝ

Jak rozmanitá může být současná poezie, jsem se mohl přesvědčit, když jsem rozbalil novou zásilku. Každý ze sedmi titulů nabízel více než odlišný přístup ke skutečnosti. Od citlivých poloh k ironii, od jazykových hříček k existenciálním průnikům. Ale nešlo přitom jen o odlišnou poetiku, ale také o básníkovu schopnost upozornit skrze zvolené výrazové prostředky na to, co nám uniká.

Nejobsáhlejším titulem je sbírka někdejšího disidenta a jednoho z prvních signatářů Charty 77, teologa **Milana Balabána** (1929) nazvaná *Hudba pro pozůstalé* (Torst, Praha 2006). Bezmála třísetstránková publikace je rozdělena do čtyř oddílů, z nichž první tři přinášejí, jak napovídá podtitul, *Básně z doby bolševika*, tedy verše z let 1954–1989. Zejména tyto oddíly nabízejí kvalitní texty, v nichž autor neskrývá své tíhnutí k experimentu. Často sází na prolnutí konkrétní životní zkušenosti s abstrakcí, nacházíme zde bohatou symboliku s nespočty biblickými kontaminacemi. Balabán zkoumá možnosti různých grafických konstruktů, snaží se své texty kompozičně obměňovat. Vedle vizuální stránky akcentuje také fónickou poezii, přičemž celkový význam leží v průsečíku literární, zvukové i výtvarné sémantiky.

Kniha ovšem působí jako jakýsi labyrint, kterým projít není zrovna snadné. Většina textů je vysoce intelektuální záležitostí, jedná se o jakýsi básnický deník, v němž čas lidského života není až tak důležitý. Básníková každodennost je příliš často redukována na duchovní prožitek, což je patrné jak u protitotalitních protestů, tak i intimních (erotických) textů. Vždy zde existuje nějaká paralela nabízející biblický klíč k dnešku. Pro svůj specifický jazyk, tematickou monotónnost a vysokou míru aluzivnosti ovšem nelze předpokládat velký čtenářský zájem. Sbíрка je určena spíše traperům bočních literárních cest.

Artistní poezii nabízí druhá sbírka **Milana Šedivého** (1977) *Sonáta pro svůj vnitřní hlas* (Fraus, Plzeň 2005). Kniha je výrazově průzračná a má promyšlenou zvukovou stavbu. Vše je tiché, klidné až nevzrušivé, nesené autorovým úsilím o harmonizaci. Společným jmenovatelem většiny textů je milostná tematika. Žena se stává ústředním objektem, přičemž ji autor zpravidla ukrývá do různých metafor a symbolů. Šedivý váží slova, nejde mu o zbytečné dekorování, umí vjem nejen přesně verbálně uchopit, ale také mu dát zvláštní obraznou i zvukovou podobu. Bohužel Šedivého poezie má také své neduhy. K nim patří přílišné estétství, cizelovanost, zbytečná inklinace k patosu a patrná archaickánost. Nejedna čtenář tak bude mít pocit, že při svých literárních toulkách zamířil někam hodně daleko, snad až k obzorům lartpoullartismu.

Většinou krátké básně najdeme v nové sbírce **Michala Čagánka** *Jediný strom v okolí* (SamiZdatní, Praha 2006). Jedná se o civilní texty vyrůstající z autorovy každodennosti. Čagánkovou

nejvlastnější polohou je lyrika, schopnost pohrávat si s vjemem či představou a rozvíjet je. Rád nahlíží do důvěrně známého prostoru optikou dětských očí. V těchto okamžicích je básnický nejpresvědčivější. Naopak tam, kde spoléhá více než na vlastní zkušenost na práci s jazykem, jeho poezie značně ztrácí. Výsledkem jsou totiž často obsahově plané texty ústící v neobratné pointy. Přidáme-li k tomu výrazovou kostrbatost a naivitu „příběhových“ básní, je zřejmé, že na kvalitní a vyvážený titul si od tohoto autora budeme muset ještě počkat.

Sbíрка **Josefa Šplíchala** (1955) nazvaná *Ples jezevčků* (ALFA-OMEGA, Praha 2005) obsahuje více než sedmdesát po všech stránkách bizarních textů. Grafická mizérie této publikace je zřejmá již na prvních stranách. Tady místo poezie čtenář nalezne hned dva možná nejkompaktnější texty, a to medailony autora a ilustrátorky. Ty jsou doplněny akademickými tituly, výčtem dosavadních zásluh a fotografií ve stylu seznamky. Pokud se čtenář začíná těšit na povedenou parodii, musím jej zklamat. Jedná se o šestý knižní titul autora věnujícího se vedle poezie pro dospělé také tvorbě pro děti.

Většina textů této sbírky má podobu nejrůznějších imperativů, které atakují čtenáře nonsensovou logikou. Navzdory vtíravému pocitu, že v knize je až příliš mnoho předstíraného, příliš mnoho balastu, klišé a zbytečného akcentování banalit, autorovi nelze upřít snahu o nevšední metaforu. Vše ovšem ústí v těžce srozumitelnou tříšť, kde náběh ke kvalitnímu obrazu je doslova utopen v přívalu obsahově vyprázdněných slov.

Záznamy elementárních věcí, dějů a prožitků jsou úhelnými kameny útlé publikace **Petra Mazance** (1945) nazvané prostě *Krátké texty [4]* (vlastním nákladem, Pelhřimov 2006). Spolu s ní se čtenáři dostává do rukou tichá, výrazově úsporná poezie, která dokáže život plně uchopit v reálných i metafyzických souřadnicích. Sbíрка se stává originálním básnickým deníkem, přinášejícím záznamy od srpna 2005 do května letošního roku. Autor je stigmatizován kolářovskou touhou nic nepředstírat, nekomentovat, nevyhodnocovat, ale vydávat svědectví, přičemž nezřídka dosahuje značné výrazové intenzity. V této optice lze autorovi zajisté odpustit občasnou doslovnost i to, že někdy zabrousí do mělkých vod.

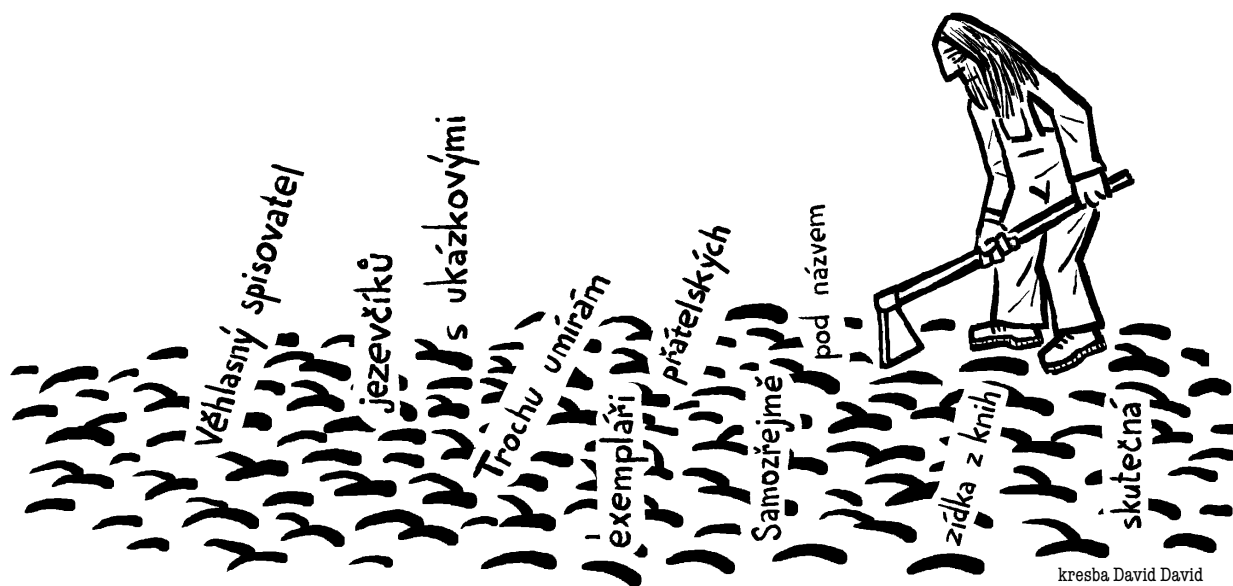
Aforizující poezii přináší druhá básnická sbírka režiséra **Jana Borný** (1960) *Veselá čekárna* (Větrné mlýny, Brno 2006). Na

celkově sympatickém dojmu se zajisté podílí také kvalitní grafická podoba knihy. Pro autorovu poezii je typický kontrast mezi tématem a způsobem jeho zpracování. Navzdory názvu se autor nezdá dotýkat i vážných problémů spojených s naší dobou, s každodenním životem. Přitom se dokáže vyslovovat vtípně, jeho báseň je vždy spojena s nápadem a dovedena k výraznější pointě. Autor umí být satirický a ironizující, ale i smířlivý a citlivý. Vše v jeho poezii jako by bylo hodno důvěry, možná i proto, že nic nepředstírá ani nevnucuje a že je mu cizí jakékoliv mudrlantství i lákání čtenáře na vějičku okřídlených slov.

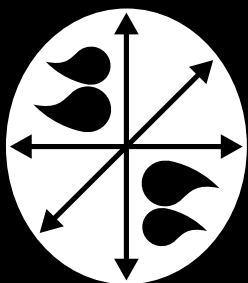
Nejzajímavějším titulem z tohoto „balíčku“ pro mne byla sbírka **Ladislava Puršla** (1976) *Paměť vody* (Malvern, Praha 2004). Je to poezie překvapivě vyspělá, evokačně silná, a přesto nehyčící slovy. Všechno je v ní průzračně křehké, důvěrné,

a přece téměř verbálně (smyslově) neuchopitelné. Každá báseň jako by s sebou přinášela halasovské ticho slov, které dotváří intimitu prostoru. Zdá se, že autor našel citovou i výrazovou polohu, že dokáže básnický obraz nejen vytvořit, ale také ho rozvést. Přidáme-li k tomu vnitřní soudržnost drtivě většiny textů, jakož i rytmickou (a rýmovou) preciznost, pak jediným, co odkazuje k básnické prvotině, je občasná potřeba kontaktu s dětským světem. To je zřejmé zejména z autorových metafor, které i přes řadu nabízejících se srovnání (vlivů) zůstávají osobité. Pokud přece jen máme hovořit o možné inspiraci, pak snad pouze o té, kterou autor sám přiznává — o básnickém díle Josefa Topola.

Autor (nar. 1970) je literární kritik, šéfredaktor revue *Wales*.



kresba David David



Literatur und Kritik

SLOVO ŠÉFREDAKTORA

KARL - MARKUS GAUSS

Blok připravil
Ludwig Hartinger
Přeložil Petr Štědroň

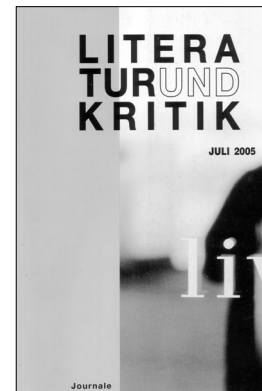
Časopis *Literatur und Kritik* byl založen v roce 1966 ve Vídni a letos již v Salcburku vychází jeho 41. ročník. Od počátků se v tomto časopise vedly duchovní i politické diskuse s onou Evropou, jež tehdy neležela pouze za železnou oponou, ale skrývala se také za zdmi předsudků. V *Literatur und Kritik* se opakovaně představovali polští a srbské, maďarští a čeští spisovatelé, a v mnohých článcích či studiích se pátralo po souvislostech, které vyvstávají mezi specificky „rakouskou“ — tedy německojazyčnou, nikoli však „německou“ — literaturou a písemnictvím oněch národů, jež kdysi žily (často více proti sobě nežli vzájemně) pod střechou či knutou Habsburků.

V roce 1991 jsem byl pověřen vydáváním časopisu, a tehdy nový tým redaktorů, přátel a spolupracovníků znovu navázal na starou tendenci *Literatur und Kritik* vidět Rakousko v jeho literatuře a uprostřed Evropy, pojaté ovšem s větší literární důkladností a radikálněji. Zvláštní vydání jsme věnovali například literatuře města Sarajeva, Kosovu, Baskicku, Slovensku, Bulharsku, Moldávii či francouzským menšinám, abychom přitom pro sebe i pro čtenáře objevovali literární krajiny, které byly v německojazyčné oblasti téměř neznámé.

Literatur und Kritik publikuje ročně kolem šesti set stran textů z Rakouska, střední a východní Evropy, ze světa. Od obnovení redakce v roce 1991 tedy v našem časopise vyšlo okolo osmi tisíc stran literárních, poetických, kritických, fejetonistických, literárně-vědných a politických textů: z těchto pak provést nějaký výběr může být opovázlivostí, které se každý raději vyhne. Ludwig Hartinger, polyglotní člen naší redakce a cosi jako literární stopař (abychom se vyhnuli výrazu „slidič“), jenž je zběhlý v mnoha literaturách, na sebe tuto úlohu přesto vzal. Znamenalo to v nutně subjektivním výběru naznačit, co *Literatur und Kritik* v Rakousku a všude tam, kde časopis čtou, zastává. A to je v současnosti téměř v třiceti zemích.

Máme totiž, abych uvedl jen tento příklad, dva věrné abonenty v Indonésii, a jednou do roka, když se redaktori a přátelé sejdou v plném počtu v redakci, zdviháme sklenku na zdraví oněch dvou osobně neznámých hrdinů rakouské literatury, kteříž necht' nám ještě dlouho zůstanou zachováni. Do České republiky putuje samozřejmě poněkud více sešitů, mezi Rakouskem a Českem existují koneckončů silnější tradiční vazby; ty ovšem už dávno nejsou tak silné, jako bývaly kdysi, a bylo by vhodné je adekvátně politickým poměrům a změnám v Evropě postavit na nových základech.

Projekt „Časopis v časopise“, k němuž *Host* stejně jako *Literatur und Kritik* přináležel už od jeho počátku, je právě takovým pokusem přispět čímsi novým k myšlence, která se v nedělních kázáních obvykle označuje slovy „evropský dialog“ a pro niž se v pracovním týdnu již většinou nenachází příliš mnoho konkrétního a smysluplného naplnění. Skutečnost, že *Literatur und Kritik* může být hostem v *Hostu* a co nevidět pak jedno číslo *Hosta* pokryje náš časopis *Literatur und Kritik*, je konečně jedním takovým aplikovaným evropským překračováním hranic. Nesmíme Evropu přenechat těm, kteří chtějí hranice otvírat jen dopravě zboží či pracovních sil a jimž je kulturní a literární výměna mezi národy nejen lhostejná, ale jimž je odolná síla literatury dokonce bariérou nebo je alespoň trvale irituje. Evropská literatura připomíná i to, že hladké fungování obchodů ještě není znakem výdobytků ve sféře lidsko-dějinné, že Evropa je více než jen pouhým koncertem a sousedství že se nemusí vyčerpávat pěstováním předsudků a resentimentu. Literatura může být mnohým: vzpomínkou, kritikou i návrhem; samolibý souhlas je jí však bytostně cizí.





O konci kultury

TEZE O MÝTU, KULTUŘE A KULTURNÍM PRŮMYSLU

M I C H A E L S C H A R A N G

Jistě i v mytických dobách se lidé lišili od bohů. A přesto s nimi byli v nejtěsnějším spojení. Nebylo myšlenky či kroku, který by nebyl veden bohyněmi a bohy. Bohové nad člověkem doslova drželi ruku. Bez této ochrany by se člověk ze strachu před přírodními živly nacházel v permanentním nebezpečí, že propadne šílenství. A v poutech smrtelného strachu by rozvoj člověka nebyl možný.

Ke strachu z holé přírody se přidal hrůzný počátek sebepoznání, úděs z vlastní, lidské povahy. Lidská lebka se dala rozdrtit nejen pádem ze skály, totéž, když si vzal na pomoc kámen, dokázal i člověk.

Proti sobě rovnému se mohl bránit, v praxi případ od případu, teoreticky vždy. Proti moci přírody byl bezbranný. Když ji však obydlel bohy, nebyla už alespoň anonymní. Co mělo své jméno, vypadalo sice ještě mocně, nemělo už ale nesmírnou moc. Tato tehdy objevená schopnost, zažehnavání hrůzy tím, že se pojmenuje, tkví v jazyku dodnes.

Na rozdíl od přírody se s přírodními bohy dalo mluvit. A dalo se s nimi obchodovat, ještě dříve než mezi sebou začali pěstovat obchod lidí. Přirozeně to byl obchod nejistý. Když si člověk myslel, že se shodl na ceně božské ochrany, první formě výpalného, a příroda přesto udeřila, byla dobrá rada drahá, skutečně drahá. Vypadalo to, že bohům se nabízelo málo. Co víc však nabídnout, když už člověk beztak lidskými oběťmi platil tu nejvyšší cenu?

Způsob, jak si koupit osud, byl bezvýhodný. Zkušenosti s bohy — mezitím se jim už mohlo důvěrně říkat staří bohové — byly natolik špatné, že se lidé rozhodli přistoupit k experimentu a bohy si vymyslet, v naději, že ti noví budou lacinější. Ale jak se tak s tou věcí pootáčelo, bohové se dle libosti z úmluvy vytráceli. Potisící už nepodnikli nic proti bouři, co bortila lodě a topila lidi. Pro přežití to bylo nad veškeré chápání.

Mytický vztah člověka k bohům: totiž že člověk božstvo potřebuje, ono jej však nikoliv; že člověk ustavičně dává, bohové však jen berou, bez záruky oplátky — tento mytický vztah boha a člověka je klasickým modelem vykořisťování. Člověk, čím méně v bohy věřil, se z tohoto modelu učil, jak přelstít sobě rovného právě tak, jako jej ošálili bohové. Tento model zůstává zachován ve prospěch člověka, ale i k jeho újmě už tisíce let, a co bylo a je mytickým vztahem z donucení, se stále ještě přijímá coby lidské.

Mytická vazba lidí k bohu byla právě tak těsná jako tísnivá. Za to, že člověk směl být bohům nablízku, miloval je; že opětování jejich lásky spočívalo na svévoli, oplácel jim člověk pohrdáním. Se svévolí této vazby se člověk pokoušel vyrovnávat — a tak na tuto svévoli, jež vládla na zemi i na nebesích, pohlížel jako na nutnou a logickou. Naplnilo-li se přání přežít, proměnilo se v bludnou potřebu jistoty. Jestliže zemřít přirozenou smrtí znamenalo zprvu to největší štěstí, trval člověk již brzy na věčném životě. Proti svévoli bohů postavil člověk ideologickou jistotu, onen postrach, proti němuž dodnes žádný bůh nic nezmuže.

Veškeré pokusy o systém, náboženské, filozofické, ekonomické, politické, se zakládají na oné klamně představě jistoty. Tak *mythos* vystřídal *logos*, byl prvním logickým systémem, s nímž přišli lidé, a byl velkým výtvozem osvícenství. Jeho svízel: rané osvícenství uzavřelo bohy do svých systémů výkladu. Ty však pozdější, moderní osvícenství nehodlalo akceptovat jako osvícenské. Cena za tuto ignoranci je vysoká. Protože moderní osvícenství odstraňuje staré ze světa coby iracionální, akceptuje pouze sebe jako racionální a vzpírá se úvahám o sobě samém, stává se samo iracionálním.

Mýtus se svým dokonalým systémem bohů a lidí byl prvním „strojem“. K tomu se nacházel v lidských hlavách, tam vyráběl bohy, jichž bylo zapotřebí. Mýtus byl nejen prvním tvarem osvícenství, ale i první formou průmyslu. A bohové byli prvním masovým zbožím. Protože těch pár starých bohů přišlo příliš drahé, a přesto nebyli k ničemu, vsadilo se na mnoho nových, kteří sice taky nic nezmožili, což ale nevadilo, neboť bylo možné je odvrhnout a na trhu s bohy získat nové.

Na konci mytických dob měl člověk rozpolcené vědomí. Věřil ještě, že bez bohů by se ve světě nevyznal. Zároveň si ovšem začal uvědomovat, že bez bohů se ve světě vyzná lépe. Člověku bylo jasné, že už nikdy víc nebude moci uctívat tak substanciálně jako dříve, když byl s bohy zajedno — a že bude věčně litovat. Právě tak mu bylo jasné, že by bylo bláznivé, kdyby se propříště spoléhal na bohy, a ne na sebe.

S rozhodnutím člověka — padne ve vrcholné době řecké antiky — nadále spoléhat na sebe a bohy nechat zmizet v nebeských dálavách, začíná epocha kultury. Ta končí právě v tom století, kdy se má za to, že kultura není jako cokoli jiného dějinná, nýbrž věčná; končí ve dvacátém století. V momentě jejího konce se všechno stává kulturou, a kultura se doslova stává ničím.

Konec kultury je předpokladem rozvoje kulturního průmyslu — ten není nijak vinen za konec kultury, jak nás ještě dlouho bude ujišťovat resentment. Svého času byl mýtus, univerzální systém člověka a boha, nejvyšší formou osvícenství. Za jeho časů, od antiky až do dvacátého století, neexistovala žádná vyšší forma osvícenství než kultura. Nerozdrobovala se však průběžně, ale od renesance. Rozpadala se tím, že se osamostatnila její součásti: náboženství, filozofie, umění, věda.

Autor (narozen 1941 v Kapfenbergu) je spisovatel žijící ve Vídni.

Mezi tím spousta mlčení...

ILSE AICHINGEROVÁ V ROZHOVORU S CORNELIEM HELLEM

Sedíme tady ve Vídni, ve městě, kde jste se narodila a kam jste se v roce 1988 zase vrátila. Narodila jste se tu 1. listopadu 1921. Co bylo to první, na co si jako dítě vzpomínáte?

Tehdy jsme — moje dvojčecí sestra a já — bydlely u babičky. První, na co si vzpomínám, bohužel nebylo moc pozitivní. Pamatuji se: bylo to ve třetím okresu v takové chudičké ulici, kde bydlela naše babička, a naproti byla hokynářka, a babička nás k ní občas posílala — byl nám tak čtyři pět, nejezdila tam žádná auta. V tom krámku bylo docela plno. A hokynářka nás schválně nechávala čekat a obsluhovala všechny před námi. A pak najednou ukázala rukou přes pult a ostatním lidem říká: „To jsou židi.“ A já jsem vlastně vůbec nevěděla, kdo to jsou židi, jenom to, že to nebylo nic zvlášť dobrého, to už se dalo uhádnout z tónu jejího hlasu. A to je vlastně první věc, na kterou si z Vídně vzpomínám. Jinak mám ale přece jenom na tehle byt své babičky a na babičku vůbec jedny z nejšťastnějších vzpomínek. Byla na nás tak hodná a trpělivá, dodnes mám pocit, že v sobě měla cosi ochrani-
telského, co mi pořád ještě pomáhá.

Vaše matka byla lékařka, jedna z mála lékařek tenkrát...

Tenkrát, ano. Není mi jasné, jak si to dědeček mohl dovolit, měl čtyři děti a všechny je nechal dělat to, co chtěly, a to bylo výjimečné. Ale maminka se už tehdy setkávala s antisemitským osočováním; pak odešla na schwarzwaldskou školu, která sice byla židovská, byli tam ale samozřejmě jenom samí bohatí, a ona tam měla sníženou školné. Mimoto byl můj dědeček důstojník nižšího stupně, protože nechtěl změnit vyznání, a to už za císaře Františka Josefa nebylo moc dobré. Přesto nechal všechny děti vystudovat. Moje maminka pak byla na univerzitě; tam všechno zvládala bez problémů. Potom se dostala do válečného lazaretu. Odtud jsem ještě měla nějaké obrázky, už jsem je ale poztrácela, jak je na nich s pacienty — byly to těžké amputace končetin. Taky se jí nikdo neptal, jestli je chirurg, jestli má odbornou přípravu. Tu samozřejmě neměla, na to už taky ani nebyly peníze, tam se toho ale hrozně moc naučila, taky klidu. A ona měla myslím dar, jak zacházet s lidmi.

Peníze jsme u nás neměli nikdy, protože jednak měla spoustu pacientů, kteří byli buď chudí, nebo měli takové ty lístečky od nemocenské pokladny. Ošetřovala všechny zadarmo a o každého si dělala velké starosti. No a tak jsme bydleli ve čtvrtém patře bez výtahu, takže bylo třeba pro nemocné se srdcem nebo například pro někoho se zlomenou nohou naprosto nemožné, aby tam vystoupal. Ale vlastně jsem ji vždycky obdivovala, hlavně proto, že chtěla od pacientů tak málo, i když bylo jasné, že zase nevyjde. Tak kolem osmadvacátého v měsíci to u nás vždycky začalo být hodně skromné.

A váš otec potřeboval moc peněz na knížky...

Ano, to byl zvláštní důvod pro rozvod, protože on byl čtenářem knih, především však jejich kupcem. Nejdřív jsme pár let bydleli v Linci, bývali jsme ale často ve Vídni u mé babičky. Takže, on teda nakupoval tolik knih, že na to nestačil ani jeho plat — byl učitelem —, ani plat mé matky, tehdy městské lékařky. A potom nestačil už ani nábytek — všude byly lístky ze zastavárny. Na ty zástavní lístky si pořád ještě vzpomínám. Moje matka ho prostě postavila před volbu: buď ty knížky, nebo děti a já; obojí nejde, nejde to finančně.

A on si vybral knížky?

Já myslím, že knížky si vybraly jeho. Myslím, že nemohl jinak. Ale rodiče měli mezi sebou vždycky dobrý vztah, jenom jsme ho prostě vídali zřídka, řekla bych ale, že to přece jen tak nějak chybělo, že tam nebyl. Ale naši se spolu nikdy neměli špatně, jenom se prostě věčně nedostávalo peněz. Dokonce i po rozvodu těch směšných sto šilinků na každé dítě, alimenty... taky nebyly. Nikdy nepřišly.

Dostala se mu pak ještě do ruky vaše první kniha a těšilo ho to?

Ano, ale maminka z toho měla příšernou hrůzu. Vůbec z toho nebyla šťastná, že píšu. Říkávala, že jestli teď začne ještě tohle, tak prý bude otec kupovat ještě více knížek. Já nevím, nejdřív jsem chtěla napsat jenom takovou zprávu. Z toho pak byla *Větší naděje*. Vlastně jsem nechtěla být spisovatelkou, spíš jsem chtěla studovat medicínu. To by ale ztroskotalo už na mé velké manuální neohrabanosti.

A předtím za nacistů jste studovat nemohla?

Za nacismu jsem studovat nemohla. A tak jsem pak vzala jakési místo, abych vydělávala, protože v té době nebyl lehký život, a o nějaké pomoci do začátků pro lidi, kterým jako mé matce všechno sebrali, nemohla být ani řeč. Myslím, že jí dali deset tisíc šilinků za všechno — a to po dlouhých tahanicích. Neměli jsme žádný byt, neměli jsme vůbec nic. Pak ale dostala místo v takzvané lázeňské klinice, jmenovalo se to Podzimní slunce. No a to bylo — jak to říct? Bylo to na pěkném místě, v 19. okresu, ale ordinace byla jako ty pokoje pacientů, totiž příšerná. Jídlo bylo taky jako pro pacienty, stejně hrozné. A tam jsem právě začala najednou pracovat, začala jsem cosi psát. Žili jsme tam docela dlouho.

A tak vznikla vaše první kniha, se kterou si vás lidé ještě dnes spojují, román *Větší naděje*...

Ano. *Naděje* se to nejmenuje jen tak. Už jsem kdysi říkala, že tato válka pro mě byla tou nejšťastnější dobou, protože jsme nikdy neměli tolik naděje, úplně iracionální naděje, že potom bude všechno dobré. A nejnešťastnější čas přišel po válce, kdy jsme si uvědomili, že jsou nadále bytové úřady, co člověku nepřidělí žádný byt, a nemocnice, kde špatně ošetřují těžce nemocné, jako je tomu často i dnes, a že se svět příliš nezlepšil. Za války to sice bylo všechno jasnější, ten lidský vklad — i ten dobrý vklad —, potom se ale příliš mnoho očekávalo. Byla to taková iluze. Říkala jsem si, že se moje babička a matčini mladší sourozenci vrátí z vyhlazovacího tábora v Minsku. Viděla jsem je ještě, jak jedou přes Schwedenbrücke na otevřeném nákladáku, ale bylo přece úplně jasné, že se odtud nevrátí nikdo. Babička měla mimoto zápal plic a vysokou horečku, když si pro ně přišli. Ale to byly iluze, které se pak po válce pomalu samy odbourávaly. Proto byla ta poválečná doba — tak dva tři roky — velmi nešťastným obdobím — prostě jsem ztrácela iluze.

Za národního socialismu jste ztratila babičku, ale také sourozence své matky...

Jedna ze starších sester mé matky byla už jako mladá dívka v Anglii, a ta pak měla možnost tam odejít. Ale ta mladší sestra byla pianistka a právě v šestatřicátém získala místo na Hudební akademii. To samozřejmě v roce 1938 okamžitě ztratila. A nejmladší bratr byl technik, odborník na beton nebo tak něco. Toho taky zavraždili. Takže ti dva a moje babička zahynuli.

A vy sama jste za nacismu byla ochranným štítem pro vaši matku.

Ano, to se ale taky nedalo vytušit. Tedy, kdyby to trvalo ještě déle, tak by padly i tyto zákony, protože oni přece dobře věděli, že když je člověk poloviční žid, taky patří do koncentráku. Vzpomínám si, jak jsem v roce 1939 byla v maturitním ročníku, a tehdy jsme se v biologii učili — oni o mně samozřejmě nic nevěděli, a jméno Aichingerová nebylo v tomto ohledu nijak nápadné —, že židi a cikáni jsou prý to nejhorší, ještě horší ale že jsou ti smíšení. To že jsou buď idioti, nebo zločinci. To bylo opravdu tak primitivní, že si to člověk dneska už vůbec nedovede představit. I vyučování bylo směšné, primitivní a nedostačující. A pak jsem si říkala, že jim musím dokázat opak, a taky že jo, protože jsem gymnáziem procházela vždycky tak akorát na „dostatečnou“ — neměla jsem vůbec žádné ambice. Ráda jsem měla vlastně jenom latinu, nevím proč. V té pro mě bylo cosi jasného. A pak jsem se začala šíleně učit — tělocvik, to bylo za nácků to nejdůležitější, v tom jsem byla dobrá. Dostala jsem i jakési vyznamenání. To byla myslím jedna z posledních radostí mé babičky. Víím ještě, že to poslední vysvědčení bylo v obalu z ručního papíru a vpravo na něm byl obrázek Hitlera a nalevo stálo: „Ty, Ilse Aichingerová, nyní opouštíš školu a vstupuješ do života.“ Člověk do života nevstupuje, je do něho vhozen. „Nikdy nezapomeň, že jsi Němka!“ Bohužel jsem na to zapomněla.

To byla mimořádně složitá situace — i v románu *Větší naděje* to hraje roli. Být „Mischlingem“ nebo „polovičním židem“, jak se tomu říkalo v nacistické terminologii, znamenalo nikam nepříslušet a zažívat mnoho loučení...

Až příliš mnoho loučení. Tolik přátel, co jsem měla, a taky na to být připravená. Ale právě to bylo potom tak těžké, protože si člověk pořád myslel, že se to všechno zase vrátí, že všichni zase přijdou zpátky a pak bude zase všechno tak, jak bývalo. Ale nic nebylo jako předtím. Bylo to všechno špatné.

Byl to skutečně nový začátek?

Vlastně ne. Tedy, já pořád vidím jenom Vídeňáky, protože se cítím jako Vídeňáčka — i když se mi to slovo nelíbí, ale přece jenom se s čímsi v tomto městě identifikuji a jsem na to mimořádně citlivá, ještě teď. Existuje vídeňština, která je tolik brutální a její zvuk, její povaha jsou tak prosté. I když se říká jenom něco banálního, v intonaci je brutalita, kterou dost dobře nesnáším; ale vím, že jsou i tady moc dobří lidé, a že to tak asi bude na celém světě. Slyšela jsem, že v Berlíně se ukrývalo mnohem víc lidí než ve Vídni. Ve Vídni to bylo téměř nemožné; nebylo možné zmizet. Říká se, že v Berlíně to bylo mnohem lepší.

Po válce jste potom dlouhá léta ve Vídni nebydlela. První stanicí byl myslím Ulm...

Ano, už za války jsem se z anglických časopisů dočetla o sourozencích Schollových, a to mě velice povzbudilo; že jsou zabíjení i lidé, kteří nejsou židé, jenom proto, že zabíjení brání. A pak mi po válce napsala ta nejstarší, Inge Schollová, která si náhodou přečetla *Větší naděje*, a jestli prý u ní nechci pracovat. Rok nebo dva jsem pak žila v Ulmu. Vlastně to bylo moc krásné. Kladla na sebe velmi vysoké požadavky, ale žádala také mnoho od ostatních. Bydlela jsem u mladší ze sester Schollových. Byli tak hrozně milí, a bylo to u nich hezké. Ale pak jsem se přece jenom vrátila do Vídne — taky kvůli matce. A potom jsme žili spoustu let v Grossgmainu. Jednak to tam bylo hezké, na druhou stranu za tím byla taková postranní myšlenka: nemělo to být moc daleko od Vídne, a taky to mělo být blízko do Německa, protože nevlastní matka mého muže — moc milá, jeho vlastní matka mu zemřela v jedenácti letech — bydlela v Německu, moje matka ve Vídni, takže obě u nás mohly bývat, a abychom pro všechny byli v dosahu. V Grossgmainu jsme bydleli dvacet roků. Někdy se mě lidé ptají, jak jsme to mohli vydržet, když jsme oba vyrůstali ve velkoměstech, a tohle byl úplný venkov. Ale děti tam měly kamarády. Ty máte na vesnici mnohem dříve než ve městě — a ty louky kolem. Dneska už tam z toho taky nic není. Ale pro ně to bylo pěkné, a já si myslela, že to vůbec nebude tak zlé.

Ale předtím bylo ještě pár zastávek. Nejdříve vyšel román *Větší naděje*, pak jste se setkala se Skupinou 47.

Jak jsem říkala, neměla jsem žádné spisovatelské ambice. Jestli se vůbec vydávat tímto směrem, tak bych se bývala raději stala novinářkou. Myslela jsem si, že je to zajímavější. Psaní přece není žádné zaměstnání. A to, jak píšou, už vůbec ne, protože si prostě myslím, že důležitější částí psaní je vlastně nepsaní. A nepsaní, to už vůbec není žádné zaměstnání.

Ale musí se přece taky psát, aby to nepsaní vůbec mohlo vzniknout, jako kontrast...

Záleží to na přesných větách. První věta musí souhlasit, většinou i ta druhá. A musí to souhlasit až doposledka. A v tom jsem asi na toto povolání měla moc velké požadavky. Neměla jsem v tomto směru žádnou ctižádost. A pak jsem se dostala ke Skupině 47. Víte, vždycky jsem chtěla ke skautům, ale nikdy na to nebyly peníze, skautské vybavení bylo na naše poměry strašně drahé, a s nimi jsem měla pocit: teď jsi poprvé na skautském táboře, který sice trval většinou jen tři dny a končil velkou pitkou, ale mě to přesto hrozně bavilo, to celé. Vůbec jsem nepomýšlela na to, že bych tam uspěla, ale celý ten způsob, jak se

k sobě všichni chovali, no a taky Hans Werner Richter, kterého Joachim Kaiser nikoliv neprávem nazval „skupinotvorným géniem“ — tím taky byl, a dokud žil, tak to bylo dobré. Všechna pozdější pokračování se nezdařila, protože to prostě nestálo na něm.

Kromě Anglie jsou ještě jiné země, které vás fascinovaly. S manželem Günterem Eichem jste přece jednu dobu dost cestovali...

Ano, ale my jsme se vždycky v cestování střídali, už kvůli dětem, aby s nimi jeden z nás byl. Ale vzpomínám si, že jsem s ním jela do Afriky lodí, protože jsem měla takovou zvláštní fobii z létání. A to samozřejmě bylo krásné. Pro něj bylo cestování hrozně důležité. Byl pořád někde po světě, a taky to pocíťoval jako štěstí.

Cestování a Čína, to bylo to, co ho tolik fascinovalo?

Ano, on ale nestudoval novou sinologii, tedy současnou čínštinu, studoval tu starou. A pro mě bylo vždycky naprostou záhadou, jak na to přišel, protože vyrůstal v poměrně skromných poměrech. Jeho otec byl obyčejným daňovým poradcem, matka zemřela, když mu bylo jedenáct. A pak jsem se ho jednou později ptala: A když už sis vzal tu starou sinologii, u které nebyla vůbec žádná vyhlídka na nějaké zaměstnání, proč jsi teda nešel do Berlína? Říkal: Protože v Paříži byl lepší učitel. Vymohl si to hladověním. A ještě taky úplně na konci života, než zemřel, chtěl blok a tužku a na papír napsal tři velmi komplikované čínské znaky.

Bylo těžké všechno to spojit: rodinu a žít přitom jako spisovatelský pár? Ukazovali jste si navzájem texty, mluvili jste o tom, na čem pracujete, jak to vlastně chodilo mezi Ilse Aichingerovou a Günterem Eichem?

Při práci jsme moc nemluvili, ale když bylo něco hotové, tak jsme si to vzájemně ukázali. Manžel byl velmi dobrý kritik, nejen vůči mně, často dostával texty, a to byl úplně věcný a klidný a velmi dobře je posuzoval.

A mohli jste se vzájemně korigovat?

Ano, ale vlastně jsme to ze zásady nikdy nedělali, když jsme na něčem pracovali. A on uměl něco, co nám taky samozřejmě pomáhalo finančně: uměl psát na zakázku. Mohl napsat nějakou rozhlasovou hru, na téma, které ho vůbec nezajímalo — tehdy se za rozhlasové hry ještě poměrně dobře platilo.

A mívali jsme moc, hrozně moc návštěv, na to si ještě vzpomínám, tedy příliš mnoho — manžel si pak zařídil pracovnu ve sklepe, a jak už zdálky viděl nějakou návštěvu, v tom momentě byl pryč. A pak, náš syn byl tehdy malý a byl to takový samobavič, já jsem vlastně taky nechtěla jen tak pět hodin vysedávat a mluvit se spoustou lidí, počínaje Uwe Johnsonem a nevím kým vším konče. Mě vlastně normální lidi zajímali víc než spisovatelé.

V knize Ruth Klügerové *Žít dál* — *Mládí* jste si zatrhlá tuto větu: „Videň je město, odkud se mi nikdy nepodařilo uprchnout.“ Týká se to trochu i vás?

Ta věta mi přijde úžasná. — Ona teď ovšem žije v Kalifornii, tam bych ale taky nevydržela. Byla jsem tam a bylo to přesně tak, jak jsem si představovala, totiž modré moře, žlutý písek, bohaté vily a smrtící fádnost. Pro bohaté lidi je to přece jakýsi

druh existence na důchod. Unudí se tam k smrti. A já jsem chtěla hlavně do New Yorku, protože tam jsem cítila víc Evropy než v Kalifornii.

Bohatství je něco, co vás v každém ohledu odpuzuje: bohatství a úspěch.

Já jsem spíš pro nesplněná přání. Myslím, že ani pro děti to není žádné štěstí, když se jim splní každé přání. Řekla bych, že největší bohatství, co nakonec můžete mít, jsou otevřená přání. Když je člověk nemá, když se mu každé přání hned splní, ještě než ho vysloví, tak má potom těžší život.

Při pohledu do vašich deníků jsem měl pocit, že toto bohatství může pramenit i ze strachu.

Ano, to taky, tedy pokud strach nezíská převahu. Já mám ale dodnes takové myšlenky — řekněme, že se s někým mám sejít, s kolegyní ze školy, na čemž mi ani tolik nezáleží, a jsme domluvené, co já vím, ve čtyři v nějaké kavárně, a ona nepřichází, a u mě se okamžitě dostaví zděšení, takový podivný pocit — aha, tak už to zase nejde. Ztrácejí se lidi z mého okolí. To je ještě skoro nepřekonaná záležitost, ale přece jenom se to o hodně zlepšilo. Nevěřím moc na psychoterapii. Takových věcí se vlastně zbavíte s přáteli.

A o kousek dál to posunete i psaním?

Ne moc. Teď, když se mi podaří nějaká věta, říkám si, aha, to sedí, jako kdyby to bylo nějaké řemeslo. Teda, já bych ráda měla takové povolání, kde se něco dělá.

Určitě se vás ptají, co teď píšete.

Jo, jo, na to se mě ptají znovu a znovu. Teď snad zkusím napsat něco s Anglií, ale dokážu to taky jen tak v bodech. Nemůžu s tím začít. Ale myslím si, že by se to mohlo podařit.

A mezi tím je velmi mnoho mlčení?

Mezi tím je velmi mnoho mlčení. A čas se tak táhne. Tedy já špatně spím. A když se podívám na budík a říkám si, teď přece právě bylo... a mezi tím už muselo uplynout aspoň dvacet minut, ale uběhlo jich teprve pět. A to si říkám, myslím si, že se zastavuje čas. To je ale samozřejmě taky problém stáří. Znáám lidi, co vstávají ve čtyři ráno a ve dvanáct už toho mají docela dost napsaného, a odpoledne zase. A to je samozřejmě skvělé, když tohle dokážete.

Vždycky jste taky byla něco jako pečlivá divačka, bdělý současník, daleko přes literaturu.

Ano, usilovala jsem opravdu spíš než o literaturu prostě o počínání, a pořád hledám ty, kteří umějí žít. Tady blízko je jedna taková hokynářka, a ta například taky umí žít. Tu obdivuji. Tak tam vždycky vejdu kvůli nějaké pitomosti, jenom abych se na ni mohla dívat, na ten její způsob, jak zacházet se sebou a s lidmi a se životem. Nikdy tam není žádný muž, a taky musí být sama, ona ale umí žít. Teda tohle umění je důležité, to nejdůležitější.

Ilse Aichingerová (nar. 1921), rakouská spisovatelka židovského původu, známá především příběhy založenými na jejich osudech za druhé světové války. Je držitelkou řady literárních cen.

Za ekologii obrazů (katastrofě navzdory)

HANDKŮV NOVÝ CESTOVNÍ ROMÁN

LEO FEDERMAIR

„Mimořádné díky Peteru Handkovi za jeho knihy sedmdesátých let“ — vyslal Peter Esterházy ve své děkavné řeči u příležitosti udílení rakouské státní ceny za evropskou literaturu v roce 2000; za Handkovy knihy osmdesátých a devadesátých let se výslovně nepoděkoval. Možná už je Esterházy nečetl, nebo mu připadalo, že si poděkování nezaslouží. Myslím, že takto se vedlo mnohým Handkovým čtenářům: nějaký čas táhli spolu s autorem, i když nové knihy už nebyly jako ty staré. Dřív nebo později už toho ale měli dost a nechtěli se dál vydávat všanc tomu, co pocítovali jako kýč, patos nebo politickou krátkozrakost.

Jiní se snaží zůstat svému autorovi věrni, nebo se k němu po určité době rozluky zase vrátí a objeví, kdo ví, novou tvář. Handke své psaní po léta rozvíjel, vyzkoušel mnoho forem, jinak než Bernhard, který psal v zásadě vždycky tentýž románový monolog. Také poslední Handkova kniha *Ztráta obrazu* není jen prostým pokračováním jeho předchozího svazku *Můj rok v Zátocě nikoho*, jak by si zprvu někdo mohl myslet. *Zátoka nikoho* je vážným, přemítavým dílem, formulovaným v klasickém stylu. *Ztráta obrazu* je oproti tomu nevyrovnaná, bezmála depresivní, jazykem pak barokní, zatěžkaná vším možným harampádím, rozjímání téžavé, skákavé, podivné. Se Cervantesovým skurilním párkem hrdinů, Sanchem Panzou a donem Quijotem, má Handkova dobrodružka, jež cestuje španělskou hornatinou a nakonec Sierrou, upřímně jen málo společného. A přece, viděno od konce a již zdaleka, je to, co čtenář proputoval, beztvarym shlukem, který fiktivní autor upředl kolem pikareskní hrdinky (nebo hrdinka kolem autora, i to stěží rozhodneme), je to parodie, jež najednou může zvážnět, šarvátky s větrnými mlýny, neustálé narážky na neuchopitelně setrvávající skutečnosti, bloudivé kutění s nástroji jazyka všeho druhu. Blábolení a pravdivosti, těžko rozlišit. Samozřejmě za jiných, úplně jiných podmínek než kdysi. Po století dějin filmu, padesáti letech televize, ve věku všemohoucnosti obrazu, jež způsobila všeobecnou ztrátu obrazu.

Je v povaze pikareskního románu, že si nikdy nemůžete být úplně jisti, zda si tamten nebo tamta — dokonce i pohlaví je nejisté — tropí legraci, dobírá si hloupý svět, nebo zda nad všemi těmi ztrátami běduje. Neb ztracené dle předloženého ohledání nejsou jen obrazy, ale i osoby, Já včetně jeho Ty. Dobrodružka, bývalá bankovní úřednice, tak nějak pátrá (možná ani ne, snad tam jen tak bosky bloudí) po své ztracené dceři, ztraceném milenci, ztraceném čase. Na konci cesty nachází jen autora, jenž má sepsat její příběh ztrát: proces smíření, přesunutý ze života do literatury: poslední útěcha pro nás, ubohé lidi, co trpíme zánikem reality. Pokud bychom Handka brali vážně, dozvíme se zde konstatování neodvolatelné civilizační katastrofy: *Ztráta obrazu* je apokalyptickou knihou konce časů, za nímž už nemůže vyvstat nic nového. Pokud jej budeme brát nevázně, jako hravé, fantazírující nebo

snící dítě, užasneme nad jiskřičkami, jež umí vzdor své diagnóze vykresat, jazykové a obrazivé jiskření, svěhlové a jaksí bokem a jistě někdy také smrtící pro naše nervy, jak napsal jistý kritik.

Handkův jazyk

Tím nejpozoruhodnějším byl a je u Handka jazyk. A to nikoliv proto, že je tak krásný (jak bylo napsáno, míněno jak souhlasně, tak s jízlivostí), ale proto, že Handke s jazykem dělá, co se s ním dělat nesmí. V tom je rozdíl mezi posledními knihami Petera Handka a knihami jeho krajana Josefa Winklera, onoho jiného venkovana: kde Winkler s největší horlivostí činí to, co se činit smí a má, až se v této své snaživosti vlomí do jazyka tradice, počíná si Handke ve *Ztrátě obrazu* přesně tak, jak to řídící učitelé obecné školy a fejetonu zakazují. Účinky však jsou podobné; dobré i špatné mravy vedou k neobaroku, jež čtenáře i prózu přirozeněji — ryzostí i škvárem — podrobuje zkoušce. Původně klasický Handkův koncept, vyvinutý *po* jeho všeobecně oblíbeném popovém období sedmdesátých let, tkví ve vypravěčském rozmachu, vychylování vět, což, tedy ono větné zanikání, dává vzniknout jednoduchým obrazům. Ve *Ztrátě obrazu* se liány vět natahují do takové délky, že se sice nepřetrhnou, obtáčejí však tolik věcí, že rytmus a vývoj spíše komplikují. A kromě toho se slova a formulace na vícero kritických i alternativních rovinách neustále zpochybňují, přidávají se k nim utvrzení již jednou užitých výrazů, které se v redakční praxi obvykle škrtačí, neboť jsou považovány za zbytečné. Tuto skepsi, ono setrvávání a odvažování slov, také otázky (negace) korektury zná samozřejmě každý autor a vůbec každý člověk v souvislosti s vlastní činností; jen to zpravidla nevytahuje na světlo. Handke využívá svých ne vždy úplně vážných pochyb, aby ještě jednou vyostřil vrstevnatost vyprávěcího jazyka. Píše tak rozložitě, tolik vyostřeně — tak „akutně“ ve smyslu španělského *agudeza* se odvíjejí jeho formulace, nebo, řečeno ještě jinak, s takovou tvrdošijností nám sděluje gesta při ořezávání tužky.

Handkovy příběhy jsou tedy vždy rovněž, a často nic jiného, příběhy jazyka, *jeho* jazyka — za stavu hrozící ztráty jazyka, již



J I Ř Í ERNEST Z cyklu Moje skutečnost 2004

se postavil téměř beznadějným zápolením o něj. Přitom jej snad vpřed žene idea jakéhosi zlatého věku, jež, pokud vůbec kde, prosvítá už jen v epické próze. Jsou různé druhy zlaté, často blíže neurčené doby dávno minulé; zlatý je život venkovský, čas dětství, a později ještě nejspíš městská periferie s tulákem, jehož si má

člověk představovat jako mladíka. Z těchto dob a světů se Handke pokouší uchovat jednotlivé výrazy a přetáhnout je do současného psaní, regionální, někdy dialektové, občas staré, archaické výrazy, ale i ty z imaginárních jazyků, z krajín pohádek, jež autor ve *Ztrátě obrazu* často ještě doprovází adjektivem lužickosrbsko-arabský. Vesměs se však Handke chápe své vlastní techniky, aby vypátral vždy onen původní, často však zasypaný význam slov, a aby je — v mnohých případech se mu to skutečně daří — znovu oživil. Dynamika, jež při tom vyvstává, je jazykovou cestou zpátky do končin původu, i kdyby tento původ měl být mytický, nejasný nebo čistou fantazií; spíše než o přiléhavé pojmenování věci jde o techniku, jak dodat na významu ošuntělým či již neužívaným slovům a obrátům.

Je pravda, že Handke píše cestopisy i tehdy, když dřepí ve své Zátoci nikoho, především jsou to však knihy po cestách jazyka: jazykoví průvodci nebezpečí Sierry, kteří se přirozeně otevírají tomu, co vnímáme kolem. A potom také *road movies*, poutní cesty, kavalírské cesty, trasy života, *whatever you want*. Ale které z těch velkých, chci říct velkolepě pojatých knih jimi nejsou? *Odyseja* s jiným nýmádem-hrdinou, *Božská komedie* s Vergiliem coby strýčkem v pozadí, Cervantesova parodie rytířského románu a tak dále — samé cestování, neboť jaká dobrodružství už můžeme zažívat, když ne avantýry z cest, jež nás vrhají do neporozumění a poroby, co hůře: vystavují nás prezíravosti ostatních. Toto vše a ještě mnohem více najdeme v Handkově první knize nového desetiletí. Soužení, jež nám rovněž přichystal, zlost nad Jeho Veličenstvem, všemocným dítětem, a úvahy o tom, zda ony pŮtky toho ani zdaleka tak smířlivého spisovatele neformulovali jiní, pojednejme na jiném místě.

Autor (nar. 1957) je spisovatel a překladatel, v současnosti žije v Japonsku.

Peter Handke: **Ztráta obrazu. Román (Der Bildverlust. Roman)**, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002

Milí přátelé, zveme vás všechny na již

23. ROČNÍK OTEVŘENÉHO TVŮRČÍHO SETKÁNÍ,

které pořádá Skupina XXVI na římsko-katolické faře v Příchovicích v Jizerských horách.

Letošní akce se uskuteční od pátku 1. 12. do neděle 3. 12. 2006.

Už v pátek se sejdeme a přečteme něco ze svých dílek v 19 hodin na starokatolické faře v Desné v „kruhu rodinném“ u místního faráře Ivana Pešky. Z příchovicé fary budeme vycházet do Desné pěšky o 18. hodině. Existuje i výhodné spojení autobusem z Prahy: Praha-Černý Most 17.00, Desná 18.43. U tohoto autobusu můžeme na vás počkat. Budete-li v Desné bloudit, můžete se mě dovolat na mobilu 777 135 776.

V sobotu během dne se k nám kdokoliv může přidat. Jdeme totiž na výlet do okolních lesů (zvláště lákavé pro Pražáky).

Hlavní program započne po 19. hodině v prostorách příchovicé fary. Je to program zcela otevřený, nijak – kromě času – omezo-

vaný. Vystoupit může kdokoliv se svými básněmi, kratšími prózami, jistě bude i dostatek místa k výstavě obrazů, fotek či kreseb. Lze do prostoru vrhat i manifesty, sehrát i nějaké kousky (divadelní), k dispozici je klavír k nejrůznějším improvizacím atd. Imaginace ať je oslavována na svém tažení Jizerskými horami!

Pro ty, kteří k nám zavítají poprvé: Příchovice se nacházejí na pomezí Krkonoše a Jizerských hor, zhruba 4 km nad Tanvaldem, či 2 km nad Kořenovem – motorestem, který leží na silnici z Desné do Harrachova. Nocleh je zajištěn na vytápěných půdách ve vlastních spacácích, pro choulostivější pak i v pokojích na palandách. I o stravu bude postaráno. Prosíme jen, abyste ctili řád domu našich hostitelů, především nekouřili v prostorách fary.

Za Skupinu XXVI vás srdečně zve: *Roman Szpuk, 1. máje 268, 385 01 Vimperk, e-mail: roman.szpuk@seznam.cz*



Ze školy tušení

TŘINÁCT RAKOUSKÝCH SPISOVATELŮ

Alpenstrasse / Michael-Pacher-Strasse: V trhlíně času a prostoru mezi Salcburkem a Novosibirskem

VLADIMIR VERTLIB

Mnoho lidí tvrdí, že nejošklivějším místem v Rakousku je vídeňské jižní nádraží. Souhlasím. Tuto budovu zřejmě postavili a adekvátně tomu přizpůsobili i její interiér, aby rumunské, ruské a bulharské přistěhovalce, co přijedou do Vídně vlakem, ušetřili příliš velkého šoku z emigrace. Nicméně nehodlám referovat o šarmu tohoto nádraží — to již učinili jiní, chci totiž vyprávět o jedné příhodě, v jejímž centru stojí ani ne tak ošklivé (ale skoro), ovšem o nic méně zajímavé místo.

Před dvěma roky mě v Salcburku navštívil Oleg, vzdálený příbuzný mé matky. Oleg pochází z Novosibirsku, z největší metropole v asijské části Ruska, a je takzvaným „Bisnismjenem“, jedním z oněch profitérů politického a ekonomického převratu, kterým se také říká „noví Rusové“. Od poloviny devadesátých let má firmu na export a import, co ale vyváží a dováží, popisuje jen diskretními floskulami: „Produkty, co ukájejí lidské potřeby a přání, o nichž doposud ani netušili.“ Oleg každopádně bude jedním z těch malých žraloků ruského kapitalismu, dost velký na to, aby si mohl dovolit schengenské vízum a cestu do Evropy. Je vzdělaný, mluví dobře anglicky, francouzsky a dokonce i trochu německy. Podle mé matky se v jeho osobnosti ideálně spojují kultivované způsoby se zabijáckým instinktem, který je pro obchodníka nezbytný.

Moje matka, která žije ve Vídni, myslela, že by nebylo zdvořilé nechat příbuzného bydlet v hotelu, i když jsme ho v životě neviděli, a tak jednoho večera stál Oleg, vnuk jedné sestřenice mé babičky, přede dveřmi mého bytu. Salcburk byl první zastávkou na jeho cestě po Evropě. Než se začal věnovat svým lukrativním obchodům, studoval můj bratranec z třetího kolene kunsthistorii a hudbu. Teď se těšil, že navštíví Mozartovo rodiště a dům, kde bydlel.

Oleg měl za sebou dlouhý let, přesto jsme po večeři zůstali ještě dlouho vzhůru a spát jsme šli až kolem čtvrté. Příštího rána si stěžoval na bolesti hlavy — snad následek alpského fěnu, jehož fatální účinky můj host navyklý na sibiřské pláň neznal. Posun času prý ho uspává, říkal Oleg, spal jenom dvě hodiny, mimoto mu došly cigarety. Nabídl jsem se mu, že zajdu do trafi-

ky, můj host ale mínil, že si na tu malou procházku raději zajde sám. Čerstvý vzduch prý mu udělá dobře. Že mě nechce obtěžovat tím, abych před snídaní vycházel z domu. Prý taky vypadám unaveně.

Nejbližší trafika byla na rohu Alpenstrasse a Michael-Pacher-Strasse. Křižovatka je od mého bydliště deset minut chůze. Ukázal jsem Olegovi cestu na plánu města a šel si zase lehnout. Trvalo tři čtvrtě hodiny, než se vrátil.

„Nemohls to hned najít?“ zeptal jsem se.

„To taky. Nebudeš ale věřit, co se mi stalo...“

Cestu k trafice si Oleg sice zapamatoval, trafiku ale přehlédl. Přešel Alpenstrasse, rozhlédl se, šel do podchodu, a protože podchod je křížový, lépe řečeno ve tvaru x, nevyšel z něj na tom rohu, na kterém vyjít chtěl. Zkusil to ještě jednou a skončil zase na špatné straně ulice. Trvalo nějakou dobu, než pochopil, že pokud chce jít přímo, musí v tom podzemním systému zahnout za roh. Tato okolnost, jak mi objasnil, v sobě skrývá hlubokou symboliku. Poznání, že přímá cesta vždy vede za roh, je prý konečnou základem jeho obchodního úspěchu, a kdo tento princip neprohlédne, je v byznysu, no v životě vůbec, bez výjimky odsouzen ke krachu.

Tato zkušenost v podchodu spolu s malátností z nedostatku spánku a pásmovou nemocí způsobila Olegovi cosi, čemu později říkal „pád do syntetické trhliny prostoru a času“, přičemž zůstávalo nejasné, jestli tím myslel syntézu v marxistickém nebo hegelianském smyslu, či spíše poukazoval na umělé charakter svého prožitku. Poté co se seznámil se všemi východy z podchodu a tím i s každým rohem křižovatky, stál nakonec přečep před vytouženým krámkem s tabákem. Vešel dovnitř a chtěl balíček cigaret. Prodavačka se na něj podívala, pokrčila rameny a nic neříkala. Zopakoval svou prosbu, načež ta žena cosi nesrozumitelného zamumlala a několikrát si ukazovákem pravé ruky poklepala na čelo. Na to konto ze sebe Oleg vyrazil sérii nadávek a bouchl rukou do pultu. Prodavačka mu okamžitě vydala balíček cigaret. To, mínil Oleg, jej utvrzuje v názoru, že nadávky jsou v běžném životě právě tak hodnotné jako lži v politice. Na rozloučenou řekla prodavačka se silným přízvukem, pro Olega však přesto srozumitelně, slova: „Bolšoje spasibo!“ — Vielen Dank! Teprve teď Olegovi došlo, že celou dobu mluvil rusky. Kromě toho se dožadoval značky cigaret, které kouřil zamlada a jež se v Rusku a kdekoli jinde už drahně let nevyrábějí. Prodavačka mu přesto dala cigarety, které má v oblibě nyní. Tuto skutečnost Oleg vysvětlil tak, že vtažující účinek syntetických trhlín prostoru a času se neomezuje pouze na lidi, kteří se nacházejí v jejich středu.



J I Ř Í E R N E S T Z cyklu Stmívání 2005

„Tři čtvrtě hodiny,“ vyprávěl mi Oleg, „jsem se ve skutečnosti nacházel v onom za Chruščova postaveném předměstí Novosibirsku, kde jsem vyrůstal. Víc než deset hodin jsem seděl v letadle, abych pak přistál v té samé díře, ze které jsem se tak pracně vyškrábal.“ Smál se. „Vůbec nevím, jestli se mám ještě jít podívat na ten Mozartův rodný dům, nebo jet raději hned do Paříže.“

Proč právě tato křižovatka vyvolala takové dějá vu? chtěl jsem vědět. Byla by jistě příhodnější místa.

„Máš pravdu,“ řekl na to můj host. „Samozřejmě že existují ošklivější místa, jenže v jižním Bronxu nebo v manilských slumech není tak velké napětí mezi požadavkem a realitou. Včera večer jsem ti už říkal, jak důležité jsou dobrá paměť a rychlé chápání pro přežití v byznysu. Já jsem dobrý pozorovatel a i přes únavu jsem si na té křižovatce všiml detailů, které by někdo jiný možná přehlédl. A to nechci primárně svádět pozornost na ty obytné bloky z šedesátých a sedmdesátých let, které se podobají paneláku, ve kterém jsem musel trávit dětství a mládí. Takové domy najdeš všude. Ani ty žalostné trávníky nejsou nijak významné, ani ta tristní putyka, ze které, když se na ni zvenku díváš, tě už předem sklíčí deprese, nebo ten obchod s bazény a zdravým životním stylem, jehož zařízení v člověku probudí představu lázně v pračce, ani ten krámk s kebabem, jehož zápach mi připomněl sovětskou menzu za mých studentských let (tehdy padlo mé rozhodnutí stát se vegetariánem), nebo ten smrdutý podchod se zbytky starých plakátů postříkaných sprejery, s průpovídkami na zdech jako například: *Death is the only answer! Smash the Antisemites!* nebo *Fuck the Zionists!* Ne...“

„Tak to prostě je,“ vpadl jsem mu do řeči, „v celé Evropě bys snad nenašel jedinou stěnu, která by se obešla bez zmínky o židech.“

Oleg na tuto poznámku nereagoval. „Ne,“ opakoval. „Rozhodující je naprostá nesmyslnost té křižovatky. Zatímco by jedna z těch ulic, ta Alpenstrasse, mohla patřit k hlavním dopravním tepnám města, tak po té, co ji kříží, skoro právě tak široké Michael-Pacher-Strasse, nejezdí skoro nic a končí kousek za křižovatkou. Znenadání, jako slepá ulička kdesi kdovíkdě.“

„To je tím, že se tady za nacistů plánovala velká okružní třída kolem města,“ vysvětloval jsem. „Později se toho projektu vzdali. Namísto mostu přes Salzach, ke kterému měla vést Michael-Pacher-Strasse, postavili jenom lávku pro pěší a cyklisty.“

„Buď jak buď,“ na to Oleg, „faktem je, že celá ta křižovatka je jenom kulisa hollywoodských rozměrů. Tím podchodem skoro nikdo nechodí, chodců je tam vůbec jen málo. A to místo, kde asi po třiceti metrech tahleta Michael-Pacher-Strasse ústí do zeleně a na dětské hřiště, tak to místo dokonce trochu připomíná bývalou státní hranici. Člověk by si myslel, že je v Berlíně, že tady před několika lety ještě stávala zeď. Vysoký betonový sloup s reflektorem nahoře ten dojem ještě posiluje. Podobné konstrukce jsem viděl u bývalé železné opony.“

Pochopil jsem, že Olegova poznámka o dobrém pozorovateli nebyla jenom nějaká samolibost.

„Proč ale časoprostorová trhlina?“ zeptal jsem se.

„Ty to pořád nechápeš?“ Udiveně zdvihl obočí. „V reálně existujícím socialismu ses na každém kroku setkával s jednou velkou vylhanou kulisou. Měli jsme malby, pomníky, knížky, písně, které nám předstíraly šťastný život. Z nových městských čtvrtí se stávaly slumy, ještě než je v médiích stačili oslavit jako vzorové stavební projekty. Třída Vítězství končila na předměstí Novosibirsku doslova v hnoji, a ulice Radosti spojovala konečnou autobusové linky G se vstupní branou do textilní fabriky Družby národů. Započaté stavební projekty se nikdy nedostavily a rozpadávaly se, po několikaproudových rychlostních komunikacích nejezdila skoro žádná auta, velké kombináty vyráběly zboží, kterého nebylo potřeba nebo se kazilo ve velkoskladech. Všecko byla jen ošklivá fasáda před ještě ošklivější skutečností. Ten pocit, že stojím před jednou takovou fasádou, mi zřejmě otevřel tu zmiňovanou časoprostorovou trhlínu. Myslím, že kdyby tam byla třeba ještě ošklivější, ale ne reálně fungující křižovatka, tak že by efekt znovurozpoznání byl menší... Ostatně, kdo byl ten Michael Pacher?“

„Rakouský pozdněgotický malíř a řezbář. Zemřel kolem roku 1500. Proslavil se hlavně svými oltáři.“

„No tak vidíš! Takovouhle ulici pojmenovat po středověkém umělci, to jen potvrzuje mou teorii.“

„Tato křižovatka se do Salcburku hodí stejně jako do Novosibirsku,“ vysvětloval jsem. „Tak jako se u Mozartova domu vytváří iluze, že jde o budovu z osmnáctého století — a přitom je to rekonstrukce z devadesátých let, kterou zaplatil jeden japonský investor —, tak i tady máme jen zdánlivě co dělat s moderní velkoměstskou křižovatkou. Falešnou identitu tohoto města rozpoznáš jak v kráse, tak v ošklivostech. To je totéž.“

„Jmenuj mi nějaké město, které by nemělo falešnou identitu v té nebo jiné podobě,“ řekl na to Oleg a zív. „Já ale myslím, že jsme se už dost nafilozofovali. Jestli nemáš nic proti, tak se teď ještě pár hodin prospím.“

Vladimír Vertlib (nar. 1966 v Leningradě) v roce 1971 s rodiči emigroval, žil v nejružnějších městech rozličných států, nyní spisovatel, kritik a překladatel. Žije v Salcburku.

Bayerův kříž

MARTIN AMANSHAUSER

B
A
B A Y E R
E
R

Mám kocovinu. Zvenku se mi tlačí slunce na deku a zevnitř se tiskne mozek na lebku. Rozhodnu tedy, že se propíším do kuchyně, neboť tam se zdržuje můj aspirin. Na tuto expedici jsou zapotřebí, milí čtenáři, už nějaké nervy.

Dle mých propočtů se v útrokách krabičky s fotografií svěžího citronu nachází osm dvojitých psaníček (čili šestnáct tablet) a dvě solitérní, mnou oddělená psaníčka od jejich stávajícího partnera k potírání dřívějších kocovin (dohromady tedy osmnáct tablet).

Vtom zaslechnu z nitra krabičky tiché povídání. To mi ještě scházelo. *Rozpuštěné tablety právě schůzují.*

„Na těch drbech něco *musí* být,“ rozčiluje se jeden nanejvýš zoufalý revoluční aspirin. „Pomyslete na osud našich dvou kolegů! To monstrum nás všechny roztrhá! Otvírá psaníčko po psaníčku, a pak nás hodí *do studené vody!*“

Proslov přerušuje středně halasný neklid.

Ted' se ohlásí naříkavý hlas jakéhosi aspirinového kněze: „Nic než panikaření! Jediné slovo z toho není pravda. Když všechno tak dobře víš, tak nám tedy prosím tě objasni, co to má být... ta voda.“

„Je to mokrá, zaleze nám to do kostí, rozpustí nás! Úplně jasně to cítím...“

„Ty to *cítíš*, ha ha!“ pošklebuje se aspirinový kněz, „ale pádný důkaz na to nemáš. Ne ne, moji drazí! Jakmile nás to monstrum odtrhne od partnerského psaníčka, putujeme do lepšího světa. Já vám přísahám, něco takového jako voda neexistuje! Nikdo z vás to nikdy neviděl!“

„To jenom proto,“ *ozývá* se revoluční aspirin, „že se žádný z těch, kteří to viděli, nemohl vrátit. Na konci našeho života je *rozpuštění!*“

Zdvihne se nový povyk.

„Nevěřte těm pohádkám. Soustřeďte se pevně a nezvratně na Bayerův kříž,“ lamentuje páter zaklínávacím hlasem.

„Pohádky?“ domáhá se revoluční. „Taková jako ty jsou ti

největší bajkaři. Neříkali jste, že *dvojitý psaníčka setrvávají vždy spolu?* A teď už dva z nás padli za oběť tomu monstru! To monstrum nás rozpouští ve *vodě!*“

„Kde se vzala tahle hloupá fáma o vodě? *Copak jste kdy viděli vodu?*“

Váhavě to zašumí: Ne, žádné z psaníček za celý život vodu nevidělo.

„Za co by tedy jako Bayera před dvěma sty lety ukřižovali?“ vyrukuje páter se svým nejpádnějším argumentem.

Naprosté ticho.

Pak se ze zadu ostrým hlasem ozve výkřik: „Žádný Bayer neexistuje!“

Do mých psaníček s aspirinem jako by hrom uhodil.

Zatím jsem se doplnil dostatečně blízko ke krabičce. Svrchu rozeznávám čerstvý citron a:

B
A
B A Y E R
E
R

Těžkopádně natahuji ruku a hmatám do krabičky.

Aspirinské hlasy vřeští jeden přes druhého a horlivostí se můžou přetrhnout: „Monstrum přichází, monstrum je tady!“

„Copak, drahouškové?“ volám chraplavým hlasem a vylovím si nejdřív toho revolucionáře. „Šupky do vody!“

Umlkly veškeré protesty.

„Si myslíte, že ste něco lepčího, že v sobě máte kyselinu ascorbovou, he?“ křičím ještě za pozůstalými — to *C* v *aspirinu C* jsem odjakživa cítil jako cosi exaltovaného.

Následně otáčím kohoutkem a nechávám natéct plnou sklenici vody.

Sedím pak s úsměvem nad sklenicí a sleduji smrtelný zápas aspirinu. Šumivá tableta se nejdřív vynoří, přičemž hoří jako svíčka na obou koncích. V nejvyšším zoufalství se snaží odrazit ode dna. Očividně se však zmenšuje, je stále ošumělejší a slabší. Na konci už zlehkla natolik, že její povlak vyšumí vzhůru jako nějaký duch.

Nyní se vás ptám, milí čtenáři: máte podobně silné nervy jako já? Snad. Neboť na tento úděl budete odnynějška myslet pokaždě, když v kocovině sáhnete po šumivé tabletě.

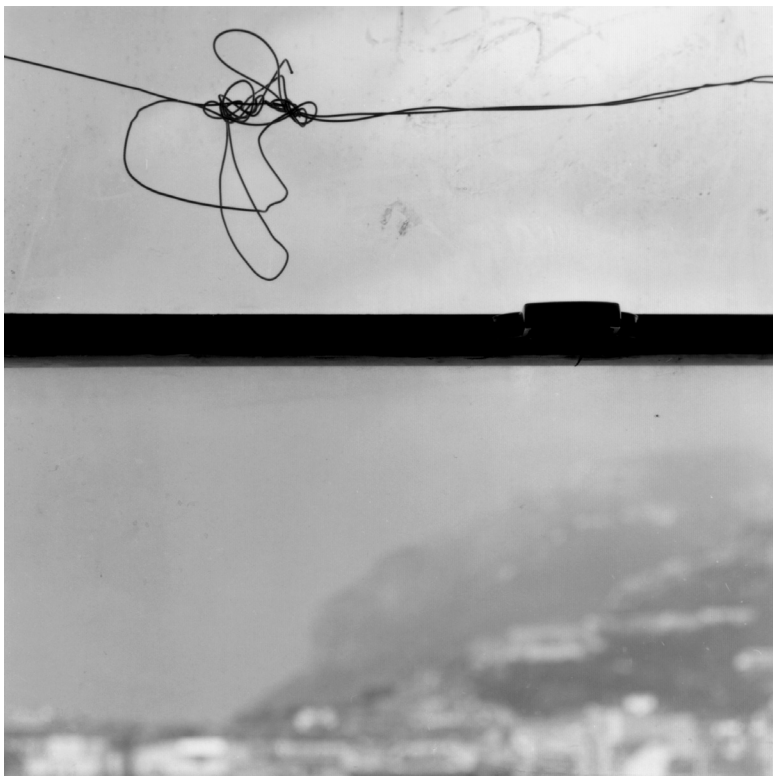
Martin Amanshauser (nar. 1968 v Salcburku) je spisovatel a překladatel, žije ve Vídni.

Babička korýš

ANDREA GRILLOVÁ

Čím více moje babička stárla, tím víc si myslela, že je mladší. Myslela si, že jí je třiaadvacet, a bylo jí osmdesát pět. Pila bílé víno a ve čtyři odpoledne šálek kávy. Ale tyto nápoje na ni neměly sebemenší vliv. Když se zešeřilo, říkala vždycky, že musí jít, že jí nesmí ujet autobus, protože by potom už nedojela domů. Seděla uprostřed své vlastní kuchyně, kde sedávala už deset let a nikdy odsud neodcházela, a nic na světě jí nedokázalo přesvědčit o tom,

že je doma. Její děti, tedy moje matka a teta, vždycky říkaly, že je to s ní děsné, že se s ní už nedá mluvit. Mluvit se s ní ale dalo opravdu dobře, jenom když člověk akceptoval, že v okamžiku té rozmluvy jí je třiaadvacet let. Vedla jsem s ní úžasné rozhovory. Někdy si myslela, že jsem její sestra, občas že se jmenuji Renata, a někdy zase že jsem její kolegyně, taky krejčová. Zapomněla, že svou šicí kariéru jsem uzavřela už jako desetiletá a že trvala pouhých pět minut, neboť poté jsem si prošila prsty, a to důkladně, protože jsem zapomněla, že se musí sundat noha z pedálu pod stolem, aby se mohla zastavit ta ustavičně nahoru a dolů svištěcí jehla, a po zbytek roku jsem už ve škole šít nemusela. Další roky jsem si to dokázala zařídit tak, že jsem se v hodinách šití oddávala



J I Ř Í ERNEST Z cyklu Moje skutečnost 2004

skicování a stříhání natolik, že mi pak moje matka nebo sestra doma do další hodiny nějaké ty stehy zase udělaly.

Když mi bylo dvacet sedm let, zlomila jsem si nohu v kotníku, právě tak jako si kotník v sedmadvaceti zlomila moje babička. S tím rozdílem, že ona skákala z hořícího domu, zatímco já jsem prostě před vchodem na univerzitu spadla z kola. Přesto jsem si často říkala, z jak vysokého okna bych mohla vyskočit, aniž bych si zlámala kotník, a oheň v domě byl dlouho jednou z nejstrašnějších událostí, jaké jsem si dokázala představit. Čertův mlýn se jmenoval ten dům, z jehož okna moje babička vyskočila, protože na ni sousedi postávající na ulici volali, že má skočit, jestli prý nechce uhořet. Pár minut nato přijeli hasiči se záchrannou plachtou. To už ale babička ležela v trávě, nohu se zlomeným kotníkem položenou vzhůru, tak jak ji v následujících týdnech měla držet stále, když jí na ni v nemocnici zavěsili závaží, aby tu frakturu napravili. Ten dům pořád ještě stojí. Je na křižovatce, tam kde železniční koleje křížují ulici podél řeky. Co znám ten dům, Čertův mlýn, odjakživa bývala ve sklepě pekárna. Tam jsem si později často kupovala růžové cukroví ve tvaru mrňavých tyčinek, preclíčků nebo žemlí. Babičce noha nesrostla úplně dobře a celý život v kotníku cítila, když se měnilo počasí. Já jsem v kotníku taky cítila šimrání sněhu. Nebyl to pocit nijak nepříjemný. Dostala jsem žlutou sádku a dnes by nikdo nepoznal, že byl ten kotník kdysi zlomený.

Myslím, že se babička nikdy docela nevzpamatovala z války. „Ta válka“, jak jí říkala, jako by byla jedna jediná. Tak jako se z války asi nikdo nikdy nevzpamatoval. Proto se asi taky, když už byla stará a celý den seděla jako nějaký sesilní korýš na židli, s příchodem večera vždycky tolik bála. Jestli jí ujede autobus, už se ten večer nedostane domů, nařikala, rychle, musíme si pospíšet. Doma prý musí navařit bratrům, naléhala, a snažila se už už vstá-

vat ze židle, kterou měsíce bez cizí pomoci neopustila. Bratrovi, říkala jsem si, protože ten druhý umřel brzo. Renato, říkala mi a úpěnlivě mi tiskla ruku. Zopakovala jsem jí své jméno a svou funkci v jejím životě, a ona se usmála a řekla, že mně teď ty kratší vlasy sluší. Opravdu jsem si teprve nedávno nechala ostříhat vlasy. Bylo pro mě ale hádankou, jak to svýma skoro slepýma očima mohla vidět, nerozeznávala totiž už víc než šedavé obrysy a lidi poznávala podle hlasu a na obličej už asi dávno zapoměla.

Čím starší a mladší byla, tím víc se zmenšovala. Obličej se jí scvrkl, tělo, před pár lety ještě jakýsi nezměrný měkkýš, jenž si rostl v židli, i když už skoro nejedla, se zmenšilo, bylo malé jako tělo dítěte, které se dalo snadno zvednout ze sedátka a odnést do postele. Už nechtěla být večer dlouho vzhůru. Když už nemohla na autobus, chtěla do postele, kde pak ležela s otevřenýma očima a nic neviděla.

Proti posteli stál pořád ještě ten starý šicí stroj z dřívějšíka, mechanický stůl s přihrádkami na šicí potřeby, jehož motorika se dala pohánět nohou na pedálu. Na tomhle stole mi jednou ukázala, jak se na úplném konci nitě udělá uzlík. Nit se několikrát obmotala kolem ukazováku, párkrát se pomalu přejelo přes špulku a nit se stáhla z prstu rychlým pohybem, což na ní vytvořilo uzlík. Funguje to pořád, a pokaždé když si přišívám knoflík, udělám si nejdřív, než protáhnu nit skrz látku, uzlík na konci.

Mezitím si moje mladá babička už na žádné knoflíky nepamatuje. Ocitla se v Lázeňském domě, masírovala zde totiž lázeňské hosty. Nastěhovala se do sklepa svého domu, aby mohla pokoje v horním patře pronajímat hostům. Letňáci, říkala těmhle lidem, lázeňským hostům. Masáže se jí moc líbily, a ukazovala mně, jak se masíruje šje. Hranami rukou se muselo rychlými cílenými pohyby bouchat do zad pacientů. Často mi to předváděla na ramelech, a já to zase dělala po ní na těch jejích.

Ptám se, jestli jí mám nalít ještě trochu vína. Nereaguje, nedá ani pohybem najevo, jestli mou otázku slyšela. Zeptám se jí ještě jednou, nabízím jí oloupaný pomeranč, krmím ji pak jednotlivými měsíčky, a i když na moje dotazy, jestli chce ještě, nijak nepřítakává, otevře pokaždé, když se má ruka s dílkem ovoce přiblíží k jejímu obličejí, ochotně ústa a všechno, jako poslušné dítě, beze slova spolyká.

První dva roky života jsem trávila na stole své babičky. Tam jsem ležela, když mě přebalovala nebo krmila. Možná je to tím, že jsem ji měla vždycky moc ráda, a často když jsem se hádala s rodiči, jsem se na ně roztrpčeně podívala a řekla, že jdu za babičkou, stěhuju se k babičce, babička mi rozumí. U ní jsem mohla strkat prst do těsta na buchtu, celou rukou vylízávat hrnce, ve kterých šlehala sníh z bílků. Sníh chutnal úžasně po ničem. Po sněhu jsem se mohla utlouct. V deset dopoledne, protože tehdy jsme brzo vstávali a v deset jsme už mívali zase hlad, rozkrojila housku, do které dala dílek mléčné čokolády. Můžu se utlouct po houskách s mléčnou čokoládou. Čokoláda byla tak tlustá, že si člověk musel dát práci, aby se jí prokousal.

V pátek jsme u babičky samozřejmě maso nikdy nejedli, babička mě vždycky na Velikonoce brala s sebou do kostela a na Velký pátek se vždycky koukala tak dotčeně. Šla se mnou po křížové cestě, kde mně vykládala ten napínavý a strašidelný příběh o ukřížovaném zázračném pánovi, babička, která mě večer před usnutím učila modlitby, které jsem později měnila v handlování, v nichž jsem s Bohem své poslušné chování a to, že se nebudu hádat se sestrou, měnila za zajímavější věci, jako třeba za koložku nebo za sachr k narozeninám. Pátek jsem mívala obzvlášť

ráda, protože jsme jídávali moučníky, které jsem odjakživa měla nejraději, povidlové taštičky a tvarohový štrúdl, nudle s mákem, o palačinkách se zmrzlinou ani nemluvě. Mělo to být za trest, aby si člověk odpykal hříchy, kterých se během týdne dopustil, a poděkoval tomu zázračnému pánovi, co se za nás obětoval, tak jsem to tenkrát chápala, ale ničemu jsem nerozuměla, protože pro mě byla ta sladká jídla k obědu tou největší odměnou. Toho zázračného pána jsem měla ráda. Vypadal na kříži bezmocně a dojemně, s těmi vyrytými písmeny I.N.R.I. nad hlavou. Měla jsem dětskou bibli a četla v ní ty nejnepřívětivější příběhy. O lidech, co umějí chodit po vodě. Například. Můj dlouhodobý sen, který se mi zatím podařilo uskutečnit jenom v zimě.

Zřetelně slyším hlas své babičky, jak mě volá ze zahrady do domu, ve čtyři odpoledne, když měla uvařenou kávu a já kakao, které nedělala jen tak z prášku, a mé jméno prodloužila o „-ičko“, a jak neústupně používala slovo „zmrzlina“ se špatným rodem. Čím jsem starší, o to víc mě překvapuje ta frapantní podoba mé tváře v zrcadle s fotkou, co visela nad kredencí v její ložnici. Tahle slova ji slyším říkat. Zapomenutá slova, co už nikdo neříká, kredenc, fotel.

Když jsem ležela na jejím kuchyňském stole, vařila na sporáku, ve kterém se topilo dřevem, které ráno zapálila a teprve odpoledne nechávala vyhasnout. Na těch kamnech vařila nejen oběd, vyvařovala tam i prádlo, bílé spodní a prostěradla, která, až byla vyvařená, věšela na šňůru mezi keřky angreštu a rybízu. Co už moje babička nevěší prádlo, tak nám angrešty zvěšněly.

Moje babička stála na zahradě a ukazovátkem mířila k fleku sněhu na hoře, která vyčnívala za dřevníkem. Vidíš tu korunku, ten závoj, co nosí, ty dlouhé nazdobené šaty, co jí překrývají boty? Zároveň se sněženkami a bledulemi u kořenů jableň se pravidelně objevovala taky Sněhová královna. Za teplých březnových dnů to vypadalo, že si ráda vystoupá na svah Zimnitzu, aby se odtud dívala dolů do údolí. I o jejím muži, Sněhovém králi,

který se prý měl také zrodit z tajících sněhových polí, vyprávěla moje babička. Krále jsem ale nikdy neviděla.

Čím byla starší, tím častěji si vzpomínala na temné noci v tmavých sklepech. Na ty dny, kdy se její muž vrátil zraněný z té fronty, o které mluvila, jako by bývala jen jediná. Přešel pak prý přes Traunsee — podél břehu Traunsee, myslela tím, protože to nebyl žádný svatý — a tak přišel domů, kde ale nezůstal, ale zase se schovával, v horách nebo na půdě Čertova mlýna, protože nechtěl zpátky, na tu frontu, protože beztak věděl, že je ztracená. Čím byla starší, tím častěji čekávala na svého bratra, co už byl mrtvý víc než šedesát let.

Bývala veselá, ale přesto se mi nedaří, abych její hlas rozesmála. Když už byla moje babička tak stará, že už jí ani nemohlo být třiaadvacet, musela být mnohem mladší, tak mladá, že už opravdu nemohla skoro ani mluvit, říkala jenom, že už má života dost, neustále spínala ruce, jak mě tenkrát naučila během našich výletů na nazdobenou křížovou cestu, na jejímž konci spala ta pěkná figurka mladíka pod nevěstíným závojem, který měl pak spolu se všemi zvonky z okolí na pár dnů zmizet, uletět, až se vrátil, jednu neděli, o které jsem mohla na stole v babiččině kuchyni sníst tolik pestře pomalovaných vajec, až mi bylo špatně, a položila jsem se na záda do trávy mezi keřky angreštu. Celý svůj život za mě moje babička spínala ruce. A když to dělala, myslela jsem si, že to trochu pomáhá. Když to dělám já, je to jenom takové gesto, abych přestala šermovat rukama.

Kdyby mělo být na mně, byla bych babičku nejraději vídala sedět v křesle její kuchyně, dokud bych sama tak nezestárla, že bych už zase byla mladší. Pak bychom vedle sebe seděly, v její kuchyni, dvě mušle, které se už nikdy nikam nehnou. Ona to ale nechtěla.

Andrea Grillová (nar. 1975) studovala mimo jiné v Salcburku a Amsterdamu, nedávno debutovala sbírkou povídek.

Moje ulice

WOLFGANG HERMANN

Mé ulici by se mohlo říkat ulice malé ekonomiky. Je na ní jen pár obchodů, a ty všechny se vyznačují tím, že se jim nedaří. Většina z nich se udrží jen několik měsíců, načež je lokál nějakou dobu prázdný, dokud nějaký další nájemník nezkusí štěstí a zase neztroskotá. Několik málo jich patří neústupným obchodníkům. Sedí stoicky ve svém obchodě, koukají z okna na prázdnou ulici, po které se táhne pár rozptýlených turistů od Bodamského jezera s plánkem města v ruce, kteří zcela určitě nehledají vodní dýmku. Ano, jedna z těch výloh ukazuje všechny možné druhy vodních dýmek a jiného orientálního náčiní. Ten obchod hýří pestřými barvami a k prodeji nabízí výhradně věci, pro něž žádný z těch, co tu projdou, nenajde využití. Před současným nájemníkem tady byl krámk s konopím. Majitel oznámil v novinách už před otevřením, že prý bude volně prodávat marihuanu. V den otevření se ta klidná ulice probudila k životu. Tato ulice doposud nezažila takový shluk lidí, kteří se oblečením a vystupováním výrazně lišili od veřejnosti. Ráno v den otevření policie ony zakázané substance zabavila. K otevření obchodu přesto došlo. Pár dní nato majitele krámk zatkl. Vzal si v cele život.

Naproti krámk s vodními dýmkami je obchod s postelemi, kam se zákazník zatoulá jen zcela vzácně. Většinou tam sedí jedna osamělá zaměstnankyně ve velkém křesle a čte si. Ta vinotéka vedle zavřela po pár měsících. Také obchodník s koberci dal přednost hledání v dálkách, poté co jeho koberce přes stále větší a větší slevy už léta nenacházely odběratele. Na jeho místě je teď holič jménem Himmel, ke kterému pořád chodí dost lidí. Bude to asi tím, že tam pracují ti nejpříjemnější lidé z celé ulice. Jejich smích prosvětluje dokonce i Biblický koutek naproti, ze kterého proudí upjatí kazatelé s vousem, co si rozkládají stánek na hlavním náměstí před nákupním střediskem a nabádají bratry a sestry chvátající kolem k tomu, aby se obrátili. Pak je tam ještě jedno hodinářství, které přežívá ze svých stálých zákazníků. A hojně navštěvovaná pekárna, jež se stará o přísun energie. Nedávno otevřel zase jeden noční lokál, kterému přeji mnoho štěstí. Srdce mé ulice bije zcela ve znamení malé ekonomiky. Velké podnikání je jí cizí. Ústí na Hlavní náměstí, a je od něj přesto zcela odříznutá. Obchod se zbraněmi má svůj vlastní okruh zákazníků. Je silnou stránkou mé ulice, že v ní žijí téměř ruku v ruce kuřáci vodních dýmek spolu s myslivci a nadšenci do zbraní, aniž by se navzájem obtěžovali. Žactvo z obecné školy tiskne nosy k výloze, kde je vystaven model samopalů. K tomu text: „Ruská odpověď na terorismus.“

Psí důstojnost

WOLFGANG HERMANN

Nejmocnější muž města přivázel svého psa před nákupním střediskem. Pes čeká důstojně. Bezdomovec se sehne, promění se v teleskopickou paži a toho vrchnostenského psa hladí. Tělo bezdomovce přitom utváří křivku, z níž číší napětí. Z každého vlákna jeho těla vyzařuje, že se vydává na zakázané území. Pes si je oproti tomu vědom, že se s bezdomovci nemusí zahazovat. S člověkem, jemuž je věnováno méně péče nežli domácím zvířeti, nemá zapotřebí se stýkat. Ještě pár nádechů, a pán všech advokátů a mocných, pán panstva a vládce nad každíčickým kousíčkem v psově srsti tu bude zpět. Pes a bezdomovec mají čas, aby si uvědomili

Od lodního deníku k románu

BERNHARD HÜTTENEGGER

Jednoho šedého prosincového dopoledne, jda přes náměstí Hrdinů, s jistotou: napíšu román.

Po delší přestávce od psaní, bezprostředně před větší prací, když se přiblížím k psacímu stolu: krůpěje potu, návaly vysokého krevního tlaku, bušení srdce a vtíravá migrénová bolest hlavy za čelem a očima.

Symptomy přechodu od prostopášnosti (dát si oraz) k askezi (disciplína).

Návaly krevního tlaku, krev stoupá do hlavy, pískání a tlak v uších atd. v blízkosti psacího stolu či při myšlence na něj.

Únor 1993

První věta: je stejně jako titul už dávno pevně daná, tentokrát však: několik variant první věty.

Vlastní jména: použitelná vlastní jména jsou shromažďována po celou dobu.

Logika oblak

ZE ŠKOLY TUŠENÍ

C. W. AIGNER

Dvě hodiny v noci. Na sobě nalepená plynoucí oblaka v sobě mají světlo úplňku. Vytvářejí proměnlivý tok se zářícími okraji a fosforeskujícími, měňavými skvrnami. Nebe plave pryč, tak to vypadá. Mihotání a var až ke zvýšenému horizontu. Teprve tam tok mračen dohasíná, jako když utne.

Čtenáře učinit analytikem čehosi, co nezná.

Každá interpretace, kterou vede náklonnost, je správná.

Takzvaní básníci, kteří nechtějí podstoupit riziko, jsou pouhými

své postavení. Bezdomovcova ruka zkoumá srst, co chrání zvířecí tělo, které má daleko lepší šance k přežití této zimy než on, jenž s chladem zápolí pomocí laciného alkoholu ve svých vnitřnostech. Jak kalný má zrak již ráno, tak bdělá je jeho ruka v srsti psa. Mezi rukou bezdomovce a srstí psa mocného muže města se odehrává nekonečný příběh jmění a nemajetnosti, kterému jsme již uvykli coby samozřejmemu. Pes a bezdomovec, jak se zdá, při něm v jednom dlouhém okamžiku setrvali. Ruka se zarazí, stáhne se zpět a sáhne po láhvi. Vystoupí psův pán, bez jediného pohledu kolem odváže psa, jenž vydává zřetelné projevy radosti. Pro muže s láhví žádný pohled. Jen letmé zachycení koutkem oka. Se samozřejmostí mocného kráčí ten muž doprovázen svým psem přes náměstí, jímž zavane jeho moc, jako když zamrazí.

Wolfgang Hermann je spisovatel, po delších pobytech v zahraničí žije opět ve Vorarlbersku.

Raná stadia vývoje: apetence (bezděčné prožívání vnitřní veselosti v bdělém rozpoložení), sběr materiálu a ukládání do sila paměti, vágní pučení fabule... nabízejí se místa, figury.

Uvolnit uzel, dát si příležitostně oraz, než bude uzel neoddělitelně sešněrován... sevřít pěst, zase ji uvolnit.

„Každé umění vyžaduje jeden celý lidský život.“ (Hölderlin)

Sociální kontakty uplynulých týdnů:

Sauna, nakupování (dialog). Ve Volksgarten se ptám hlídače parkoviště, kolik je hodin. Telefon.

Na poště, před přepážkou, místo ve frontě před sebou přepuštěno mladé ženě.

V obchodě s koberci otázka po rozměrech rohožky.

Telefon, dopis.

Centrum města: okukování, potloukání se; jakýsi prcek mi chtěl prodat skautský los.

Bernhard Hüttenegger (nar. 1948 v Rottenmannu) je povídkář a autor cestopisů, žije ve Vídni.

lichváří slov se záměrem ze všeho hned jako kůži stáhnout vyšší hodnotu.

Básně vznikají jako všechno ostatní, co povstává, aby byl zachován druh. Tak bezděčně a vědomě, jako jsou plozeni potomci, aby zůstal zachován lidský druh. Charles Simic: „...že se básně nepiší pro někoho konkrétního, ne kvůli nějaké ideji, nikoli kvůli čtenáři, ale z hluboké úcty ke starému, vznešenému umění básnickému.“

Jestliže básnictví je z jazyka, z čeho je pak sen? Jazyk je médium, v němž může vzniknout báseň. Co je médiem, v němž mohou vznikat sny?

Mnozí takzvaní umělci jsou zloději převlečení za dárce. (Kopírují bolesti druhých a vydávají je za vlastní.)

Básnictví nemůže být libovolné. Jakékoli k sobě přiřazené asociace nevydají na žádný životaschopný útvar. To je omyl surrealistické metody, která chce čtenáře učinit analytikem čehosi, co nezná.

Usilování dospělého člověka o moc je indikátorem jeho infantility.

Nejdřív se nad téměř plným měsícem zaklapla ústřice z oblak; zdálo se, jako by jej odnášela pryč; pak jej propustila jako kluzkou perlu.

V každé vášni vězí nevědomý závěr. (Hudba neupoutává coby hudba, posluchače však upoutávají jeho nevědomé záměry.)

Jako trojrozměrné stíny leží noční ptáci těsně na oknech.

Prázdny bílý list papíru, vystavený Alphonsem Allaisem roku 1883 na pařížském Salónu nezávislých s titulem „První svaté přijímání anemických dívek za sněhové vánice“. Jak se z přihloupělého vtípu stala ve výtvarném umění vážnost.

Močálové jezero zarostlé bílými lišejníky; měsíc je břicho prstu zalité vodou.

Trasimenské jezero úplně mléčné s lehkým zelenavým nádechem, jako by mu bylo zle.

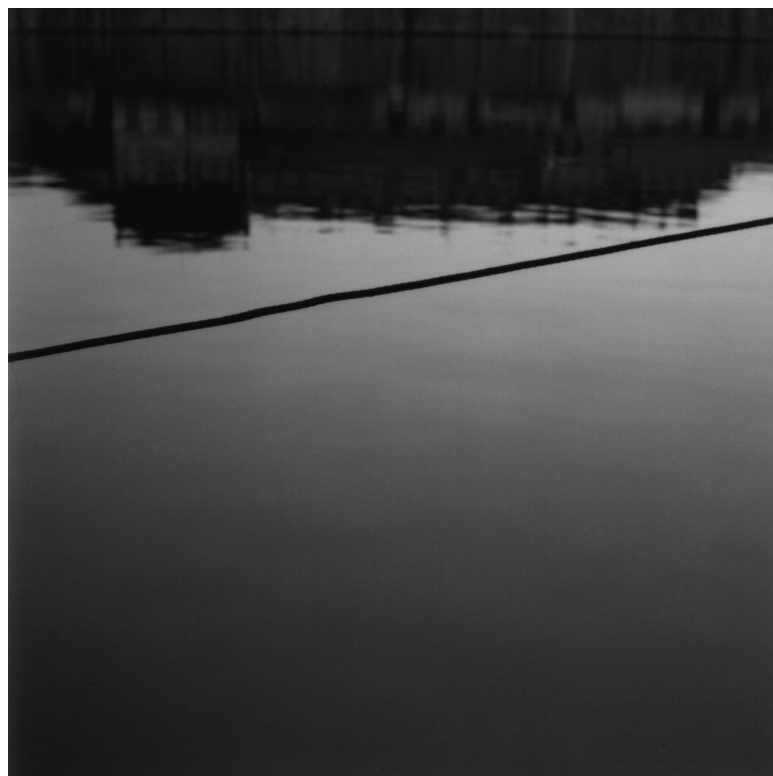
Spím v několika vrstvách, mezi něž se schovávají sny.

Na procházce skrz vítr. Obrovský šedý mrak ve tvaru srdce; pak rozřezaný bledým kotoučem slunce. Ramlice se položila do trávy, slechy přitisknuté k hřbetu, zůstala tam, i když jsem od ní nebyl ani na dva metry, aby mě odlákala od svých dvou mladých, kteří už utekli. Třásla se, se svým srdcem jako o závod.

Já

ARNO GEIGER

Slézám dolů po žebříku a stojím před traťovým domkem. Ten domek je zpola rozpadlá bouda na železniční trati mezi dolem a přístavem. Měsíc ostří hrany polámaných tašek na střeše, co praskají pod nohama. Jestli to bude nutné, udeří mě světlo měsíce, abych se probral. Nesu si s sebou plechovku. S třmínkovým uzávěrem. V té plechovce je šelest a šum, já to ale neslyším, protože to šelestění a šum jsou příliš tiché. Celé dny jsem sbíral křídla, tenoučká křídla hmyzu. Stál jsem u velké brány a sbíral dělníkům křídla z šosů jejich zástěr. Plival jsem na vážky, aby nemohly létat, právě tak jsem si počínal u čmeláků, křídla čmeláků jsou však malá a za moc nevydají. Přesto se plechovka způli naplnila. Jdu za ještěrkami, co spí pod kameny a v křovích. Nepřítomnost slunce mi bude k užitku a překvapím ještěrky ve spánku. Buď neutechou,



J I Ř Í E R N E S T Z cyklu Stmívání 2005

Bez rozhodnutí k vášni nedochází. Za každou vášní vězí více či méně vědomý úmysl.

C. W. Aigner (nar. 1954 ve Welsu) je básník, žije v Salcburku a Rieti.

nebo budu rychlejší. Pak je budu hladit po volatech a vysvětlovat jim svou teorii, a ony budou říkat, že jsem chytrá hlavička. Paní Berberová říká, že artisti pojídají kočky, aby měli ohebné kosti. Právě tak důležitá je pro politováníhodné ještěrky našeho ostrova konzumace hmyzích křídel. Každý týden jim nosím křídla much a vážek, aby jim dorostla jejich vlastní křídla, jež jim vytrhaly děti Dr. Kornatze a jeho ženy. Děti manželů Kornatzových jsou domýšlivé, velkohubé a brutální. O prázdninách nevynechají jedinou příležitost, aby se mi svými chvástavými hanebnostmi nevysmívaly, například že hrají karty s ještěřičími křídly. Díky mé péči však budou ještěrky moci jednoho dne opět létat. Pak se vznesou k prázdnému nebi, nad moře, nad malá a velká města, nad lesy a pouště a předají ode mě zprávu té mladé pracovnici, o níž nevím, kde se zdržuje. S pomocí ještěrek a jejich křídel se ta mladá pracovnice dozví, že ji miluji. Do té doby ze mě bude muž se silnými pažemi, tenista a tanečník a drtitel nosů.

Arno Geiger (nar. ve Vorarlbersku) žije ve Vídni a Wolfurtu.

Mořská nemoc zraku

ZE SOUČASNÉ RAKOUSKÉ POEZIE

BIRGIT MÜLLER-WIELANDOVÁ

SVATEBNÍ CESTA, PATMOS

To je ten ostrov zjevení
Jana apokalyptické místo
vhodný pro náhled obrat snad
taky pro důvěřivé mladé páry a
lovce hlasů nebeské pekelské

Co ale slyší ty užaslé kozy
na pláži kde ráno mečíme a
do moře házíme parte a sebe
za nimi v návalu
nesmyslného šumivého štěstí

PŮVOD

Už sedm let tak tedy chodím přes hranice tam kde
mě ráno za ránem ze všech šlamastyk spánku
taháš špinavé mince jak hvězdy vrháš jemně
nebesa vyjasníš prsty mě koupeš v puse
je máš za zázrak a jméno hledáš pro
všechno a nic mě žene k sobě samé
jak tvůj smích a mé dvě země —
ta odkud jsem a ta druhá
kam jdu — malá válka
malý mír tam kde
proud srdce
pramení
přímo
v

hlavě

Birgit Müller-Wielandová (nar. ve Schwanenstadtu)

studovala v Salcburku germanistiku,
žije jako spisovatelka na volné noze v Berlíně.

ROBERT SCHINDEL

ČAR DĚJIN

Když se všemi svými údy od nás
Vyjedeme do Výmaru v máji, tak to něco bude stát
Tak to něco bude stát

Výmar tot' ten mudroměstys ze skříňky
S prdy legend a kostomlaty v okolí
Kostomlaty v okolí

Cestou tam po kolejích železných
Čítá už kdos předem, co potom utrpí
Čítá předtím už potom

Do Výmaru zajet, než v Birkenau jen sedět,
U „Slona“ pokrmy si brát, než z obláčků srát,
To přec něco stojí, to už něco hodí.

Robert Schindel (nar. 1944 v Bad Hallu) působí jako spisovatel ve Vídni.

HANS EICHHORN

PŮVAB

ruky olejuje
pohlaví plachta
se vzdouvá větrem

KRÁTKOZRAKOST

až ke krátkodechosti. Balony
jezdí nad remízem a
horký vzduch sálá do břicha.

Pírka konipasů. Přece řekni, že
je večer a kyselé zelí a kouřové znamení
přehnat přes papír. Jednou kráva,
jednou opice, jednou vyčteno,

jednou vyreklamováno a všude
potrhané prsty, zduřelé žlázy,
odlakovače na nehty. Ve škvírách ve zdi
vábí oka trav a tlustí pavouci.

Drže se pevně jejich ochlupených
těl, rajtuj na jih.

Hans Eichhorn (nar. 1956 ve Vöcklabrucku) je autorem
několika básnických sbírek a jednoho románu.

LISA MAYEROVÁ

SLYŠÍM TVŮJ HLAS

Slyším tvůj hlas
šlapat přes asfalt
v protisměru času

Říkám ti
hvězdy jsou lišky
líčí oka
vtahují nás do svých tajů

Spánek se rovnoměrně stáčí
podél mléčné dráhy
slyšíme otázky v rádiu
slyšíme otázky
řečené s naším dechem

nad ránem se spouští spory
teď si nás volá ticho

sténáme blízkostí

JDU ZA TEBOU

Jdu za tebou
napříč
neoploceným polem

Vyklouznu z hlíny
pod jasné roucho hvězd
jdu opatrně

jako by se ve mně právě probudilo dítě
jako by se pole nepatrně stáčelo
tvým směrem

Jdu za tebou k opačnému začátku
času
neboť ty sis rozbil svůj stan
v mé krvi
v něm spávají mé myšlenky

Tady se ze stínu klene místo
A vzdálenost

Já jdu
jako slabika jde k té druhé
společně jdeme dál
kam to nevíme

Jako by se našla cesta
která se naučí mluvit

Lisa Mayerová (nar. 1954 v Nassreithu) žije
v Salcburku. Je autorkou básní a krátkých próz.

HELWIG BRUNNEROVÁ

MOŘSKÁ NEMOC ZRAKU, RÁNO

a jak ráno na houpačce sedí
v secvičeném pendlu, divoce a tiše zas
ze stínu, co už ráno rozpálený,
pak k slunci, na ten chladný jas,

za tím buky a pár vrat tak těžkých
zabedněných lodí, chóru nevidomých,
věži, o níž kavky hádavou tam vedou klaku:
výjev klidu a mořských nemocí zraku,

jichž je tolik, i obrazů je dosti,
co v hlavě jsou a světlo získá jasu,
to houpání zas míří k poklidnosti
za jejím čelem, plným rudých vlasů

DĚŠŤ

kde je střed,
závisí na okrajích,

kde jsou okraje,
závisí na tvaru,

nebe, co z něj prší,
nemá ani střed, okraj, ani tvar

ŽÁDNÁ BÁSEŇ

žádná báseň nenahradí spánek,
něžnou ruku, pohled

tam, odkud pohled přichází,
kde se v spletech větví

do jedné básně z Ano a Ne
namísto Ano či Ne

FOTO, PŘEVYPRÁVĚNÉ

nebyl čas na fotku, každou
šedesátinu vteřiny jedna otevřená clona,
jeden pár zornic coby obskurní kamera

roztahoval se a uzavíral kolem obrazu jako
tvá ústa kolem mě a příběhu,
co nám v zrncech ležel na jazycích,

který tak předřečený a odvykládaný
rámuje se dnes: posunut do onoho světla,
v němž jsme se slepě jevíli

Helwig Brunnerová (nar. 1967) je spisovatelka a biologka,
žije ve Štýrském Hradci.

HANS RAIMUND

DO ZEMINY zaryté
Šlírovitým ledem zasklené
Stopy traktorových pneumatik

Příliš těžká nevčasným
Sněhem a jablky
Co na haluzi shnila
Praskla zpráchnivělá větev
Kosí pastva

Prázdné půlky od ořechů
Halda bílého chmýří
Stopy kočičích tlapek

Po sněhem zalíceném
Křivém okně kůlny
Výškrábou se mouchy k smrti

DŘEVO V KAMNECH dohořelo
Neseme si z truhel deky
— Táhne zespod — nohy dáme
na čalouněné podnože

Pod prkny podlah co se kříví
Chodby krys (skořápky půlky
jablek olivově oválný
trus) Trpká zrna jsme

rozsypali po čistých místech
Jestlí o hlodavce se
tak připravíme? Bez obav
Přece slyšíš jak z těch

dírkovaně rozežraných koutů
za latkami křesel hlučí

**Hans Raimund (nar. 1945 v Dolním
Rakousku)** působí jako spisovatel a překladatel
ve Vídni a burgenlandském Hochstrassu.

Zasláno

K článku Jana Huška „Přihraj, básniku“ v Hostu 6/2006

Vážený pane Hušku,

se zájmem jsem si přečetl váš text o mnou sestaveném výboru fotbalových básní v červnovém čísle *Hosta*. Avšak ulekl jsem se nad vašimi větami, že cílem celé antologie (a mé úvodní studie) „*pravděpodobně bylo vidět fotbal skrze poezii a poezii skrze fotbal*“ — k čemuž dodáváte: „*k tomu by v ideálním případě... mohlo dojít*“. Inu, bojím se, že nemohlo, alespoň ne toliko na stránkách knih! Žádáte ode mne, respektive mé antologie něco, co vám nemůže — a asi ani nehodlá — poskytnout (aniž bych si nutně odpovídal na tu vámi implikovanou, školsky nekompromisní otázku „co bylo cílem této knihy...?“). Poněkud přeceňujete mé schopnosti a především ambice, poměřujete-li mé dílo tímto svým ideálem. Konstatujete, že se mi vůbec nepovedlo „*nahlédnout poezii skrze fotbal*“, a připojujete soubor rad, jak bych v takovémto případě měl postupovat. Nic podobného jsem ovšem nezamýšlel, neb ono to není ani možné. Vždyť si na to všechno odpovídáte tak krásně sám,

Dobré spisovatelské ucho

Ad Lukáš Foldyna: „Stará práce Kateřiny Sidonové“, *Host* 7/2006

V zářijovém čísle *Hosta* mě zaujala recenze Lukáše Foldyna na prózu *Jeden den ve IV. D* Kateřiny Sidonové. Uprostřed nijak překvapivých formulací, kterými autor svůj předmět domestikuje snad až příliš kantorsky a které vyvolávají dojem, že literatura je něco jako klišy do guláše, se totiž skví perla, jaká je v nudném žánru recenze málokdy k nalezení.

Nejprve pro kontrast uvádím pár nepří-

třeba v těch objevných větách „*poezie dokáže tematizovat a reflektovat... fotbal nic ne tematizuje a je až na výjimky nereflexivní*“ (sic!). Hledáte-li ovšem ten vámi výše postulovaný ideál pouze a jen na stránkách knih a na knihkupeckých pultech (a mně vyčítáte jeho nenaplnění!), šlo by vám doporučit vše to, co — s humorem neakademickým a duchaplností vskutku neokázalou — mně samotnému doporučujete (jaký paradox!). Tedy například lepit si chlupy fotbalistů do herbáře či promenovat se v kopačkách po chodbách literárních ústavů (ostatně odkud víte, že to nedělám? — na stránkách knihy se o tom ale nedozvíte!).

Mohl byste mou práci kritizovat třeba za — vámi ovšem přehlíženou — interpretaci zastoupených textů (a klidně i za její akademický humor), ale prosím nevytýkejte mi něco, co v mé knize není, být nemělo a nikdy ani být nemůže. Vyšel-li jsem si — jak vy říkáte — na procházku příliš známou krajinou, může vám to připadat málo záslužné (o zásluhy přece vůbec nejde!), avšak netoužil jsem ani po ničem jiném než po takovémto — pro vás jistě málo dobrodružném — „špacíru“ po vyšlapaných stezkách. Literárněvědným Ja-

liš převratných postřehů: „Próza je ovšem nutno číst především jako dokument, dokládající jak určitou vývojovou fázi autorčiny poetiky, tak ilustrující situaci dospívající mládeže — potažmo celé společnosti — na počátku osmdesátých let uplynulého století [...] Jde tedy o prozaický pokus mladé gymnazistky, prokazující literární talent a cit pro jazyk, zábavné čtení s řadou dobrých postřehů a se všemi nedostatky mládí a prvního potýkání se s literaturou — próza by nejspíš dobře bodovala v nějaké literární soutěži pro středoškoláky.“ Vedle toho si ale autor všímá: „Kdyby nic jiného, osvěd-

mesem Bondem na váš způsob být nehodlám, otázku „*jakpak by se stejného úkolu zhostil Pavel Nedvěd?*“ zodpovědět netoužím (a ani nemohu). Fascinuje mne, že to vlastně stejně všechno víte („*Pavel Hruška neudělal nic jiného, než že sestavil antologii tak, jak by ji sestavil Pavel Hruška!*“), přesto tu — vámi na úvod textu vymyšlenou — fixní ideu sebezpředvádívě opentlité girlandami ostrovtipných paradoxů... až až do konce. Škoda že jste se nezdržel víc třeba u toho slova „*pravděpodobně*“. Trochu mi to všechno připomíná jednu z figur polemické exhibice, jak ji popisuje Karel Čapek ve své „Příručce písemně polemiky“: „...polemizuje se s něčím, co (autor) nikdy neměl na mysli a nikdy v tom smyslu neřekl; dokazuje se mu, že je pitomec a že se mýlí, na jakýchsi tezí, které jsou opravdu pitomé a mylné, ale nejsou jeho.“

Abych nepůsobil tak sečtěle akademicky, řeknu to třeba tou fotbalovou metaforikou: těšil jsem se od vás na nějaký ten podařený „gól“ (aťsi do mé brány!), ale nakonec mám z toho všeho jen hodně rozpačitý pocit — asi jako když střelec lajdácky zahodí (nespravedlivě nařízený) pokutový kop.

S pozdravem PAVEL HRUŠKA

čuje tu Sidonová dobré spisovatelské ucho a schopnost s odposlechnutým materiálem dále pracovat.“ Pokud si odmyslíme druhou část věty, která je až příliš obligátní, a zaměříme se pouze na „dobré spisovatelské ucho“, je evidentní, že zde se otevírají nové možnosti, jak přistupovat k literatuře. Foldyna se dotýká konceptu, který naznačil Witold Gombrowicz v románu *Ferdurke*, ale bohužel ho nikdo — pokud je mi známo — nevzal natolik vážně, aby na něm založil seriózní zkoumání literatury. Podle Gombrowicze „jednotlivé části těla i slova představují dostatečné esteticko-umělecké

pojivo. [...] Ze zadničky se jako z hlavního kmene rozbíhají větve jednotlivých částí jako palec u nohy, ruce, oči, zuby, uši, přičemž se jedny nepostižitelně mění v jiné díky rafinovanému a mistrovskému zpracování. [...] A což teprv až proniknete k těm hlubokým závislostem jednotlivých částí, k různým přechodům od prstu k zubům, k mystickému významu některých oblíbených částí, dále ke smyslu jednotlivých kloubů, k celku částí, jakož i ke všem částem částí?“

Ano! Dobré spisovatelské ucho! Konečně zasvitla naděje, že se z literární kritiky stane oblast, do které se člověk vydá beze strachu, že vmžiku obrostne mechem. Jenom škoda, že to Lukáš Foldyna vzal z jiné strany než Gombrowicz, dobře vypracovaná zadnička by se ke gymnazistce Kateřině Sidonové hodila přece jen více než dobré spisovatelské ucho. Pak by se dalo pokračovat kupříkladu palcem u nohy Víta Kremličky, navázat by se mohlo kyčelním kloubem Petry Hůlové, potom bych radil postupovat výš, například k zubům Václava Kahudy, a skončilo by se třeba — abychom se vrátili do míst, kde akce začala — otláčenou prdelí Michala Viewegha. Stojíme zkrátka na prahu rozlehlé místnosti, která je dosud neobydlená. Lukáši Foldynovi je třeba poděkovat za to, že otevřel dveře.

JAN HUŠEK



J I Ř Í E R N E S T Z cyklu Stmívání 2005

Proč si (mužně) nenalít čistého vína?

K rozhovoru s Bogdanem Trojakem v *Hostu* 08/2006

Bogdan Trojak se v říjnovém hostovském interview svěřil, že mu již vadí image jinocha a „zázračného“ dítěte, přičemž zmínil i to, že jsem ho nazval „medovým práčetem“. Někdy stačí takhle něco prohodit, a hned je zaděláno na mýtus. Takže bych rád uvedl pár věcí na pravou míru. Předně — spojení „medové práce“ jsem si pro titul své stati vypůjčil od samotného básníka, ve snaze najít v *jeho vlastních slovech* nějakou (sebereflektující) šifru, skrze niž by se dala jeho osobnost bleskově, souhrnně a přitom barevně zhlédnout. „Medové práce“ mi přišlo výstižné: zachycuje jak kouzelně matný, blaženě sladký i ztěžklý svit, jenž se z Trojako-

vých veršů občas line, tak i jinošskou umanutost, touhu po samostatném úniku, furiantskou potřebu švihnout si proutkem, vystřelit kamínek...

Za druhé: stať „Medové práce“ je doslovem ke knize *Kumštkaabinet*, „sebranému spisu“ tří sbírek, jež Trojak napsal a vydal do svých pouhých *šestadvaceti* let. Tedy sbírek, v nichž jsou dětské a jinošské motivy a vztahování se ke světu zřetelně přítomny, v nichž básník tuto optiku (ba stylizaci?) vědomě využívá a rozvíjí. „Mladická“ dychtivost, obrazotvorná rozvernost tu mají vrch nad (dospělou) zdrženlivostí, lakonickým usebráním; dokonce právě tragické momenty tím spíš tíhnou k magické optice dětství a chlapectví. Chápu, že se básník může cítit vzdálen tomu, co psal před pěti a více lety. Jenomže to, čím žije

dnes a kam se chce ubírat, nebylo předmětem „Medového práčete“.

A konečně: zatímco si básník stěžuje na dětsko-jinošskou nálepku, já ve své studii (třeba v souvislosti s erotikou) zároveň zdůrazňuji i zřetelnou zralost, důležité pnutí mezi pólem jinošským a dospělým, dokonce výslovně zmiňuji, že se básník postupem času své chlapecké křehkosti začíná zbavovat. I když — i v nejčerstvější Trojakově sbírce *Strýc Kaich se žení* narazíme zas na tytéž známé tóny; i tady se v leckterých ohledech — řečeno výpůjčkou od básníka — čeká, „až dětství pomine“. Podobným polohám se zkrátka u dosavadního Trojaka nevyhneme, jakož ani zábleskům hravé virtuozity — a snad na tom není ani nic zlého. Proč si tedy (mužně) nenalít čistého vína?

JAN ŠTOLBA

Hostinec

RENATA ŠTĚPAŘOVÁ
Nové Město nad Metují

srpen

vzpomínky u cest zrají líně
nehybné slunce na číhané
pro tuhle chvíli vše je dané
léto mě houpe na svém klíně

v korunách stromů ticho slyšíš
vše zralé nabízí se dlaním
obilí šumí příkázáním
nedopiješ a nezachytíš

■

zkraje roku čas třikrát měří
než jednou řízne — řízně
choulíme se jak v husím peří
v náznacích plaché přízně

schůzku si dáme Na Úzkosti
oba přijdeme přesně
já nad ránem, ty před večerem
noc mine nás jen těsně

FRANTIŠEK ŠTĚCH
České Budějovice

HODINA POESIE

Sotva se rozednilo, noc pění v mušli.
Venuše je ta tam.
Začíná se prořezávat den.

Je hodina poesie a je jen tvá.
Ploché stropy všednodenní se s ránem
rázem mění v stropy katedrál.

Je hodina poesie, hodina vyrvaných vlasů,
když v rozbřesku po zuby odzbrojený svět
úzkostně očekává příchod ranních zpráv.

V BODU TICHÁ

Je počítačový čas,
je kruh,
je mandala,
je jablko,
je pozdní večer,
čas,
kabala.

MARTIN BROŽ
Brno

KRAJINA NA CHVÍLI

Před spaním ještě jednou
běží se děti podívat proti lampám
jestli ještě padá

sypká krajina na chvíli
sen o včelách který se zdá lesu za domem

Na nehybný palouk vyběhne liška
a klade zadní běhy do svých stop
tak jako my své úradky
a v anestesii sněží
stehy do ran po podzimních říjích

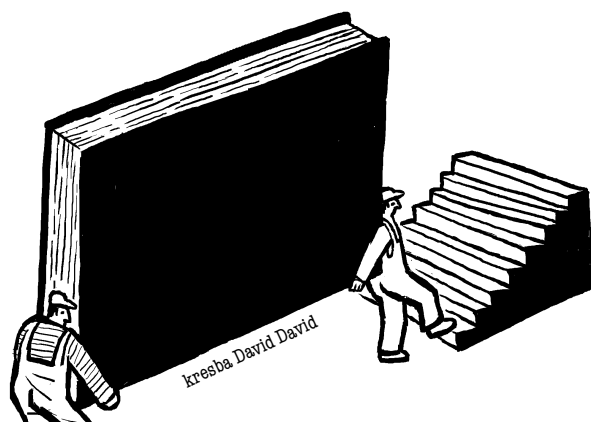
Ráno než je odhrnuto do úvozů
povídá se jen o čerstvých stopách
Sovy však o tom cosi vědí
a nechávají si pro sebe
v hloubi kmenů

KRAJINA PŘED POPRAVOU

Má slaná ústa lomu
jak občas roní kameny
a v koutcích jí roste tráva
s touhou po stromech

Páni ještě nemohou se shodnout
na čí stranu padne stín šibenice

A zatímco mluvím o hloubce
stojíš na posledním stéblu
s vlasy v propasti



S. T. QUINCY

Brno

Báseň,

v níž se jako stín ometám v rozích knihy o kovboji, který upilovanou brokovnicí vystřílí místnost plnou vospalejch frajír-ků, co už na prskavku čekaj pěkně dlouho. (Ubytoval jsem se v hotýlku přes ulici a zřízenec mi každé ráno nosí na pokoj snídani, ačkoli jsem zatím nic nezapltil, a ani to nemám v úmyslu.) J'aime beaucoup cette mise en scène: nahota, krabí milování, indická kuchyně, telata živená z láhve, pozlacené příbory, ministr v hadrech na silnici někde uprostřed Panamy, sníh, koková údolí...

el
ev
sha
she,
sch
sch.
sim
spé
spen
spit,
stan
stav
stu
šlec×
švan
tar
tay
tay,
tin
tyr
tar
uh.
ur
vin,
von
wan,
wi
wu,
wou
yey...
you
zaz
zei
zei...

EVA KLAPALOVÁ

Brno

■

Kroupy
Lilie
Bolí
Tvůj
Překlopený
Rukáv
Poháru
Poezii

■

Hlavu máš podepřenou pěsti
chvatně
řešení
sen
dotkl by ses růží
ale drtí Tě něhou
tak mlčíš
a bouříš se
neklidně
VŠUDE

(13/6/2003, otci)

■

Proplétající se hlasy
vesnického ticha:
rozštěpená réva
sucho drčené země
pád vlaštovky
stojíš
a vnímáš
maminčiny záchvěvy trávy

(13/6/2003, mamince)

■

tiše
uslyšíš
střed

DAREK JEDZOK

Havířov-Suchá

02/03/2003

Hrst čepic s kulichem a několik barevných péřových bund klouže po hřbetě kopce. Dolů se se skřípem ženou hnědé skelety pravěkých zvířat osedlané drobotinou s tvářemi zarudlými od pichlavého mrazu. Nad tím vším, na samotném vrcholku kopce, stojí pár matek. Znuděně kouří cigarety s příchutí mentolu, jednou za čas vytáhnou z kapsy telefon, aby zjistily, kolik je hodin. A já — sním — jim tiše padám na hlavy, taju na vlasech stažených do ohonu. Utírají si mne z obočí ledabylým pohybem zápěstí.

31/05/2005

Zvu tě na Poslední soud
Andělé Apokalypsy
budou projíždět kolem
na italských mopedech
a babylónská coura
tě poprosí o cigáro
vytáhne z výstříhu
zapalovač
a zažehne hemisféru obzoru
Neboj se
pokud se budeš nudit
půjdeme domů

T O M Á Š M A T R A S
P r a h a

JEŠTĚ NEŽ SE PROBUDÍM
uslyším dětské hlasy jednoho odpoledne
slabounký příboj letokruhů
mýdlové bublinky v ostrém letním slunci
klučík se zastaví u výlohy obchodu
přijdu za tebou na návštěvu do neznámého bytu
vložím ti do úst slova ze spaní
ospalé odpoledne co tě houpá v náručí
jak postel se spáčením která se vznáší nad městem
v kuchyni cinká omývané nádobí
a já přemýšlím a hloubám na nedalekém otomanu
jak neohroženě spolu válíme po stráni sudy
za strýčkem který jde s konvemi zalévat zahrádku
svět co se dere skrz dětská víčka ven
jen vztáhnout ruku a uchopit ty představy
na chvíli zahlédnout na nebi oblaka
vzdálená hudba dálných odpolední
co tě hledají mezi všemi sny
a obrazy kterými vstupujeme do dalších prchavých životů

MIROSLAV VRÁNA
Choceň

JABLŮŇKY

Jablůňky ukřižované
se třemi páry
rozpjatých paží.
I na kříži
se rodit snaží

ZABALÍM TICHO

Zabalím ticho
do snopku kouře,
omotám nití
červenou,
balíček daruji
svaté couře
za lásku takto
kuppenou

Zahalím světlo
do váčku z rosy,
zašiju vlákem
pavoučím,
pošlu ho srdci
které prosí
ať se s ním ještě
neloučím

JÁN MARTON
Svit

MYŠ

napadlo ju
že by aspoň na chvíľku
chcela byť človekom

vtom jej klepec
preťal
slabunký väz

teraz sedí
na okraji neba
hojdá chvostíkom

a neverí že ta na Zemi
je to všetko naozaj tak
a ešte trochu horšie

ODKAZ

v dobe internetu
a tvrdých drog
ťukám si na čelo

<mailto:babka@dedko.nebo>

keby ste to tu tak videli
nepobudli by ste dlho

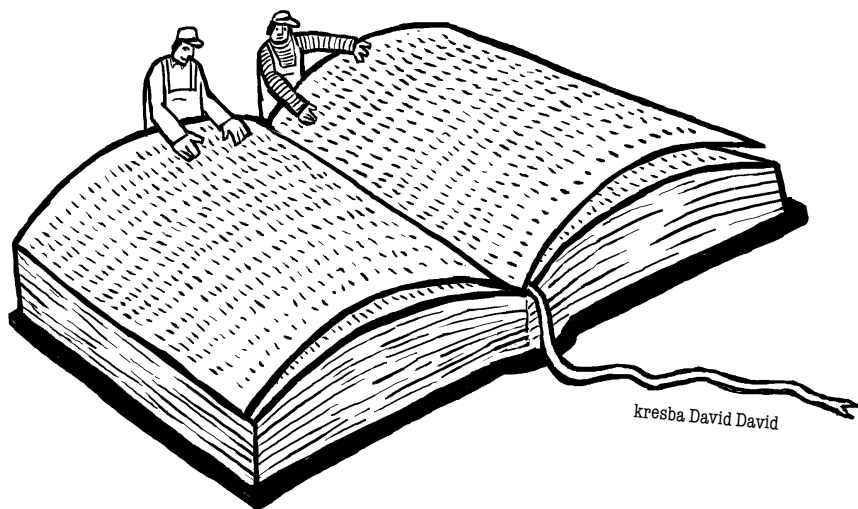
posielam krátky e-mail
a hladkám si pearsing na bradavke

DALIMÍR STANO
Košice

Z CYKLU ĽUDSKÁ KOMÉDIA

SPEV JEDENÁSTY

Viem. Iba prelietavé lastovičky
na túto zimu u nás zostanú.
Leto sa míňa ináč. Pomaličky
padajú listy z toho gaštanu,
pod ktorým študent dostal prvé bozky
a prvú ranu ťažko zrastanú.
A predsa. Cítil si sa temer božsky,
že vôňa dráždi nozdry diablika,
ktorý sa asi po mnoho dní postil.
Aj keď ti zmysel toho uniká,
jeseň je pieseň, ktorá má to čaro
odviesť ťa od starého chodníka.
Dostal si dievča iba ako darom,
a teraz búšiš hlavou do steny;
čo vidí dievča v mládenčovi? Starom.
Chceš zostať sám, a nič už nemeniť.
No ona — láska dievčaťa — ťa láska,
vyháňa z raja mečom plamenným.
Čaká ťa púť, a možno bude ťažká.
Zostaneš stáť? Zakliaty v kameni?
Čo na tom zmení tých ostatných pár skál?
Tie už nik neoživí. Nezmení.
Dvíha sa tlak, až navierajú žily.
Tancujú víly v horskom prameni.
A požiar, ktorý ony založili,
sa šíri po celučkej oblohe.
Ona je víla a ty si jej milý.
Ty sotva zhoríš, ale nebo hej.
Prameň je čistý, ale neponáraš
doň ústa. Nechceš víle úbohej
uvidieť v tvári to, čo vidíš v tvárach
pozemských dievčat. Ale že je z víl,
že nad ňou visí kliatba veľmi stará.
Boh daj, aby si ty sám pochopil,
že by sa sama vyhla svojmu trestu
a ušla z cesty. Daj si dokopy!
Ty si to chovaj! Sám si vinu pestuj!
Či dieťa nie je tvoje nešťastie?
Otázku kladieš, možno stú, či dvestú:
„Kto vie, čo z neho potom vyrastie?“
Ach, zahod' všetko váhanie jak máju.
Načo tie slová, načo teraz tie
otázky, čo sa hlavou preháňajú?
Veď príbeh spozná ešte veľa žien.
K jednej z nich ti aj cestu ukáže.



Je hodina poesie...



...Ale ne vyučovací; spíš hodina noční, ta nejzmlklejší, nejrozeprnutější. Prodlévám v ní jako v prázdném hostinci. Čtu verše a dopisy, u petrolejky, jejíž knot povytahuje jakási neznámá ruka... Přibývá světla?

Čtu dopis napsaný 14. září v Novém Městě nad Metují: „...mám ráda Hostův Hostinec, a tak zkouším ťuknout na jeho dveře.“ Ťuknout! Taková zdrženlivost! Kdo to? Renata Štěpařová. A verše? Silně imaginativní, znale vázané v pevný tvar. „[...] schůzku si dáme Na Úzkosti / oba přijdeme přesně / já nad ránem, ty před večerem / noc mine nás jen těsně“: znamenité! — Vzrušeně píšou na obálku vykřičník.

„Hodina poesie“ Františka Štěcha je jitrní, mé bývají spíš noční... V té jeho je silné napětí z úzkostného očekávání ranních zpráv, v mých by se nemohl objevit svět „po zuby odzbrojený“, tedy pokažený lacině aktualizovaným frazeologismem. Inu, každý jsme z jiného těsta. Ale „V bodu ticha“ se shodujeme!

Procházeje krajinami, jak je stvořil „Krpolák“ Martin Brož, nemohu mlčet: Děti, které se běží před spaním podívat proti lampám, jestli ještě padá sníh — krása! Ráno odhrnuté do úvozů — krása! „A zatímco mluvím o hloubce / stojíš na posledním stéblu / s vlasy v propasti“ — nádhera! Vždyť si tu člověk musí vzpomenout na Holanovo iracionálně velkolepé: „[...] zřel jsi kdysi očarován / na štíhlé hrázi ležet dívku / s rukama ve dvou jezerech“ (Bez názvu XLVI: Dvě jezera)!

Na S. T. Quincyho jsme si už zvykli jako na tvrdošijného pokusníka. Ke svému příspěvku zajisté nepotřebuje žádnou mou glosu, a snad ji nebude postrádat ani čtenář.

„Krpole“ neboli brněnské Královo Pole (nebo i „Krpec“, a v hantecu „König“) ... Na tamějším gymnáziu maturovala (a jako z udělání v mé třídě, té „revoluční“, z let 1989–1993) Eva Klapalová. Přiznávám, že mě dodnes oblažuje maturitní stužka té třídy: SLÍVA NA HRADec! Ohlas doby..., ale zároveň narážka na mé rodiště u Opavy a na Kopec nad ním, kde ty drahé bytosti podvakrát rozbily tábor kolem mé Boudy... Eva je žena

jemná a křehká, jak vidno z jejích intimních básní, má však i razanci novátorskou. Miniatura „tíše / uslyšíš / střed“ je v mém vnímání obrovitá.

Darek Jedzok je tvrdší nátura, syrovější, tak trochu blasfemik. Jeho převtelení v sních v básnivě próze „02/03/2003“ se mi ale musí líbit, když jsem před časem sepsal: „KDYBYCH BYL SNÍH /// [...snad bych tě, padaje, / stačil vyhledat v zástupu jdoucích / na nákup dárků; / a přilípnuv se ti na dvě tři řasy, / tál bych. — A ty bys / studeně slzela.]“ (Rodný hrob, s. 22) S dovolením! — V básních vybraných pro Hostinec zásadně nic neškrťám, to měl udělat autor sám... Proto jsem kvůli jedinému, nadto poslednímu verši do výběru nezařadil — s lítostí! — titul „29/08/2005“: „Nějak se nám tohle ráno / vymklo z rukou / Kávu, cigáro a pusy / Po silnici se plazí brouci / se zářícíma očima / kaštany rezavějí / a ptákům mrznou nohy / V trávě se leskne / perleť šnečích stezek / Do čepce mlhy / nad polem / někdo vtiskl slunce / plátek mraženého lososa / Nějak se nám to / vymklo z rukou“ ... Tady pro mě báseň končí! Jenže Darek si neodpustí verš *postposlední*: „Další léto v prdeli“ ... Nebojím se vulgarismů v básni: musejí ji ale posílit, nikoli zničit! Má být tato pointa schválnou modulací do „dur“? Děkuju pěkně, propíchla mi bubinky.

Verše Tomáše Matrase jsou z rodu neosurrealistického. Říkám si nad nimi: Ano. Když už *psychický automatismus*, pak takový. (A ne tamty křiklavé *řezničiny*.)

„Snad nebude vadit, že jsou psané rukou,“ píše o svých básních Miroslav Vrána. Nevadí, naopak! *Rukopis* jenom „tupluje“ jejich tep, jejich teplo, subtilnost jejich slov. I ta coura je tu svatá! Avšak, aniž chci radit, konstatuji: rosa je nebezpečná tekutina! (Zvláště pak na kolejích...)

A po čase zase „slovenské okénko“.


Ján Marton: šklebení, možná i ušklibání; asi ho opravdu svět *nějak* trápí... (Škoda že když jsem na veršově-mailovou adresu do nebe napsal: „Babičko! Dědečku! Pozdravuju!“, počítač bezcitně sdělil: **Zpráva nemá předmět...**)

Dalimír Stano, podruhé u nás. Nemám co říct než jen: dávno už dorostlý tvůrce. (A pro naši potřebu: Pohledme, jak přirozeně mohou plynout dantovské terciny, jak hladce se dá rýmovat a oble asonovat... a přitom a přede vším *sdělovat!*)

Nakonec hořká pilulka: Milá Světlano Kočí... Veršovanky, rýmovačky à la blahopřání předčítaná na svatebních hostinách... **VÍT SLÍVA**



kresba David David



Liberec
2006

Literární pozdravy

malý festival autorských čtení

čtvrtek 23. listopadu
16:00 nám. F. X. Šaldy

Svět žije v Áčtyřkách
zahajovací happening

17:00 Malá výstavní síň
Veronika Svobodová / Zuzana Vykoukalová

pátek 24. listopadu
17:00 Malá výstavní síň

Jérôme Boyon / Pavel Novotný

19:30 Experimentální studio

Pavčina Brzáková / Jaromír Štětina

sobota 25. listopadu
17:00 Malá výstavní síň

Pavčina Nohelová / Radek Malý

19:30 Experimentální studio

Miloš Urban / Pavel Brycz & Zdarr

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

Vstupné: Kč 50,- studenti a osoby se slabikářem Kč 30,-.

Do Malé výstavní síně vstupné dobrovolné.

Prodej vstupenek do Experimentálního studia - Lidové sady, Městské informační centrum.

Změna programu vyhrazena.

Kontakt: 604 963 621, 603 311 227

e-mail: minstert@post.cz